



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**ΕΙΡΗΝΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ**

**ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2015**



**ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟ**





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ, ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΚΑΙ ΨΥΧΟΛΟΓΙΑΣ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΡΗΤΗΣ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ

ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ – ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΤΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**ΕΙΡΗΝΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ**

**ΟΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΕΣ ΚΑΙ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΕΣ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ  
ΣΥΜΦΩΝΑ ΜΕ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΙΝΤΙΛΙΑΝΟ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2015**

### **Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή**

1. Πέτσιος Θ. Κωνσταντίνος, Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
2. Καϊμάκης Παύλος, τέως Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο
3. Σολωμού-Παπανικολάου Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

### **Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή**

1. Πέτσιος Θ. Κωνσταντίνος, Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
2. Καϊμάκης Παύλος, τέως Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο.
3. Σολωμού-Παπανικολάου Βασιλική, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
4. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη Μαρία, Διευθύντρια του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας της Ακαδημίας Αθηνών.
5. Καλογεράκος Γ. Ιωάννης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Φιλοσοφίας Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.
6. Ράπτης Θεοχάρης, Επίκουρος Καθηγητής, Τμήμα Νηπιαγωγών, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.
7. Λεοντσίνη Ελένη, Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

«Η ἔγκρισις διδακτορικῆς διατριβῆς ὑπὸ τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων δὲν ὑποδηλοῖ τὴν ἀποδοχὴ τῶν γνωμῶν τοῦ συγγραφέως». (Ν. 5343/32, ἄρθρο 202/2)

**Στο γιο μου Νίκο**





## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Πρόλογος.....	15
Εισαγωγή.....	17

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

#### Ο ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟΣ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΕΙΑ

1. Αρχικοί προβληματισμοί και διαπιστώσεις για το έργο <i>Περί μουσικῆς</i> .....	29
2. Ερωτήματα σχετικά με το ρόλο της μουσικής στην παιδεία.....	42
3. Μουσική παιδεία και ψυχή.....	43
3.1.Οι δύο «ιδέαι» της ψυχής: η «λογική» και η «ἄλογος».....	43
3.2. Η μουσική κατάλληλη για την καλλιέργεια του «ἄλογου» μέρους της ψυχής.....	46

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

#### Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟ

1.Σχέση μουσικής και πολιτείας.....	52
2.Η μουσική ως παράγοντας κοινωνικής αρμονίας και συνοχής.....	56
3. Η μουσική στην Ρώμη .....	59
3.1. Ο ρόλος της μουσικής στη στρατιωτική εκπαίδευση .....	62
3.2.Ο αντίκτυπος της «ἀμουσίας» και της «κακομουσίας» των κυβερνώντων στην κοινωνία.....	66
4. Ο αντίκτυπος της «ἀμουσίας» και της «κακομουσίας» σε επίπεδο εθνών.....	67

5. Η συμβολή της μουσικής στην ψυχαγωγία .....	70
6. Ο ρόλος της μουσικής ως «τέχνης» και «έπιστήμης» .....	83

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

#### Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΩΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ ΛΟΓΟΥ ΜΕΛΩΔΙΑΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

1. Η «ένέργεια τῆς μουσικῆς».....	88
1.1. Η «μίμησις» στη μουσική.....	89
1.2. Η ανωτερότητα της μουσικής έναντι των άλλων τεχνών.....	96
1.3. «Αἰ ἔννοιαι» στη μουσική .....	98
1.4. Ο ρυθμός ως ενοποιός δύναμη των στοιχείων της μουσικής .....	99
1.5. «Περὶ ὑποκρίσεως».....	102

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

#### ΟΙ ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΩΣ ΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΟ ΜΕΣΟ

1. Η θεραπεία και η ρύθμιση των συναισθημάτων μέσω της μουσικής.....	109
2. Η επίδραση της ηθικής ποιότητας των «ἁρμονιῶν» στην ενίσχυση ή τροποποίηση συμπεριφορῶν και η εφαρμογή τους στην «ἠθικὴν παιδείου».....	118

### ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

#### Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΗΣ ΣΗΜΑΣΙΑ

1. Η καταλληλότητα της μουσικής να εκπαιδεύει μέσω της σχέσης της «έννοιας», της «λέξεως», της «ἁρμονίας» και του «ῥυθμοῦ».....	124
---	-----

1.1. Η πρωτοκαθεδρία της «έννοιας» .....	127
1.2. Η «λέξις» ως «μίμημα» της «έννοιας» .....	127
1.3. Η σχέση της «άρμονιας» με τη «λέξιν» .....	128
1.4. Η σχέση του «ρύθμου» με τη «λέξιν» .....	130
2. Η σχέση της μουσικής με τα «πάθη» της ψυχής.....	131
2.1. Η πρόκληση των «παθῶν» στην ψυχή σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων.....	131
2.2. Η ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων.....	135

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

### ΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗ ΠΟΥ

#### ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗ «ΛΕΞΙΝ»

1. «Αἱ ἔννοιαι» στην απαγγελία .....	142
1.1 Τα είδη των «έννοιῶν» που αναδύονται από τη «λέξιν».....	142
1.2. Η «διττή τέχνη» της «παιδείσεως ἐκ τῶν ἐννοιῶν» .....	145
1.3. Η ανάδυση των «έννοιῶν» μέσω των λογοτεχνικών «μεθόδων» — Το παράδειγμα του Ομήρου.....	147
1.4. Η ανάδυση των «έννοιῶν» μέσω της επίδρασης των «σημάτων» των χορευτῶν κατά την «ὑπόκρισιν».....	159
1.5. Η ανάδυση των «έννοιῶν» μέσω της «μιμήσεως» και της «διηγήσεως» της ποίησης και η χρήση τους «ἐν μουσικῇ παιδείσει» — Το παράδειγμα του Ομήρου.....	159
2. «Τὰ περὶ λέξεως».....	164
2.1. Οι κανόνες «εὐφωνίας» των «στοιχείων».....	164
2.2. Ο χαρακτήρας των «συλλαβῶν» και των «λέξεων» που προκύπτει από τον χαρακτήρα των «στοιχείων».....	172
2.3. Ο χαρακτήρας του ρυθμικού ποδός που προκύπτει από τις μακρές και βραχείες συλλαβές.....	173
2.4. Ο χαρακτήρας που λαμβάνουν τα «κόμματα», τα «κῶλα», οι «περίοδοι» και τα «μέτρα» από τον ρυθμικό πόδα.....	174

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ**  
**ΤΟ «ΗΘΟΣ» ΤΩΝ «ΑΡΜΟΝΙΩΝ»:**  
**ΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗ ΠΟΥ**  
**ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ «ΑΡΜΟΝΙΑ»**

1. Η θεωρία του «ήθους» της μουσικής στους φιλοσόφους και συγγραφείς της αρχαιότητας.....	177
2. Η θεωρία του «ήθους» της μουσικής κατά τον Κοϊντιλιανό.....	188
2.1. Τα τέσσερα είδη του «ήθους» της μουσικής .....	188
2.2. Το “αρσενικό” και το “θηλυκό” στη μουσική.....	191
2.3. Το «ήθος» των «φθόγγων», των «διαστημάτων», και των «συστημάτων» σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων.....	194
3. Η ερμηνεία του ήθους των «συστημάτων» μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) του Αριστείδη Κοϊντιλιανού.....	199
3.1. Η επιλογή των κατάλληλων γραμμάτων για το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) .....	199
3.2. Χαρακτηρισμός της ηθικής ποιότητας των «διαστημάτων» και των τετράχορδων «συστημάτων» στο σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ).....	202
3.3. Χαρακτηρισμός της ηθικής ποιότητας του «συστήματος» της οκτάβας που ορίζει μια «άρμονιαν» στο σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) .....	209
4. Ερμηνεία του «ήθους» των «άρμονιων» μέσω της «πεττείας».....	213
5. Ερμηνεία της ηθικής ποιότητας των «άρμονιων» σύμφωνα με τη Δαμώνεια θεωρία.....	214
6. Τα «συστήματα» - «τρόποι» που είναι κατάλληλα για την εκπαίδευση.....	222

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΟΟ

### ΤΟ «ΗΘΟΣ» ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ:

#### ΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟΝ ΡΥΘΜΟ

1. Το «ἦθος» των ρυθμών στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό και σε άλλους φιλοσόφους.....	229
2. Ο καθορισμός του «ἦθους» των ρυθμών από την «θέσιν» και «ἄρσιν» κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό.....	237
3. Ο καθορισμός του «ἦθους» των ρυθμών από την εναλλαγή των φθόγγων με διάρκεια και των «κενῶν» χρόνων.....	239
4. Ο καθορισμός του «ἦθους» από το ρυθμικό γένος.....	240
4.1. Το «ἦθος» του ρυθμικού γένους «έν ἴσῳ λόγῳ» .....	241
4.2. Το «ἦθος» του ρυθμικού γένους «έν ἡμιολίῳ λόγῳ».....	243
4.3. Το «ἦθος» του ρυθμικού γένους «έν διπλασίονι σχέσει» .....	244
5. Το «ἦθος» των «σύνθετων» ρυθμών.....	244
6. Ο ρόλος της «ρύθμικης ἀγωγῆς» στον καθορισμό του «ἦθους» των ρυθμών .....	247
7. Ο χαρακτήρας του ατόμου και ο ρυθμός του περπατήματός του.....	248

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

#### Ο ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ «ΤΕΛΕΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ἘΝΕΡΓΕΙΑΣ» — ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ὈΡΓΑΝΑ

1. Το «ἦθος» των μουσικῶν ὀργάνων κατά τον Κοϊντιλιανό .....	252
2. Η εφαρμογή της θεωρίας περί φύλων στην κατάταξη των μουσικῶν ὀργάνων.....	256
2.1 Τα πνευστά ὄργανα.....	256
2.2. Τα ἐγχορδα ὄργανα.....	263
3. Ομοιότητες της ἀνθρώπινης και κοσμικῆς ψυχῆς με τα μουσικά ὄργανα.....	272
3.1. Πρώτο δόγμα: Οι ἀριθμητικοί λόγοι που συνδέουν τη μουσική με την ἀνθρώπινη και την κοσμική ψυχή.....	272
3.2. Δεύτερο δόγμα: Η πτώση της ψυχῆς και ἡ δημιουργία του πρώτου φυσικοῦ σώματος.....	283

4. Τα στοιχεία περί της σωματοποίησης της ψυχής, στους ποιητές, φιλοσόφους και γιατρούς.....	291
4.1. Η μαρτυρία του Ομήρου .....	291
4.2. Η μαρτυρία του Ηράκλειτου.....	295
4.3. Η ιατρική εξήγηση.....	296
5. Η επίδραση των μουσικών οργάνων στη ανθρώπινη και κοσμική ψυχή μέσω της συμπαθητικής ταλάντωσης.....	298
6. Τα έγχορδα όργανα και οι φιλόσοφοι.....	301
<b>ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....</b>	<b>306</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>313</b>
<b>THE PHILOSOPHICAL AND PEDAGOGICAL DIMENSIONS OF MUSIC ACCORDING TO ARISTIDES QUINTILIANUS (Summary).....</b>	<b>372</b>

## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα διδακτορική διατριβή προέκυψε από την ενασχόλησή μου με τη μουσική παιδεία και τη φιλοσοφία. Η ενασχόληση μου με τη φιλοσοφία ξεκίνησε κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών “Ελληνική Φιλοσοφία - Φιλοσοφία των Επιστημών” που διεξάγεται στον Τομέα Φιλοσοφίας του Τμήματος Φιλοσοφίας, Παιδαγωγικής και Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Συγκεκριμένα παρακολούθησα τα μεταπτυχιακά μαθήματα που αφορούσαν τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη, οι οποίοι ασχολήθηκαν, ως γνωστόν, ιδιαίτερα με θέματα που αφορούν τη μουσική.

Η επιθυμία μου να διερευνήσω το έργο *Περί μουσικῆς* του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, το οποίο, όπως η σχετική διεθνής βιβλιογραφία δείχνει, δεν έχει διερευνηθεί σε μεγάλη έκταση και βάθος, εκδηλώθηκε λόγω της ιδιαιτερότητας που το έργο αυτό παρουσιάζει, καθώς συνδυάζει τη μουσική με τη φιλοσοφία. Ο Κοϊντιλιανός εξετάζει θέματα που άπτονται της μουσικής υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας, αξιοποιώντας φιλοσοφικές απόψεις προγενεστέρων φιλοσόφων και συγγραφέων που ασχολήθηκαν με θέματα μουσικής παιδείας.

Με την ολοκλήρωση της εκπόνησης της διατριβής αυτής θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα Καθηγητή και Διευθυντή του Μεταπτυχιακού Προγράμματος κ. Κωνσταντίνο Θ. Πέτσιο για την όλη του συμπαράσταση και καθοδήγηση. Τον ευχαριστώ επίσης για τις ουσιαστικές και πολύτιμες υποδείξεις του, που άνοιγαν κάθε φορά δρόμους στην έρευνά μου, καθώς και για τη συμβολή του, ώστε η διατριβή αυτή να λάβει την παρούσα μορφή.

Οφείλω επίσης να εκφράσω τις ευχαριστίες μου και προς τα άλλα δύο μέλη της Συμβουλευτικής Επιτροπής, τον τέως Αναπληρωτή Καθηγητή Φιλοσοφίας κ. Παύλο Καϊμάκη για το μεγάλο ενδιαφέρον του και για τις πολύτιμες παρατηρήσεις του, που συνέβαλαν στη βελτίωση του κειμένου μου, καθώς και

την Επίκουρη Καθηγήτρια Φιλοσοφίας κ. Βασιλική Σολωμού-Παπανικολάου για την πολύτιμη βοήθεια που μου προσέφερε με τις σημαντικές συμβουλές και τις επισημάνσεις της και για τον χρόνο που διέθεσε.

Εκφράζω επίσης τις ευχαριστίες μου και προς τα υπόλοιπα μέλη της Επταμελούς Εξεταστικής Επιτροπής την κ. Μαρία Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, Διευθύντρια του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Φιλοσοφίας της Ακαδημίας Αθηνών, τον κ. Ιωάννη Γ. Καλογεράκο, Επίκουρο Καθηγητή Φιλοσοφίας του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, τον κ. Θεοχάρη Ράπτη Επίκουρο Καθηγητή Μουσικής και Μουσικής Αγωγής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων και την κ. Ελένη Λεοντσίνη Επίκουρη Καθηγήτρια Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

Ευχαριστώ επίσης τη διοικητική υπάλληλο του Τομέα Φιλοσοφίας κ. Παναγιώτα Σιούλα για τη βοήθειά της και την άριστη συνεργασία που είχαμε, καθώς και τη γραμματεία του Τομέα Φιλοσοφίας κ. Μαρία Παππά.

Τέλος θα ήθελα να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου προς τον σύζυγό μου και τον γιο μου για την όλη συμπαράσταση και κατανόηση, καθώς και προς την πεθερά μου κ. Ευφροσύνη Ζαχαρή για τη βοήθειά της καθ' όλη τη διάρκεια της εκπόνησης αυτής της διατριβής.



## Εισαγωγή<sup>1</sup>

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διεξοδική διερεύνηση και η ερμηνευτική ανασυγκρότηση των θέσεων του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, που εκτίθενται στο έργο του *Περί μουσικῆς*<sup>2</sup>, προκειμένου να αναδειχθούν εκείνα τα σημεία που αφορούν την παιδαγωγική και φιλοσοφική διάσταση της μουσικής.

Όταν αναφερόμαστε σε θέματα σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική θα πρέπει να έχουμε υπόψη ότι η μουσική είχε μία σημασία ευρύτερη από τη σημερινή<sup>3</sup>, καθώς στις περισσότερες περιπτώσεις σήμαινε την όλη παιδεία<sup>4</sup>, προϋπέθετε την ενότητα του λόγου<sup>5</sup>, της κίνησης και της μελωδίας και

---

1. Πλήρη βιβλιογραφικά στοιχεία δίδονται μόνο κατά την πρώτη αναφορά βιβλίου ή άρθρου, καθώς και στο μέρος *Βιβλιογραφία*. Στη συνέχεια δίδεται μόνο το όνομα του συγγραφέα σε συνδυασμό με ενδεικτική(ές) λέξη(εις) του τίτλου.

2. Ο Κοϊντιλιανός έχει συγγράψει (όπως δηλώνεται στο *Περί μουσικῆς*, II, 10, σ. 74. 7-9) και το έργο *περί ποιητικῆς*, το οποίο έχει χαθεί και δεν γνωρίζουμε τίποτε για το περιεχόμενό του· πβ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus: On Music in Three Books, Translation, with Introduction, Commentary, and Annotations*, New Haven/London, Yale University Press, 1983, σ. 138, σημ. 209· A. Barker, *Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge/London/N. York, Cambridge University Press, 1989, σ. 476, σημ. 101· F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, Γενεύη, Droz, 1999, σ. 145, σημ. 2.

3. Βλ. σχετ. L. Rowell, *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, United States of America, University Of Massachusetts Press, 1984, σ. 37· L. Stamou, "Plato and Aristotle on Music and Music Education: Lessons from Ancient Greece", *International Journal of Music Education*, (39) 2002, σ. 13.

4. Βλ. Ν. Σ. Ασπιώτης, *Άρχαίοι Έλληνες μουσικοί και σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα, με μεταγραφές τους εις τήν σύγχρονον Εύρωπαϊκὴν σημειογραφίαν*, Ἀθήναι, Εκδ. Δαυλός, 2000, σ. 11.

5. L. Rowell, *Thinking About Music*, σ. 37· Ε. Μουτσόπουλος, «Προς μια φαινομενολογική φιλοσοφία της μουσικής», *Νέα Ἔστια*, 126 (1989), σ. 978· Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», *Μού.Σ.Α.*, 2 (1996), σσ. 10 κ.ε.· L. Stamou, "Plato and Aristotle on Music and Music Education", σ. 11.

περιελάμβανε «όλες τις φάσεις της πνευματικής καλλιέργειας»<sup>6</sup>. Με αυτή την ευρεία σημασία αντιμετωπίζει και ο Κοϊντιλιανός την πραγμάτευσή της. Ωστόσο οι σύγχρονοι ερευνητές των θεμάτων που αφορούν την αρχαία ελληνική μουσική συναντούν ορισμένα προβλήματα στη μελέτη της. Τα προβλήματα αυτά σχετίζονται με το γεγονός ότι δεν υπάρχουν σωζόμενα μουσικά ακουστικά αποσπάσματα<sup>7</sup>, με αποτέλεσμα να μην έχουμε καμία ιδέα για τον ήχο της αρχαίας ελληνικής μουσικής<sup>8</sup>. Υπάρχουν ωστόσο μερικά μικρά αποσπάσματα με μουσικό περιεχόμενο<sup>9</sup>, τα περισσότερα από τα οποία ανήκουν στη

---

6. A. D. Warren, *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York, Dover Publications, 1962, σ. 58.

7. Έχουν γίνει πολλές απόπειρες ανασυγκρότησης της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Υπάρχει μια αξιόλογη ανακατασκευή του αρχαίου οργάνου "ύδραυλις" από το Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο των Δελφών το 1999. Επιπλέον οι D. Politis, K. Vandikas, D. Margounakis, ("Notation-Based Ancient Greek music Synthesis with ΑΡΙΩΝ", στο *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Barcelona, Spain, Computer Music Association, 2005, σ. 1) περιγράφουν ένα ηλεκτρονικό όργανο που λέγεται Αρίων το οποίο «προσεγγίζει την αρχαία ελληνική μουσική εισάγοντας έναν εικονικό αρχαίο έλληνα τραγουδιστή, ο οποίος είναι ικανός να τραγουδά με την αρχαία ελληνική προφορά, ενώ τον συνοδεύει ένα μουσικό όργανο». Επιπλέον και στο άρθρο του J. C. Franklin, "Beyond the Fragments: Realizations in Ancient Greek Music", *Herausforderungen und Ziele der Musikarchäologie. Studien zur Musikarchäologie* 6 (2008), Leidorf, Rahden/Westf (with CD selections), σσ. 323-326, περιγράφεται μια προσπάθεια απόδοσης του ακούσματος της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής.

8. A. Bélis, "Auloi grecs du Louvre", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 198 (1984), σσ. 14-22. M.M. Winkler, *Classical Myth & Culture in the Cinema*, New York, Oxford University Press, 2001, σ. 321. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνιο*, Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2005, σ. 135.

9. Τα σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα έχουν συλλεχθεί από τον E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik: Sammlung Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nuremberg, Carl, 1970 και στη νεότερη έκδοση των E. Pöhlmann - M.L.West, *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 2001. Βλ. επίσης Π. Δ. Ζαχαρίας, *Η μουσική τῶν Ἑλλήνων. Τρεῖς διαλέξεις. (Μετὰ μουσικοῦ παραρτήματος περιέχοντος τὸν Ὑμνον τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ ἄλλα τινά)*, Ἀθήναι 1922, σσ. 21-23. R.P. Winnington -Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", *Music and Letters*, 4 (1929), σσ. 342-344. W. D. Anderson, "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σ. 211. T.J. Mathiesen, "New Fragments of Ancient Greek Music", *Acta Musicologica*, 53(1981), σσ. 124-132. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. Μτφρ.: Στάθης Κομνηνός, Αθήνα, Εκδ. "Παπαδήμα", 1999, σσ. 381-389. Ν.Σ. Ασπιώτης, *Αρχαίοι Έλληνες μουσικοί καὶ σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα*, σσ. 107-198. E. Pöhlmann, *Δράμα και Μουσική στην αρχαιότητα. Μετάφραση-συνεργασία: Ιωάννα Σηηλιοπούλου, Επιμέλεια: Άγγελος Δεληβοριάς*, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 2000, σσ. 59-93. S. Hornblower-A. Spawforth (eds), *The Oxford Classical Dictionary. The Ultimate Reference Work on the Classical World*, Oxford, 20033 (19491), σσ. 1011 κ.ε. S. Psaroudakēs, "The Orestes Papyrus: Some Thoughts on the Dubious Musical Signs", στο Ellen Hickmann & Ingo Laufs & Ricardo Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie IV. Musical Archaeological Sources: Finds Oral Transmission, Written Evidence. Papers from the 3rd Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 9-16 June, 2002, and Other Contributions.* (Orient-Archäologie 15), σσ. 471-492, Rahden, Marie Leidorf GmbH, 2004β.

μεταχριστιανική εποχή, ενώ το παλαιότερο χρονολογείται τον 2<sup>ο</sup> αι. π. Χ<sup>10</sup>. Πάντως μια εικόνα της θεωρητικής<sup>11</sup> τουλάχιστον πλευράς της μουσικής έχει σήμερα σχηματιστεί με βάση τις μελέτες των ερευνητών, που στηρίχθηκαν είτε στη σύλληψη και κατανόηση της ελληνικής μουσικής θεωρίας<sup>12</sup>, είτε σε μαρτυρίες φιλοσόφων και ποιητών<sup>13</sup>, καθώς επίσης και στη βοήθεια άλλων στοιχείων, όπως είναι για παράδειγμα παραστάσεις αγγείων και μουσικών οργάνων που διασώθηκαν<sup>14</sup>.

Ο σκοπός του Αριστείδη Κοϊντιλιανού συγγράφοντας το έργο *Περί μουσικής* είναι να εξετάσει σε μια ολοκληρωμένη πραγματεία όλα τα σχετικά με τη μουσική ζητήματα, χρησιμοποιώντας όλες τις διαθέσιμες ως την εποχή του πηγές, τις οποίες όμως παραθέτει κριτικά. Σε καμία περίπτωση δεν πρέπει το

---

10. T. Georgiades, *Greek Music, Verse and Danse*, translated from the German by Erwin Benedikt and Marie Louis Martinez, N. York, Da Capo Press, 1973 (1955 1), σ. 37. Βλ. και E. J. Dent, "Mr Headlam's Theory of Greek Lyric Metre", *Journal of Hellenic Studies*, 23(1903), σ. 71.

11. I. Henderson, "Ancient Greek Music", στο E. Wellesz (ed.), *Ancient and Oriental Music*, σ. 403.

12. Για την ελληνική μουσική θεωρία βλ. κυρίως τις πραγματείες του Αριστόξενου, *Στοιχεία αρμονικά* και *Στοιχεία ρυθμικά*, του Ευκλείδη (300 π. Χ.) *Κατατομή Κανόνος*, αλλά και έργα πιο ύστερα, όπως είναι το *Ἄρμονικόν ἐγγχειρίδιον* και η *Ἀριθμητικὴ εἰσαγωγή* του Νικόμαχου (2ο μισό του 2ου μ.Χ. αι.), και τα *Ἄρμονικά* του Πτολεμαίου (128-141 μ. Χ). Επίσης ο Θέων από τη Σμύρνη (β' μισό του 1ου - αρχές του 2ου αι. μ. Χ.) συνέγραψε μία επιτομή των μαθηματικών επιστημών με τίτλο *Τὰ κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρήσιμα εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν*. Επιπλέον στο έργο του Αλύπιου (μουσικοθεωρητικού του 2ου ή του 4ου μ. Χ.) με τίτλο *Εἰσαγωγή μουσική* συναντάμε μια «πλήρη επεξεργασία της αρχαιοελληνικής παρασημαντικής». Υπάρχει επίσης και μια πραγματεία που δεν γνωρίζουμε το συγγραφέα της και η οποία έχει πάρει το όνομά του πρώτου εκδότη της, του F. Bellermann, και είναι γνωστή ως *Ἀνώνυμος* του Bellermann. Το έργο αυτό απηχεί σε μεγάλο βαθμό το έργο του Αριστόξενου και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού) πβ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, Μτφρ.: Μιρέλλα Σιμώτα- Φιδετζή, Ἀθήνα, Εκδ. Οδυσσεάς, 1986, σ. 41, σσ. 44-45, σ. 174, σημ. 50' T. J. Mathiesen, "Towards a Corpus of Ancient Greek Music Theory, A New Catalogue raisonné Planned for RISM", *Fontes artis musicae*, 25 (1978), σσ. 119 - 134. Στο άρθρο αυτό παρατίθεται ένας πλήρης κατάλογος πολλών πρόσθετων κειμένων και μεταφράσεων για μια πληρέστερη έρευνα της αρχαίας μουσικής θεωρίας. Βλ. επίσης για τη μουσική θεωρητική σκέψη στην ελληνική αρχαιότητα Χρ. Τερζής, *Διονυσίου <Τέχνη Μουσική>*, εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια, κριτική έκδοση, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2010, σ. xiii-xxv.

13. Όπως είναι το έργο του Ομήρου, η φιλοσοφία των Πυθαγορείων, τα έργα του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού.

14. I. Henderson, "Ancient Greek Music", σ. 403' Th. Munro, *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1963, σ. 152' Σ. Ψαρουδάκης, «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων», *Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, Κυριακή 18 Ιανουαρίου 1998 ' του ιδίου, «Πρωτογενή αερόφωνα και η αβέβαιη μαρτυρία του Δισπηλιού», *Πολυφωνία*, 2(2003), σσ. 7-20' του ιδίου, "A Lyre from the Cemetery of the Acharnian Gate, Athens", στο Ellen Hickmann & Arnd Adje Both & Ricardo Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie V. Music Archaeology in context. Archaeological semantics, historical implications, socio-cultural connotations. Papers from the 4<sup>th</sup> Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstrein, 19-26 September, 2004* (Orient-Archäologie 20), σσ. 59-79, Rahden, Westf., Marie Leidorf GmbH, 2006.

έργο του να θεωρηθεί ως απλή συλλογή πληροφοριών που αφορούν τη μουσική, καθώς στην ολότητά του έχει ένα ιδιαίτερο φιλοσοφικό ενδιαφέρον. Μάλιστα θα μπορούσε να ειπωθεί ότι έχει οργανωθεί με έναν συστηματικό φιλοσοφικό τρόπο, αφού ακόμη και στις περιπτώσεις που χρησιμοποιεί κάποια τεχνικά στοιχεία της μουσικής, τα παρουσιάζει υπό το πρίσμα της φιλοσοφίας.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός είναι συγγραφέας της ύστερης αρχαιότητας και πέρα από το όνομά του δεν γνωρίζουμε τίποτε άλλο γι' αυτόν. Για τη χρονολόγηση του έργου του έχουν γίνει πολλές συζητήσεις. Όπως επισημαίνεται από τον Π. Καϊμάκη, «τα μόνα που έχουμε είναι ένας *terminus post quem* και ένας *terminus ante quem*»<sup>15</sup>. Ως *terminus post quem* θεωρείται ο 1<sup>ος</sup> μ. Χ. αιώνας, ενώ ως *terminus ante quem* ο 4<sup>ος</sup> μ. Χ. αιώνας<sup>16</sup>. Ο χρονολογικός αυτός προσδιορισμός προκύπτει από το γεγονός ότι έζησε μετά τον Κικέρωνα<sup>17</sup> (ο οποίος απεβίωσε το 43 π. Χ.), εφόσον ο Κοϊντιλιανός τον αναφέρει στο έργο του, και πριν από τον Martianus Capella (τέλη 4<sup>ου</sup> αι. μ.Χ), ο οποίος τον χρησιμοποιεί στο έργο του<sup>18</sup>. Μεγάλη πιθανότητα υπάρχει να έδρασε κατά τα τέλη του 3<sup>ου</sup> αιώνα μέσα στο πλαίσιο του Ρωμαϊκού κράτους. Αυτό πρεσβεύει ο K. Ziegler<sup>19</sup>, ο οποίος επιπλέον υποστηρίζει ότι το *Περί μουσικής* έργο του Κοϊντιλιανού έχει

15. «Αριστείδης Κοϊντιλιανός. Ένας αισθητικός της μουσικής της Ύστερης αρχαιότητας», στο Γ. Ζωγραφίδης, Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Αισθητική και Τέχνη. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μνήμη Παναγιώτη και Έφης Μιχελή*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Κρήτη, 2008, σ. 106.

16. *Αυτόθι*. Βλ. και K. Rygg, *Masked Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and Its Pythagorean Subtext*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2000, σ. 226.

17. Βλ. σχετ. E. Sir Edwin, *A History of Classical Scholarship, Vol I. From the Sixth Century B.C. to the End of the Middle Ages*, N. York, Hafner Publishing Co., 1964, σ. 345.

18. Βλ. σχετ. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 42. Βλ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 10. J. J. O'Meara, *Eriugena*, Oxford, Clarendon Press, 1988, σ. 24. E. Pöhlmann - I. Σηλιοπούλου, *Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης. Συμβολή στην ιστορία του Ελληνορωμαϊκού Πολιτισμού*, Επιστ. Επιμ.: Π. Βλαγκόπουλος, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2007, σ. 101, σημ. 15.

19. 'Notice Aristides Quintilianus', *Der Kleine Pauly*, I, Stuttgart, A. Druckermüller, 1964, σσ. 560-561. Βλ. επίσης για το θέμα της χρονολόγησης του Κοϊντιλιανού R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1968, Cambridge/London, Cambridge University Press, 19361,, σ. 55' A. Barker, "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory", *Classical Quarterly*, 32 (1982), σ. 184' Γ. Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική. Ένα διαχρονικό ταξίδι* (4ος αι. π. Χ.-19ος αι. μ.Χ.), Αθήνα, Εν πλω, 2004, σ. 79' Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 106.

νεοπλατωνικό χαρακτήρα, αλλά και ο T. J. Mathiesen<sup>20</sup>. Ο τελευταίος στηρίζει τη θέση του στο σχέδιο και την προσέγγιση των θεμάτων της μουσικής που ακολουθεί ο Κοϊντιλιανός, αλλά και στις πηγές που χρησιμοποιεί. Ο R.P. Winnington-Ingram<sup>21</sup>, στον πρόλογο της έκδοσης του έργου του Κοϊντιλιανού, θεωρεί ότι ο Κοϊντιλιανός έζησε «όχι πριν το δεύτερο μισό του 2<sup>ου</sup> αι. και ίσως λίγο αργότερα». Ο R. Schäfke<sup>22</sup> επίσης τον τοποθετεί πολύ νωρίτερα από τον 3<sup>ο</sup> αι., ενώ ο I. Düring<sup>23</sup> τον τοποθετεί με βεβαιότητα μετά τον Πτολεμαίο (128-141 μ.Χ.).

Το γεγονός ότι δε μπορούμε να χρονολογήσουμε ακριβώς το έργο του δημιουργεί ασφαλώς κάποια προβλήματα ως προς την εκτίμηση της πρωτοτυπίας των απόψεών του<sup>24</sup>, επηρεάζει όμως ελάχιστα την αξία της πραγματείας του<sup>25</sup>. Ο Κοϊντιλιανός χειρίζεται τα θέματα για τη μουσική θεωρία και παιδεία όπως και παλαιότεροι φιλόσοφοι και συγγραφείς (π.χ. Δάμων, Πλάτων, Αριστοτέλης, Αριστόξενος και Ψευδο-Πλούταρχος), παρέχοντας πολύτιμες πληροφορίες και για θέματα που ανήκουν σε εκείνες τις χρονικές περιόδους και δεν είχαν επαρκώς αναλυθεί. Ένα τέτοιο θέμα είναι η ερμηνεία του μουσικού ήθους που είναι μοναδική στο έργο του<sup>26</sup>.

Ενώ σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η διερεύνηση γενικά των φιλοσοφικών και παιδαγωγικών απόψεων του Αριστείδη Κοϊντιλιανού για τη μουσική, ενδείκνυται να σημειωθεί ότι από τα τρία βιβλία του έργου του *Περὶ μουσικῆς* ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει για το θέμα μας το δεύτερο<sup>27</sup>. Επιπλέον, οι απόψεις που διατυπώνονται για τη θέση της μουσικής στο δεύτερο

20. *Aristides Quintilianus*, σ. 14. Βλ. και R.P. Winnington-Ingram, 'Aristides Quintilianus', στο N.G.L. Hammond - H.H. Scullard (eds), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 19702, σ. 111. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 293.

21. *Aristidis Quintiliani, De Musica Libri Tres*, 'Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Lipsiae, B.G.Teubner, 1963, σ. XXIII.

22. *Aristides Quintilianus, von der Musik*, Berlin, Hesse, 1937, σ. 47.

23. *Ptolemaios und Porphyrios über die Musik*, Göteborg, 1934, σ. 8.

24. Βλ. σχετ. L. Zanoncelli, "La filosofia musicale di Aristides Quintiliano", *Quaderni Urbinati di cultura classica*, Roma (ed. dell' Ateneo e Bizzari), 24 (1977), σ. 77.

25. Βλ. J. F. Mountford, "The Musical Scales of Plato's Republic", *Classical Quarterly*, 17 (1923), σ. 126, σημ. 1.

26. Βλ. σχετ. T. J. Mathiesen, "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", *The Journal of Musicology*, 3 (1984), σσ. 264-265. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 43.

27. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι από τα τρία βιβλία το πρώτο, που αφορά τα τεχνικά ζητήματα της μουσικής, έχει μελετηθεί περισσότερο.

βιβλίο, αποτελούν θέσεις μείζονος ενδιαφέροντος και για τη σημερινή εποχή, στην προσπάθεια των σύγχρονων παιδαγωγών και φιλοσόφων να προσδιορίσουν τον ρόλο της μουσικής ως ένα αντίδοτο στην αγχώδη κατάσταση κυρίως των νέων, αλλά και ως ένα εφόδιο για την πνευματική τους καλλιέργεια και την ολόπλευρη ανάπτυξή τους. Πάντως, εκτός από τον χώρο της παιδείας και της φιλοσοφίας, οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για τη μουσική σχετίζονται με τη σύγχρονη επιστήμη της μουσικοθεραπείας<sup>28</sup> και της ψυχολογίας της μουσικής<sup>29</sup>.

Η ερευνητική μέθοδος που ακολουθήθηκε στην παρούσα εργασία βασίζεται κατά κύριο λόγο στη λεπτομερή μελέτη των αρχαίων πηγών<sup>30</sup>. Η μελέτη των πηγών συνδυάστηκε με τη μελέτη και την κατανόηση της σχετικής με το θέμα βιβλιογραφίας. Καταβλήθηκε προσπάθεια να κατανοηθούν οι απόψεις διαφόρων ερευνητών που ασχολήθηκαν με τα θέματα αυτά και να παρουσιασθούν μέσα από μία κριτική προσέγγιση. Επίσης διατυπώθηκαν και προσωπικές απόψεις για τα σχετικά θέματα, καθώς στόχος ήταν η συμβολή μας στην έρευνα. Για μια κατά το δυνατόν καλύτερα τεκμηριωμένη παρουσίαση των ιδεών του Κοϊντιλιανού κρίθηκε σκόπιμο να ληφθούν υπόψη χωρία και από τα τρία βιβλία του έργου *Περί μουσικής*, αλλά και από έργα άλλων φιλοσόφων, στα οποία θίγονται θέματα μουσικής παιδείας και αξίας της μουσικής. Τέλος επιχειρήθηκε η ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του Αριστείδη Κοϊντιλιανού με βάση τους εννοιολογικούς άξονες, οι οποίοι αποτελούν και τους τίτλους των κεφαλαίων της μελέτης μας. Ο γενικός τίτλος της εργασίας δηλώνει την πρόθεση να επικεντρωθεί η προσοχή μας στην ανάδειξη της σχέσης της μουσικής με την παιδεία και τη φιλοσοφία.

Οι ανάγκες της έρευνας επέβαλαν τη διάρθρωση της εργασίας σε Εισαγωγή, εννέα Κεφάλαια και Κριτική Επισκόπηση-Συμπεράσματα. Το πρώτο Κεφάλαιο,

---

28. Για τον όρο 'μουσικοθεραπεία', βλ. Λ. Πρίνου—Πολυχρονιάδου, *Μουσική και Ψυχολογία. Εισαγωγή στη Μουσικοθεραπεία*, Αθήνα, Εκδ. "Θυμάρι", 1991 (19891), σσ. 22 κ.ε.

29. Για το νόημα του όρου 'ψυχολογία της μουσικής' βλ. D. Hargreaves, *Η Αναπτυξιακή Ψυχολογία της Μουσικής*, Μετάφραση-Επιμέλεια: Έφη Μακροπούλου, Αθήνα, Εκδ. Fagotto, 2004, σσ. 17-18.

30. Π. Νούτσος, *Όδηγός Έρευνητικής Μεθοδολογίας*, Αθήνα, "Ελληνικά Γράμματα", 1998, σ. 155: «Η έρευνα των «πηγών» αποτελεί λεπτό ζήτημα χειρισμών. Έντάσσεται ή υπόκειται στο έρμηνευτικό γίγνεσθαι και όχι τό αντίστροφο».

που φέρει τον τίτλο “Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός και η θέση της μουσικής στην παιδεία”, επικεντρώνεται στην ανάδειξη των λόγων για τους οποίους ο Κοϊντιλιανός θεωρεί κατάλληλη τη μουσική για την παιδεία των νέων. Η πρώτη ενότητα που ονομάζεται “Αρχικοί προβληματισμοί και διαπιστώσεις για το έργο *Περὶ μουσικῆς*”, αναφέρεται στην κριτική των διαφόρων μελετητών για το έργο του Κοϊντιλιανού, στην ανάδειξη της σημασίας του έργου του μέσω της απήχησης που είχε στους μεταγενεστέρους, αλλά και στη διασαφήνιση των λόγων εξαιτίας των οποίων συνέγραψε την πραγματεία του. Στην ίδια ενότητα εξετάζεται και η κατηγοριοποίηση που προτείνεται από τον Κοϊντιλιανό για τη μελέτη των θεμάτων της μουσικής. Στη δεύτερη ενότητα, παρουσιάζονται τα ερωτήματα που θέτει ο Κοϊντιλιανός σχετικά με τον ρόλο της μουσικής στην παιδεία. Για να δοθούν απαντήσεις όμως σε αυτά τα ερωτήματα, διερευνάται πρώτα η σχέση της μουσικής με την ψυχή, που αποτελεί και τη θεματική της τρίτης ενότητας του πρώτου κεφαλαίου, καθώς η μουσική απευθύνεται στην ψυχή και μάλιστα στο άλογο μέρος της, θέμα με το οποίο ολοκληρώνεται το πρώτο κεφάλαιο.

Το δεύτερο Κεφάλαιο έχει τίτλο “Η θέση της μουσικής στην κοινωνία κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό”. Στην πρώτη ενότητα εξετάζεται η σχέση της μουσικής με την πολιτεία μέσα από θέσεις που φέρουν τη σφραγίδα της επίδρασης του Πλάτωνα. Η συμβολή της μουσικής στην εξασφάλιση κοινωνικής αρμονίας και συνοχής είναι το θέμα της επόμενης ενότητας. Ο Κοϊντιλιανός για να δείξει τη σπουδαιότητα της μουσικής στην κοινωνία χρησιμοποιεί ένα πιο σύγχρονό του παράδειγμα, εκείνο της Ρωμαϊκής κοινωνίας. Προσδιορίζεται έτσι ο ρόλος της μουσικής στη στρατιωτική εκπαίδευση, καθώς και ο αντίκτυπος της «άμουσίας» και «κακομουσίας» των κυβερνώντων στην κοινωνία της Ρώμης. Η κατάδειξη του ρόλου της μουσικής στην κοινωνία προσδιορίζεται επίσης μέσω του αντίκτυπου της «άμουσίας» και «κακομουσίας» σε επίπεδο εθνών. Τέλος ο προβληματισμός για την περίοπτη θέση της μουσικής στην κοινωνία ολοκληρώνεται με την ανάδειξη της συμβολής της στην ψυχαγωγία, καθώς και

με την επίδραση που ασκεί στο κοινωνικό σύνολο με το διπλό της ρόλο ως «τέχνη» και «έπιστήμη».

Στο επόμενο Κεφάλαιο, που επιγράφεται “Η επίδραση της μουσικής ως ενότητα λόγου, μελωδίας και κίνησης στον άνθρωπο”, προσδιορίζεται το περιεχόμενο της «ένεργειας τῆς μουσικῆς». Διερευνάται αρχικά η «ένεργειά» της μέσα από τη μιμητική της διάσταση και την ανωτερότητά της έναντι των άλλων τεχνών. Οι θέσεις αυτές έχουν σαφείς επιδράσεις από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Στη συνέχεια η «ένεργεια τῆς μουσικῆς» ερμηνεύεται μέσω της ύπαρξης σε αυτήν των «έννοιῶν», οι οποίες εκφράζουν το συναισθηματικό φορτίο που θέλει να μεταδώσει ο καλλιτέχνης στον ακροατή, επιδρώντας με τον τρόπο αυτό στον χαρακτήρα και στα συναισθήματά του. Τέλος η «ένεργεια τῆς μουσικῆς» ολοκληρώνεται μέσω της πρωταγωνιστικής θέσης του ρυθμού σε αυτή καθώς και του ρόλου της στη τέχνη της «ὑποκρίσεως».

Θεματική του τέταρτου Κεφαλαίου, με τίτλο “Η μουσική ως θεραπεία”, αποτελούν οι ιδιαίτερες ενδιαφέρουσες απόψεις του Κοϊντιλιανού για τις θεραπευτικές δυνάμεις της μουσικής. Στο Κεφάλαιο αυτό διερευνώνται οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για τον τρόπο που η μουσική μπορεί να θεραπεύσει και να ρυθμίσει τα συναισθήματα του ανθρώπου. Επιπλέον επιχειρείται να δοθεί απάντηση με ποιον τρόπο η μουσική μέσω της ηθικής ποιότητας των «ἁρμονιῶν» της μπορεί να ενισχύσει ή να τροποποιήσει συμπεριφορές και να εφαρμοσθεί στην «ἠθικὴν παιδείου».

Το πέμπτο Κεφάλαιο, που φέρει τον τίτλο “Η μουσική και η παιδαγωγική της σημασία”, χρησιμεύει ως συνδετικός κρίκος μεταξύ των προηγούμενων και επόμενων κεφαλαίων. Στο Κεφάλαιο αυτό προσδιορίζονται οι λόγοι, που σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, καθιστούν τη μουσική κατάλληλη παιδαγωγό. Όπως διαφαίνεται και από τους τίτλους των επιμέρους ενοτήτων του πέμπτου Κεφαλαίου, ο Κοϊντιλιανός εντοπίζει την καταλληλότητα της μουσικής να εκπαιδεύει μέσω της σχέσης της «έννοιας», της «λέξεως», της «ἁρμονίας» και του «ῥυθμοῦ». Στη θεματική του ίδιου Κεφαλαίου εντάσσεται και η σχέση που έχει η μουσική με τα «πάθη» της ψυχῆς, καθώς η μουσική απευθύνεται σε



αυτήν. Διερευνάται γι' αυτόν τον λόγο η πρόκληση των «παθῶν» και η ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων. Η μουσική αναδύει διαφορετικά συναισθήματα σε κάθε άνθρωπο χωριστά, ανάλογα με τη φύση του. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται διαφορές όσον αφορά τις έννοιες του κάθε ανθρώπου, οι οποίες επηρεάζουν τον τρόπο που η ψυχή του εγκρίνει ή αποδοκιμάζει ένα αντικείμενο.

Στα Κεφάλαια που ακολουθούν εξετάζονται ξεχωριστά οι στόχοι που πρέπει να θέτει ο μουσικός εκπαιδευτής, οι οποίοι καθορίζονται από τον ορισμό που αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Το έκτο Κεφάλαιο έχει τίτλο "Οι στόχοι του μουσικού εκπαιδευτή που σχετίζονται με τη «λέξιν»". Η πρώτη ενότητα έχει τίτλο "«Αἱ ἔννοιαι» στην απαγγελία". Αρχικά διερευνάται η διαδικασία της ανάδυσης των «έννοιῶν» μέσω του ποιητικού λόγου. «Αἱ ἔννοιαι» αυτές, οι οποίες θα πρέπει να συνδέονται με το παιδευτικό ἦθος, μπορούν να προκύψουν από μία «διττή τέχνη». Η «διττή» αυτή «τέχνη» συνίσταται στη χρήση είτε του ευθέως είτε του πλάγιου λόγου. Η σημασία του ρόλου των λογοτεχνικών «μεθόδων» (μεταφορών, παρομοιώσεων, κ.τ.λ., οι οποίες ανήκουν στο δεύτερο είδος της «παιδείσεως ἐκ τῶν ἐννοιῶν») αποδεικνύεται μέσω της χρήσης τους από τον Όμηρο. Επιπλέον η ανάδυση των «έννοιῶν» πραγματοποιείται μέσω της επίδρασης των «σχημάτων» των χορευτῶν στους ακροατές κατά την «ὑπόκρισιν», όπου εμπλέκεται μαζί με την κίνηση και ο λόγος, καθώς και μέσω της «μιμήσεως» και της «διηγήσεως» της ποίησης και της χρήσης τους «ἐν μουσικῇ παιδείσει» με τη χρήση παραδειγμάτων από τον Όμηρο.

Η δεύτερη ενότητα του έκτου Κεφαλαίου με τίτλο "«Τὰ περὶ λέξεως»", αφορά θέματα ευφωνίας των γραμμάτων καθώς και θέματα μετρικής. Αρχικά εξετάζονται οι κανόνες «εὐφωνίας» των «στοιχείων», καθώς και των «συλλαβῶν», των «λέξεων» και του ρυθμικού ποδός που προκύπτει από αυτά. Επιπλέον χαρακτηρίζονται τα «κόμματα», τα «κῶλα», οι «περίοδοι» και τα «μέτρα» από τον ρυθμικό πόδα. Όλοι αυτοί οι χαρακτηρισμοί βασίζονται στη περί φύλων θεωρία και την κατηγοριοποίησή τους σε σχέση με τις αρσενικές,

θηλυκές ή ενδιάμεσες ποιότητες που προκύπτουν από τον τρόπο παραγωγής των γραμμάτων. Οδηγούμαστε έτσι σε χαρακτηρισμούς ηθικού και αισθητικού τύπου, που θα χρησιμεύσουν στο σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) που αναπτύσσεται στο επόμενο Κεφάλαιο.

Τα ακόλουθα τρία Κεφάλαια της διατριβής, αφορούν τους στόχους του μουσικού εκπαιδευτή που σχετίζονται με τη στενή σημασία της μουσικής (τη μελωδία, τον ρυθμό και τα μουσικά όργανα). Στα κεφάλαια αυτά γίνεται εμφανής η ιδιαίτερη πρωτοτυπία του Κοϊντιλιανού, στα θέματα που αφορούν την ερμηνεία του μουσικού «ἦθους». Το «ἦθος» είναι ένα βασικό χαρακτηριστικό της αρχαίας ελληνικής μουσικής και ουσιαστικά σημαίνει «τὸν ἠθικὸν χαρακτήρα πού τείνει νὰ ἐμπνεύσει στήν ψυχὴ ἢ μουσική»<sup>31</sup>, μία θεωρία που αναπτύχθηκε κυρίως κατά την κλασική εποχή». Το έβδομο Κεφάλαιο, έχει τίτλο “Το «ἦθος» των «ἁρμονιῶν»: Οι στόχοι του μουσικού εκπαιδευτή που σχετίζονται με την «ἁρμονίαν»”. Στην πρώτη ενότητα γίνεται μία σύντομη αναδρομή στις θέσεις των φιλοσόφων και συγγραφέων, όσον αφορά τη θεωρία του «ἦθους» της μουσικής, ενώ στη δεύτερη αναπτύσσεται η θεωρία του «ἦθους» της μουσικής κατά τον Κοϊντιλιανό. Στα πλαίσια της θεωρίας αυτής εξετάζονται “Τα τέσσερα είδη του «ἦθους» της μουσικής”, οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για «Το “αρσενικό” και το “θηλυκό” στη μουσική», καθώς και “Το «ἦθος» των «φθόγγων», των «διαστημάτων» και των «συστημάτων» σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων”. Στην τρίτη ενότητα του έβδομου Κεφαλαίου ερμηνεύεται το «ἦθος» των «συστημάτων» (των «διαστημάτων», των «τετραχόρδων» και των «ἁρμονιῶν») μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) του Αριστείδη Κοϊντιλιανού. Η ερμηνεία του «ἦθους» των «ἁρμονιῶν» επιχειρείται και μέσω της «πεττείας», καθώς και σύμφωνα με τη

---

31. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1989<sup>2</sup> (1981<sup>1</sup>), σ. 134. Βλ. και Α. J. Neubeker, *Ἡ Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 135, Κ. Παλαμιώτου – Θωμαΐδου, «Ἡ μουσική και ἡ γυμναστική στα Πολιτικά του Ἀριστοτέλους», στο Δ. Ν. Κούτρας (ἐπιμ.), *Πολιτική φιλοσοφία τοῦ Ἀριστοτέλη καὶ οἱ ἐπιδράσεις της*, σ. 313. Τ. Reinach, *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, Μτφρ.: Ἀναστασία-Μαρία Γ. Καραστάθη, Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση- μουσικολογική επιμέλεια: Ἡλίας Γ. Τσιμπίδαρος, Ἀθήνα, Ἰνστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 1999, σσ. 77 και 185. Βλ. και Ε. Νικολάου, *Ἡ μουσική παιδεία στη θεώρηση του Ἀριστοτέλη*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ἰωάννινα 2004, σ. 93.

Δαμώνεια θεωρία. Τα θέματα που αφορούν το «ἦθος» της αρμονίας ολοκληρώνονται με τον προσδιορισμό των κατάλληλων «συστημάτων» (κλιμάκων) για την εκπαίδευση.

Στο όγδοο Κεφάλαιο με τίτλο “Το «ἦθος» του ρυθμού: Οι στόχοι του μουσικού εκπαιδευτή που σχετίζονται με τον ρυθμό”, ερμηνεύονται τα θέματα που αφορούν τη συναισθηματική επίδραση του ρυθμού. Μετά από την κατάδειξη της σημασίας του «ἦθους» του ρυθμού, τόσο στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό όσο και σε άλλους φιλοσόφους, εξετάζεται η ερμηνεία του «ἦθους» του ρυθμού, σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, η οποία καθορίζεται από την «θέσιν» και «ἄρσιν», καθώς και από την εναλλαγή των φθόγγων με διάρκεια και των «κενῶν» χρόνων. Επίσης εξετάζεται ο καθορισμός του «ἦθους» από τα είδη του ρυθμικού «γένους» (το «ἴσον», το «ἡμιόλιον» και το «διπλάσιον»), από το «ἦθος» των «συνθέτων» ρυθμών, και από τον ρόλο της «ῥυθμικῆς ἀγωγῆς». Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τον “χαρακτήρα του ατόμου και τον ρυθμό του περπατήματος του”.

Το ένατο και τελευταίο Κεφάλαιο, φέρει τον τίτλο “Ο προσδιορισμός της «Τελείας μουσικῆς ἐνεργείας» - Τα μουσικά ὄργανα”. Αρχικά διερευνώνται οι κατηγοριοποιήσεις από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό των μουσικών οργάνων σε πνευστά και έγχορδα και με την εφαρμογή της θεωρίας περί φύλων (π.χ. αρσενικός χαρακτήρας στη λύρα και θηλυκός χαρακτήρας στον αυλό), καθώς και ο γενικότερος ρόλος τους στην εκπαίδευση και την κοινωνία. Επιπλέον εξετάζονται οι ομοιότητες της ανθρώπινης και κοσμικής ψυχῆς με τα μουσικά ὄργανα, με σκοπό να προσδιορισθούν οι λόγοι που η μουσική μπορεί να επιδράσει σε αυτές. Για να προσδιορισθεί αυτή η επίδραση αναπτύσσονται δύο «δόγματα»<sup>32</sup> για την ψυχή, το ένα βασιζόμενο σε αριθμητικά κριτήρια και το δεύτερο σε φυσικά. Επιπλέον οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τα “Στοιχεία περί της σωματοποίησης της ψυχῆς”, ενισχύονται μέσω των μαρτυριῶν του Ομήρου, του Ηράκλειτου και της ιατρικῆς επιστήμης. Η επίδραση των μουσικών οργάνων στην ανθρώπινη και κοσμική ψυχή ολοκληρώνεται μέσω του φαινομένου της

---

32. A.J. Festugière, “L’ âme et la musique d’ après Aristide Quintilien”, *Transactions of the American Philological Association*, 1954 (85), σ. 61.

συμπαθητικής ταλάντωσης στη μουσική. Ιδιαίτερης σημασίας είναι η τελευταία ενότητα αυτού του Κεφαλαίου, με τίτλο “Τα έγχορδα όργανα και οι φιλόσοφοι”, στην οποία παρουσιάζονται οι ομοιότητες που παρατηρούνται μεταξύ των μουσικών οργάνων και της περιοχής του σύμπαντος, όπου κατοικούν οι φιλόσοφοι, σύμφωνα με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό. Προσδιορίζεται με τον τρόπο αυτό η σχέση της μουσικής με τη φιλοσοφία.

Ακολουθούν, Κριτική Επισκόπηση—Συμπεράσματα και η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση της Βιβλιογραφίας που χρησιμοποιήθηκε, καθώς και Περίληψη στην αγγλική γλώσσα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

### Ο ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟΣ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΠΑΙΔΕΙΑ

#### 1. Αρχικοί προβληματισμοί και διαπιστώσεις για το έργο *Περὶ μουσικῆς*

Το έργο *Περὶ μουσικῆς* αποτελεί μια ανάγκη για τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, καθώς, όπως διατείνεται, «μηδένα σχεδόν εἶπεῖν τῶν παλαιῶν έντελῶς τοὺς περὶ αὐτῆς [τῆς μουσικῆς] λόγους μᾶ καταβαλέσθαι πραγματεία, ἀλλὰ κατὰ μέρος ἕκαστον καὶ διεσπαρμένως περὶ τινων ἐξηγήσασθαι»<sup>1</sup>.

Ο Η. Abert<sup>2</sup> χωρίζοντας τους νεωτέρους θεωρητικούς της μουσικής στους πυθαγορικούς, στους αριστοξενικούς και στους εκλεκτικούς κατατάσσει τον Κοϊντιλιανό στην τρίτη κατηγορία. Το ίδιο κάνει ο L. Richter<sup>3</sup> και ο G. Pont<sup>4</sup>, ενώ ο R. Schäfke<sup>5</sup> τον χαρακτηρίζει ως ειδικό συγγραφέα ιδιαίτερα σεβαστό με ευρεία μουσική κατάρτιση και λογοτεχνικές γνώσεις<sup>6</sup>. Η έννοια, βέβαια του εκλεκτικού δεν πρέπει να εκληφθεί στην προκειμένη περίπτωση με αρνητική

---

1. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 3. 13-15. Ο Κοϊντιλιανός πολύ πιθανόν να αναφέρεται σε συγγραφείς, οι οποίοι δε συνέδεαν τη μουσική με ψυχολογικές και κοσμικές θεωρίες, όπως πραγματοποιεί ο ίδιος. Τέτοιοι μπορεί να ήταν ο θεωρητικός της μουσικής Αριστόξενος (354-300 π. Χ.), ο μουσικογράφος Θέων ο Σμυρναίος (β' μισό του 1ου – αρχές του 2ου αι.), ο φιλόσοφος και μαθηματικός Νικόμαχος ο Γερασηνός (2ος μ. Χ.), αλλά και ο μαθηματικός και αστρονόμος Πτολεμαίος (2ος μ. Χ.), οι οποίοι εξετάζουν κυρίως το τεχνικό μέρος της μουσικής. πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 401, σημ. 7.

2. *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, Verlag, Schneider, 1968 (18991). πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 107.

3. *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin, Akademie Verlag, 1961, σ. 181.

4. "The Education of the Classical Architect from Plato to Vitruvius", *Nexus Network Journal*, 7(2005), σ. 78.

5. *Aristides Quintilianus*, σ. 62.

6. πβ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 42.

σημασία, καθώς το έργο του Κοϊντιλιανού είναι πολύ καλά δομημένο και δεν είναι μια απλή συλλογή πληροφοριών που αφορούν τη μουσική.

Ο E. Wellesz<sup>7</sup>, θεωρεί την πραγματεία του Κοϊντιλιανού ως την πιο σαφή πραγματεία που έχουμε για την Ελληνική μουσική, αλλά παρατηρεί ότι δεν αναφέρεται σε κανέναν από τους ύστερους κλασικούς συγγραφείς που ασχολούνται με τα σχετικά θέματα, «αφού το βιβλίο του είναι μια συλλογή από παλαιότερους συγγραφείς»<sup>8</sup>. Το ίδιο υποστηρίζει και ο J. Chailley<sup>9</sup>, καθώς τον κατατάσσει στους θεωρητικούς τους «πιο αυθεντικούς της ελληνικής μουσικής». Είναι επίσης ο μόνος που μας δίδει τεχνικές πληροφορίες για τις «αρχαϊκές παραδόσεις που είναι προγενέστερες του κοινού δόγματος των αλεξανδρινών μουσικογράφων»<sup>10</sup>. Σε αυτό συμφωνεί και ο R.P. Winnington-Ingram<sup>11</sup>, ο οποίος επισημαίνει ότι ο Κοϊντιλιανός μπορεί να είναι ένας εκλεκτικός, αλλά στα μουσικά θέματα είναι της σχολής του Αριστόξενου και ίσως και σχολών πριν από αυτόν.

Το πρώτο βιβλίο χαρακτηρίζεται μέτριο, ως προς την αξία και το περιεχόμενό του, καθώς παρουσιάζει αντιφάσεις ίσως λόγω της φθοράς του κειμένου<sup>12</sup>. Το τρίτο βιβλίο παρουσιάζει ιδιοτυπίες που συνδέονται με Πυθαγόρειες πηγές<sup>13</sup>, ενώ το δεύτερο, όπου εκτίθεται εκτός των άλλων και η μοναδική θεωρία του ηθοπλαστικού χαρακτήρα της μουσικής, είναι καλύτερα επεξεργασμένο από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό και παρουσιάζει το μεγαλύτερο ενδιαφέρον. Ο H. Abert<sup>14</sup> μάλιστα θεωρεί ότι το δεύτερο βιβλίο αποτελεί μια πολύ σημαντική πηγή για τη γνώση της αρχαίας αισθητικής της μουσικής<sup>15</sup>. Υπάρχουν βέβαια και πιο

---

7. *A history of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, The Clarendon Press, 1961, σ. 53.

8. J.F. Mountford, "The Musical Scales of Plato's Republic", *Classical Quarterly*, 17 (1923), σ. 126, σημ. 1.

9. "La notation archaïque grecque d'après Aristides Quintilien", *Revue des Études grecques*, 86 (1973), σ. 17.

10. Αυτόθι. πβ. A. Barker, "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory", σ. 186.

11. *Mode in Ancient Greek Music*, σ. 55.

12. Βλ. σχετ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 42.

13. Τις Πυθαγόρειες πηγές στο έργο του Κοϊντιλιανού τονίζει και ο A.E. Moyer, *Musica Scientia. Musical scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992, σ. 26.

14. *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Tutzing, Schneider, 1964 (1905<sup>1</sup>), σ. 24.

15. Πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 107.

αρνητικές κρίσεις για το έργο του, όπως αυτή του R. Westphal<sup>16</sup>, ο οποίος τον χαρακτηρίζει συγγραφέα χαμηλού επιπέδου («ein gedankloser Compiler aus früheren Schriften sehr verschiedenen Werthes»)<sup>17</sup>, ή του C. Ruelle<sup>18</sup> ο οποίος τον χαρακτηρίζει μέτριο συγγραφέα του οποίου η φιλοσοφία συνορεύει με τον μυστικισμό<sup>19</sup>. Ο Γ. Πλεμμένος<sup>20</sup> πάλι θεωρεί ότι το έργο γεφυρώνει το χάσμα «μεταξύ των υποστηρικτών της μουσικής και των Σκεπτικών φιλοσόφων μέσω μιας καταγραφής και αξιολόγησης των όσων είχαν γραφτεί για τη μουσική από την εποχή του Πυθαγόρα μέχρι τις μέρες του»<sup>21</sup>. Πέραν της αξίας του έργου του για τα θέματα που αφορούν το ήθος της μουσικής, σημαντική είναι η προσφορά του και στη θεωρία της αρχαίας ελληνικής μουσικής γενικότερα, καθώς θεωρείται μαζί με τον Αριστόξενο<sup>22</sup> και τον Πτολεμαίο<sup>23</sup> από τις μεγαλύτερες αυθεντίες σε αυτόν τον τομέα<sup>24</sup>.

Το έργο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού είχε μεγάλη απήχηση στους μεταγενεστέρους, γεγονός που αποδεικνύει και την αξία του. Στη Δύση έγινε γνωστό από τον Martianus Capella (4<sup>ος</sup> μ.Χ. αι.), ο οποίος στο έκτο βιβλίο του έργου του *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, φαίνεται ότι απηχεί πολλές απόψεις από το πρώτο βιβλίο του έργου του Αριστείδη Κοϊντιλιανού *Περί μουσικῆς*<sup>25</sup>.

Στο Βυζάντιο το έργο του έγινε γνωστό από τις αναφορές που γίνονται και πάλι στο πρώτο βιβλίο του Κοϊντιλιανού από τον Μανουήλ Βρυέννιο<sup>26</sup> στο έργο

16. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, Supplement zur griechischen Rhythmik von A. Rossbach, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1861, σ. 16.

17. Βλ. και J. F. Mountford, "The Musical Scales of Plato's Republic", σ. 126, σημ. 1.

18. "Le musicographe Aristide Quintilien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11(1910), σσ. 313-323.

19. Πβ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 42.

20. *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική*, σ. 79.

21. *Ό.π.*, σσ. 79-80.

22. Ο Αριστόξενος θεωρείται ο πρώτος συγγραφέας πραγματείας αφιερωμένης στα τεχνικά ζητήματα της μουσικής.

23. Μεγάλος μαθηματικός και αστρονόμος του 2ου αι. μ. Χ.

24. T. A. Greer, *A Question of Balance: Charles Seeger's Philosophy of Music*, Berkeley, California, University of California Press, 1998, σ. 188.

25. Πβ. S. Hawes and W.E. Mead, *The Pastime of Pleasure*, London, Early English Text Society, 1928, σ. xlix· C. R. Percival, *A History of Educational Thought*, Humphrey, Milford, Oxford University Press, 1931· Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 106· D. R. Williams and C. M. Balensuela, *Music Theory from Boethius to Zarlino: A Bibliography and Guide*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2007, σ. 138.

26. Ο Βρυέννιος ήταν «περίφημος βυζαντινός συγγραφέας, από τους σοφότερους άντρες του Βυζαντίου. Ασχολήθηκε με τη θεολογία, φιλοσοφία, ποίηση, αρχαιολογία, ιστορία, νομικά, φυσικές

του *Ἀρμονικά* και από τον Γεώργιο Παχυμέρη, ο οποίος ήκμασε μερικές δεκαετίες πριν από τον Βρυέννιο, στο έργο του *Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων*<sup>27</sup>. Ὅπως υποστηρίζει ο E. Wellesz<sup>28</sup>, το έργο του Κοϊντιλιανού έφτασε σε αυτούς από τον Βακχείο, τον Κλεωνίδα και τον Γαυδέντιο<sup>29</sup>.

Ο Franchinus Gaffurius, ο οποίος ήταν ένας μουσικός - λόγιος και ανήκε στους πιο επιμελείς του 15<sup>ου</sup> αι. στην αναζήτηση των κλασικών πηγών περιέλαβε στα έργα του *Theorica musicae* (1492), *Practica musicae* (1496), και *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1518)<sup>30</sup> μεγάλο μέρος από την ελληνική θεωρία και παιδεία<sup>31</sup>. Κατείχε μεταφράσεις εκτός του *Περὶ Μουσικῆς* του Αριστείδη Κοϊντιλιανού<sup>32</sup>, των *Ἀρμονικῶν* του Πτολεμαίου, καθώς και της *Εἰσαγωγῆς* του Βακχείου. Επιπλέον το έργο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού (μαζί με

επιστήμες, ιατρική, μαθηματικά, αστρονομία και έγραψε και σχετικά συγγράμματα» (Α. J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 201, σημ. 5). Για τα *Ἀρμονικά* του Βρυέννιου βλ. G. H. Jonker, *The Harmonics of Manuel Bryennius, edited with Translation, Notes, Introduction, and Index of Words*, Groningen, Wolters - Noordhoff, 1970, σσ. 17-34· T. J. Mathiesen, "Aristides Quintilianus and the "Harmonics" of Manuel Bryennius: A Study in Byzantine Music Theory", *Journal of Music Theory*, 27 (1983), σσ. 31-47· D. R. Williams and C. M. Balensuela, *Music Theory from Boethius to Zarlino*, σ. 34.

27. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 120. Η δεύτερη από τις τέσσερις πραγματείες του Γεώργιου Παχυμέρη αφορούσε τη μουσική και εκδόθηκε για πρώτη φορά από τον Μ. Α. J. H. Vincent, *Notice sur divers manuscrits Grecs relatives à la musique. Des Notices et extraits de la Bibliothèque du roi et autres Bibliothèques*, Imprimerie royale, Paris, 1847, σσ. 384-553. Για το έργο του Γεώργιου Παχυμέρη βλ. επίσης P. Tannéry, *Quadrivium de Georges Pachymère, ou Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων, ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας και ἀστρονομίας*, texte révisé et établi par le R.P.E. Stéphanou, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1940, κυρίως σ. xvii-xviii, xxiv-xix και xxxv.

28. *A History of Byzantine Music and Hymnography*, σ. 53.

29. Ανήκουν στην εποχή της αυτοκρατορίας. Έργο του Βακχείου Γέροντος, θεωρητικού της μουσικής και συγγραφέα, είναι η *Εἰσαγωγή τέχνης μουσικῆς*. Στον Κλεωνίδα (2ος μ. Χ.), στον οποίο αποδίδεται η *Εἰσαγωγή ἄρμονικῆς*, παρατηρείται σαφής επιρροή από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη και εντοπίζονται κοινά σημεία και με τον Κοϊντιλιανό (βλ. J. Solomon, "The Manuscript Sources for the Aristides Quintilianus and Bryennius Interpolations in Cleonides «εἰσαγωγή ἄρμονικῆς»", *Rheinisches Museum für Philologie*, 130 (1987), σσ. 360-366. J. Brunschwig, G.E.R. Lloyd, P. Pellegrin, *Greek Thought. A Guide to Classical Knowledge*, Cambridge/Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, 2000, σ. 314). Ο Γαυδέντιος (μάλλον τον 5ο αι. μ. Χ.) και το έργο του *Εἰσαγωγῆς* περιορίζεται στην αρμονική. Για τον Γαυδέντιο βλ. A. Barbera, *The Euclidean Division of the Canon: Greek and Latin Sources*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991, σ. 26. πβ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 40 και σσ. 43-44.

30. Πβ. D. Harran, "Guido Casoni on Love as Music, A Theme "for All Ages and Studies", *Renaissance Quarterly*, 54 (2001), σ. 7. A. Grafton, G.W. Most, S. Settis, *The Classical Tradition*, Cambridge/Massachusetts, Belknap Press of Harvard University Press, 2010, σ. 610.

31. D. J. Grout and C.V. Palisca, *A History of Western Music*, New York/London, W.W. Norton & Company, 2001, σ. 146.

32. J. Haar, "The Frontispiece of Gafori's *Practica Musicae* (1496)", *Renaissance Quarterly*, 27 (1974), σ. 8· C.V. Palisca, *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, United States of America, University of Illinois Press, 2006, σ. 24.



εκείνο του Βρυέννιου) ήταν γνωστό και στον Vincenzo Galilei, ο οποίος εξέδωσε το 1581 το έργο του *Della musica antica e della moderna*, μια έκθεση που ανέλυε τα βασικά σημεία στα οποία πρέπει να επικεντρωθεί η κλασική τέχνη<sup>33</sup>.

Το δέκατο έβδομο αιώνα (1652) τυπώθηκε για πρώτη φορά το *Περί μουσικῆς* από τον Meibom στο έργο του *Antiquae Musicae auctores septem*<sup>34</sup>. Το δέκατο όγδοο αιώνα χάρη στην έκδοση του Meibom χρησιμοποιήθηκε το *Περί μουσικῆς* έργο του Κοϊντιλιανού από θεωρητικούς της μουσικής και φιλοσόφους, όπως για παράδειγμα από τον Johann Mattheson, ο οποίος χαρακτηρίζει τον Κοϊντιλιανό ως τον καλύτερο Έλληνα θεωρητικό της μελωδικής σύνθεσης, και από τον Jean-Jacques Rousseau, ο οποίος χρησιμοποίησε τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό ως κύρια πηγή για τα λήμματα που αφορούν την ελληνική μουσική στο έργο του *Λεξικό της Μουσικής (Dictionaire de musique)*<sup>35</sup>.

Κατά το δέκατο ένατο αιώνα το ενδιαφέρον για το έργο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού περιορίσθηκε αποκλειστικά στο πρώτο βιβλίο τόσο από μελετητές στη Γερμανία, όσο και στη Γαλλία. Στον επόμενο αιώνα διακεκριμένοι μελετητές που ασχολήθηκαν με την μελέτη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, όπως οι H. Abert, A. J. Festugière, W. Anderson, J. Chailley, R. Schäfke, T. J. Mathiesen, ο F. Duysinx και ο A. Barker μελέτησαν το έργο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού και παραπέμπουν σε αυτό.

---

33. Βλ. R. Gustave, *Music in the Middle Ages*, New York, W.W. Norton, 1949, σ. 180. P. A. Scholes, *The Life and Activities of Sir John Hawkins, Musician, Magistrate and Friend of Johnson*, London/N. York/Toronto, Oxford University Press, 1953, σ. 252, σημ. 1. M. G. Blanche, *Music History During the Renaissance Period, 1425-1520. A Documented Chronology*, Music Reference Collection 28, New York/Westport, Connecticut/London, Greenwood Press, 1991, σσ. 8, 224, 322.

34. Στην έκδοση αυτή που περιελάμβανε ελληνικά και λατινικά κείμενα συμπεριελήφθησαν και τα κείμενα του Αριστόξενου *Στοιχεῖα ἄρμονικά*, του Ευκλείδη, του Νικόμαχου, του Αλύπτιου, του Γαυδέντιου, και του Βακχείου. Τα κείμενα αυτά περιλαμβάνει και η έκδοση του K. Jan, *Musici Scriptores Graeci, Aristoteles, Euclides, Nikomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius, et melodiarum veterum quidquid exstat* (Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Stuttgartiae/Lipsiae, B.G.Teubner, 1995 (18951).

35. Πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 120. Για το *Λεξικό της μουσικής* του Jean-Jacques Rousseau βλ. J. T. Scott, "The Harmony Between Rousseau's Musical Theory and the Philosophy", *Journal of History of Ideas*, 59 (1998), σσ. 306-308. Π. Καϊμάκης, «Ρουσσώ-Ραμώ, Νίτσε-Βάγκνερ. Βίοι Παράλληλοι;», *Μουσικά*, 6 (2002), σσ. 80-81. Για τον Ρουσσώ ως μουσικό βλ. Π. Καϊμάκης, 'Ρουσσώ-Ραμώ', σσ. 78-82.

Το πρώτο βιβλίο *Περί μουσικῆς*<sup>36</sup> του Κοϊντιλιανού ξεκινά με έναν πρόλογο στον οποίο εξηγεί τους λόγους που έγραψε το έργο αυτό για τη μουσική, απευθυνόμενος σε δύο του φίλους, τον Ευσέβιο και τον Φλωρέντιο<sup>37</sup>. Ο T.J. Mathiesen<sup>38</sup> υποστηρίζει ότι αν και τα δύο αυτά ονόματα εμφανίζονται μόνο στον πρόλογο και καθόλου στο υπόλοιπο έργο, ίσως αυτό να έγινε σκοπίμως από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, για να συνεχίσει την παράδοση των φιλοσοφικών διαλόγων που έχουν προηγηθεί για τη μουσική<sup>39</sup>. Τέτοιοι διάλογοι μπορεί να είναι το *Περί μουσικῆς* έργο του Ψευδο-Πλούταρχου, αν το γνώριζε ο Κοϊντιλιανός, αλλά γενικότερα και οι διάλογοι του Πλάτωνα, από τον οποίο σαφώς είχε δεχθεί επιδράσεις, καθώς τον αναφέρει πολλές φορές στο έργο του<sup>40</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός αναγνωρίζει τη μεγάλη αξία της μουσικής, καθώς θεωρεί ότι είναι αξιοσημείωτη η συμβολή της στην κατάκτηση άλλων γνώσεων, αφού παρέχει μια εξήγηση τόσο της «ἀρχῆς» όσο και του «τέλους τῶν λουιῶν ἐπιστημῶν»<sup>41</sup>. Ο A. Barker<sup>42</sup> επισημαίνει ότι «η πρώτη αρχή και ο τελικός αντικειμενικός στόχος πηγαινούν μαζί, αφού η περιγραφή της σημασίας ενός πράγματος είναι επίσης μια περιγραφή της τελειότητάς του [...]. Η μουσική προβάλλει έναν αντικειμενικό στόχο για τις επιστήμες στον πρακτικό τους ρόλο, με το να περιγράφει τις μορφές της τελειότητας που οι επιστήμες επιχειρούν να προαγάγουν».

36. Για τη μετάφραση των χωρίων του αρχαίου κειμένου του έργου *Περί μουσικῆς* στηρίχτηκα στις μεταφράσεις των T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, A. Barker, *Greek Musical Writings II*, και F. Duysinx, *Aristide Quintilien La Musique, Traduction et commentaire*, Genève, Droz, 1999. Όπου κρίθηκε αναγκαίο έγιναν οι ανάλογες τροποποιήσεις. Στις περιπτώσεις που ακολουθείται ακριβώς η μετάφραση ενός από τους παραπάνω μελετητές γίνεται ειδική αναφορά μέσα στο κείμενο.

37. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς*, I, 1, σ. 1. 1-2. Όπως παρατηρεί ο R. Schäfke (*Aristides Quintilianus*, σ. 159, σημ. 2) υπάρχει ομοιότητα με τα ονόματα Florestan και Eusebius που χρησιμοποιεί ο R. Schumann. Ίσως έτσι να εκφράζεται το ενδιαφέρον του Schumann για τις κλασικές σπουδές, ο οποίος πιθανόν να γνώριζε το κείμενο από την έκδοση του Meibom' πβ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 15, σημ. 105. Για τους Φλωρέντιο και Ευσέβιο βλ. P. F. Ostwald, *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston, Northeastern University Press, 1985, σ. 78' Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 108.

38. *Aristides Quintilianus*, σ. 15.

39. Όπου υπάρχουν δύο κύριοι ομιλητές και ένας μεσολαβητής που ανοίγουν και κλείνουν το διάλογο.

40. Πβ. *Περί μουσικῆς* II, 6, σ. 59. 24, II, 6 σ. 60. 5 II, 6 σ. 62. 21, III, 24 σ. 127. 14, I, 9 σ. 19. 3, III, 27 σ. 133. 21, όπου αναφέρει το όνομα του Πλάτωνα.

41. Βλ. σχετ. *ό.π.* I, 1, σ. 1. 12-14.

42. *Greek Musical Writings II*, σ. 399, σημ. 1.

Στον πρόλογό του επίσης υποστηρίζει την ανωτερότητα της μουσικής σε σύγκριση με τις άλλες τέχνες, αφού «οὐ γὰρ ὥσπερ αἱ λοιπαὶ περὶ μίαν ὕλην πραγμάτων ἢ περὶ χρόνου διάστημα μικρὸν χρησιμεύουσα θεωρεῖται, ἀλλὰ πᾶσα μὲν ἡλικία καὶ σύμπας βίος, ἅπασα δὲ πρᾶξις μουσικῆ μόνη τελέως ἂν κατακοσμηθεῖη»<sup>43</sup>. Αναγνωρίζει την ανωτερότητα της μουσικής σε σχέση με τη ζωγραφική και τις παρόμοιες τέχνες, καθώς εκείνες «τὸ πρὸς ὄψιν μετιοῦσαι»<sup>44</sup>, προσφέροντας μόνο μια μικρή ωφέλεια, και ὄντας εύκολο για τον καθένα να τις κατανοήσει, δεν επιδεικνύουν κάποια αύξηση των διαφόρων γνώσεων που θα χρησιμεύσουν στο μέλλον<sup>45</sup>.

Η ανωτερότητα της μουσικής αναγνωρίζεται από τον Κοϊντιλιανό και σε σχέση με την ιατρική και τη γυμναστική, αφού αυτές τίθενται στην υπηρεσία του σώματος, αλλά μετά την παιδική ηλικία είναι αδύναμες να ωφελήσουν τους συσχετισμούς τους με τα καλά πράγματα που προέρχονται από τη μάθηση<sup>46</sup>. Ο Αριστέιδης Κοϊντιλιανός συγκρίνει τη μουσική και με τη διαλεκτική, αφού καθώς υποστηρίζει η «διαλεκτική δὲ καὶ ἡ ἀντίστροφος»<sup>47</sup> ψυχὴν μὲν ὤνησε πρὸς φρόνησιν, εἰ μουσικῆ παραλάβοι κεκαθαρμένην»<sup>48</sup>, χωρίς όμως τη μουσική όχι μόνο αποτυγχάνουν να την προωθήσουν, αλλά μερικές φορές την οδηγούν στην καταστροφή<sup>49</sup>. Ὅπως υποστηρίζει ο Π. Καϊμάκης<sup>50</sup> «η διευκρίνιση ότι η διαλεκτική, χωρίς την κατάλληλη μουσική προετοιμασία της ψυχῆς θα μπορούσε

43. *Περὶ μουσικῆς*, I. 1, σ. 1. 15-19.

44. *Ὁ.π.* I. 1, σ. 1. 20.

45. Βλ. σχετ. *Ὁ.π.* I. 1, σ. 1. 20-23. πβ. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 623 e.

46. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 1. 23 - 2. 3. Ο Κοϊντιλιανός παρομοιάζει την χρήση της μουσικής με την ιατρική και αλλού. Βλ. II. 6 σ. 64. 31-65. 6, II. 4 σ. 55. 30- 56. 5, II. 16 σ. 85. 28-30, III. 8 σ. 106. 8-10, II. 17 σ. 89. 17-22.

47. Βλ. Αριστοτέλης, *Ῥητορική* 1354 a: «Ἡ ῥητορική ἐστὶν ἀντίστροφος τῆ διαλεκτικῆ». Εδώ επιπλέον εγείρεται το θέμα των κινδύνων που μπορούν να προκύψουν από την μονομερή ανάπτυξη της τέχνης του λόγου εξαιτίας της ἑλλείψεως της μουσικῆς παιδείας. πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 400, σημ. 3.

48. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 2. 3-5.

49. Βλ. σχετ. *Ὁ.π.* I. 1, σ. 2. 5-6.

50. «Αριστέιδης Κοϊντιλιανός», σ. 109' πβ. Πλάτων, *Φαῖδρος* 248 d 1-4: «...τότε νόμος ταύτην (τὴν ψυχὴν) μὴ φυτεῦσαι εἰς μηδεμίαν θήρειον φύσιν ἐν τῇ πρώτῃ γενέσει, ἀλλὰ τὴν μὲν πλεῖστα ἰδοῦσαν εἰς γονὴν ἀνδρὸς γενησομένου φιλοσόφου ἢ φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ τινὸς καὶ ἐρωτικοῦ...», Πλωτίνος, *Ἐννεάδες* I.3.[20], 7-10 (ὅπου παρατίθεται το χωρίο ἀπὸ τον *Φαῖδρο*). Στα δύο τελευταία ἔργα ὑπάρχει σύνδεση της μουσικῆς με τη διαλεκτική, ἀλλὰ σε αὐτὰ ἡ μουσική ἀποτελεῖ απλῶς ἓνα σκαλοπάτι που θα ὁδηγήσει στην διαλεκτική και ὄχι ἀπαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξή της, ὅπως υπογραμμίζει ο Αριστέιδης Κοϊντιλιανός.

να είναι και καταστροφική, αποτελεί σαφώς προσθήκη του Κοϊντιλιανού, η οποία αναβαθμίζει τη μουσική και έναντι της διαλεκτικής».

Μόνο, λοιπόν, η μουσική αγκαλιάζει κάθε αντικείμενο και έχει διάρκεια στο χρόνο, αφού έχει τη δυνατότητα «ψυχὴν τε κοσμοῦσα κάλλεσιν ἄρμονίας καὶ σῶμα καθιστᾶσα ῥυθμοῖς εὐπρεπέσι»<sup>51</sup>. Η «ἄρμονία», η οποία στα κείμενα τα σχετικά με τη μουσική χρησιμοποιείται με πολλές σημασίες<sup>52</sup>, στο χωρίο αυτό λαμβάνει την έννοια της μελωδικής σύνθεσης που σκοπό της έχει να διαμορφώσει το ήθος. Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί την «ἄρμονίαν» σε αντιστοιχία προς τη μελωδία από την οποία είναι ελάχιστα διακριτή<sup>53</sup>. Θα μπορούσε κανείς να μιλήσει για μια συμπλεκόμενη χρήση των ὀρων «μέλος» και «ἄρμονία» στο παραπάνω χωρίο λόγω του ότι η «ἄρμονία» συνδέεται με τον καθορισμό του μελωδικού ὕφους<sup>54</sup>. Η απόδοση της σημασίας της μελωδίας στον ὄρο «ἄρμονία» εκ μέρους του Κοϊντιλιανού αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι στο παραπάνω χωρίο η «ἄρμονία» συγκρίνεται με τον ρυθμό, ως προς το αν συμμετέχουν και τα δύο στοιχεία της μουσικής στη διαμόρφωση του ήθους<sup>55</sup>. Το ότι η «ἄρμονία» επηρεάζει την ψυχή και ο ρυθμός το σῶμα δεν σημαίνει ότι και ο ρυθμός δεν επηρεάζει την ψυχή. Η θέση αυτή του Αριστείδη Κοϊντιλιανού

51. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 2. 6-9. πβ. ὁ.π. II. 3, σ. 55. 4- 6: «τῶν δ' ἐτέρων ἄρχει μουσικὴ πλάττουσά τε εὐθὺς ἐκ παιδῶν ἄρμονίαις τὰ ἦθη καὶ τὸ σῶμα ῥυθμοῖς ἐμμελέστερον κατασκευάζουσα».

52. Για τον ὄρο «ἄρμονία» βλ. ενδεικτικά F. M. Cornford, "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition", *Classical Quarterly*, 16 (1922), σσ. 137-150 και 17(1923), σσ. 1-12. R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, σ. 3' J. Chailley, "Le Mythe des modes grecs", *Acta Musicologica*, 28 (1956), σσ. 148-149. I. Düring, "Greek Music", *Cahiers d'histoire mondiale*, 3 (1956), σσ. 311-312' M. I. Henderson, "Ancient Greek Music", σσ. 340-341. E.A. Lippman, "Hellenic Conceptions of Harmony", *Journal of the American Musicological Society*, 16 (1963), σσ. 3-5' του ιδίου, *Musical Thought in Ancient Greece*, New York/London, Columbia University Press, 1964, σ. 3' F. Lasserre, *The Birth of Mathematics in the Age of Plato*, New York, Larchmont, 1964, σσ. 169-187' F. Levin, *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*, Grand Rapids, MI, USA, Phanes Press, 1994, σσ. 1-7' πβ. J. Solomon, *Ptolemy Harmonics: Translation and Commentary*, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2000, σ. 3, σημ. 8.

53. Ο Ευριπίδης στην πράξη ταυτίζει τις δύο. Βλ. *Φαέθων* απόσπασμα 773 (N.): «μέλπει δ' ἐν δένδρεσι λεπτὰν ἀηδῶν ἄρμονίαν». Ὅπως παραδίδεται ἀπὸ τον Αθήναιο (*Δειπνοσοφισταί* 624 c-d) ο Ηρακλείδης Ποντικός ορίζει ως εξής την «ἄρμονίαν»: «τὴν ἀγωγὴν τῆς μελωδίας ἣν οἱ Δωριεῖς ἐποιοῦντο Δῶριον ἐκάλουν ἄρμονίαν». Βλ. και M.I. Henderson, "Ancient Greek Music", σ. 96.

54. Πβ. M.L. West, *Αρχαία Ἑλληνική Μουσική*, σ. 248.

55. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 28. 8, II. 3, σ. 55. 5, II. 4, σ. 57. 5, II. 6, σ. 61. 8, II. 7, σ. 65. 24, II. 7, σ. 66.1, II. 12, σ. 77. 6, 9, 10, 12, ὅπου παρατίθεται η «ἄρμονία» (με τη σημασία της μελωδίας) ἐναντι του ρυθμοῦ' πβ. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", *Serta Leodiensia secunda*, Université de Liège, Département des Sciences de l'Antiquité, 1992, σ. 161, σημ. 15.

ενισχύεται και από άλλα χωρία, όπου ο ρόλος του ρυθμού ισχυροποιείται, καθώς αναφέρεται ότι «άριστη δὲ ῥυθμοποιία <ή τῆς> ἀρετῆς ἀποτελεσματική, κακίστη δὲ ἡ τῆς κακίας»<sup>56</sup>. Εξάλλου δε θα πρέπει να ξεχνούμε ότι ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός είναι ο μοναδικός που ερμηνεύει την ηθική αξία των ρυθμών<sup>57</sup>.

Όπως ειπώθηκε πιο πριν ο όρος «ἁρμονία» λαμβάνει πολλές σημασίες στην Ελληνική μουσική θεωρία και φιλοσοφία. Στη μυθολογία η Ἁρμονία ήταν κόρη του Ἄρη και της Αφροδίτης<sup>58</sup>. Στον Όμηρο «τονίζεται η ετυμολογική διάσταση της λέξης μέσα από την ταύτιση των εννοιών 'αρμός' (που σημαίνει σύνδεσμος)<sup>59</sup> και 'συμφωνίας' (που είναι το αποτέλεσμα της ισορροπίας). Η λέξη στην κυριολεξία σημαίνει συναρμογή, το αποτέλεσμα όμως της οποίας προκύπτει «ως μία τεταμένη ισορροπία πολικών αντιθέτων»<sup>60</sup>.

Η μετατόπιση της χρήσης του όρου «ἁρμονία» στη μουσική προήλθε από την αισθητική ποιότητα της μουσικής ακρόασης λόγω των συναισθημάτων που εγείρει στον ακροατή<sup>61</sup>. Λόγω αυτού του γεγονότος η «ἁρμονία» για τους συγγραφείς του 5<sup>ου</sup> και 4<sup>ου</sup> αι. π. Χ. «σήμαινε τὴν ὀγδὴ καὶ τὴ διαφορετικὴ διάταξη τῶν φθόγγων μέσα στὴν ὀγδὴ ἢ μέσα σ' ἓνα σύστημα μὲ τὰ μέρη του συνδεμένα ἔτσι πὺ νὰ σχηματίζουν ἓνα τέλειο σύνολο»<sup>62</sup>. Αντί της ἁρμονίας μπορεί να χρησιμοποιηθεί και ο όρος «τρόπος»<sup>63</sup>, που σημαίνει στη μουσική

56. *Περὶ μουσικῆς* I. 19, σ. 40. 17-18.

57. Όταν αναφερόμαστε στους ρυθμούς στην αρχαιότητα δεν θα πρέπει να λησμονούμε ότι ο ρυθμός βασιζόταν κατά κύριο λόγο στο ρυθμό των λέξεων. Βλ. σχετικά R.P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σσ. 328 κ.ε.

58. N. Taylor, *Η ἁρμονία των Πυθαγορείων. Η Μαθηματική Έννοια της Ἁρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, 2000, σ. 14, σημ. 2.

59. Βλ. Όμηρος, *Ὀδύσεια* ε 248, 361. Βλ. και Διόδωρος Σικελιώτης, *Βιβλιοθήκη Ἱστορική* 2.8, όπου παρουσιάζεται η ἁρμονία ως σημείο σύνδεσης: «αὶ τῶν λίθων ἁρμονίαι». πβ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 53. M.L. West, *Αρχαία Ἑλληνική Μουσική*, σ. 247.

60. N. Taylor, *Η ἁρμονία των Πυθαγορείων*, σ. 14, σημ. 2.

61. *Αυτόθι*.

62. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*, σσ. 52 κ.ε.

63. *Τρόπος* είναι η μετάφραση της αγγλικής ή γαλλικής λέξης *mode*. Ο H. Potiron ("*Les notations d'Aristide Quintilien et les harmonies dites Platoniciennes*", *Revue de musicologie*, 47 [1961], σ. 160), παρατηρεί ότι λόγω του περιεχομένου του όρου για την αρχαία ελληνική μουσική είναι δύσκολο να βρεθεί μία λέξη για να αποδώσει πραγματικά το περιεχόμενό της καθώς από τεχνικής άποψης μπορεί να λάβει την ονομασία του *τόνου*. Οι *τρόποι* ή *τόνοι* διέφεραν ο ένας από τον άλλο, ως προς την τοποθέτησή τους σε ένα υψηλότερο ή χαμηλότερο τονικό ύψος στη φωνή ή στα όργανα. Βλ. και Ch. Burney, *A General History of Music*, New York, Dover Publications, 1935, σ. 67.

«μία διακριτή σειρά διαστημάτων στην κλίμακα»<sup>64</sup>. Οι διαφορές που είχαν «αί αρμονία» ή «τρόποι» ως προς τις αισθητικές και συναισθηματικές τους ιδιότητες ήταν ένα θέμα μεγάλου ενδιαφέροντος και σπουδαιότητας και εμπλεκόταν με το διαφορετικό ήθος που θα μπορούσε να μεταδώσει η καθεμιά στον ακροατή. Συνεπώς ανάλογα με το ήθος της κάθε αρμονίας άλλες ήταν κατάλληλες για την εκπαίδευση και άλλες για την ψυχαγωγία.

Κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό η δύναμη της μουσικής και τα οφέλη της μουσικής παιδείας δεν περιορίζονται στην παιδική ηλικία, αλλά αφορούν τον άνθρωπο σε κάθε φάση της ζωής του. Τα παιδιά μπορεί να τα ωφελήσει λόγω των καλών πραγμάτων που προέρχονται από τη μελωδία, ενώ στους πιο προχωρημένους σε ηλικία αποκαλύπτει τις ομορφιές της έμμετρης απαγγελίας και της ομιλίας γενικά. Τέλος σε αυτούς που έχουν αγγίξει την προχωρημένη ωριμότητα η μουσική είναι ικανή να εξηγήσει τη φύση των αριθμών, και την περιπλοκότητα των αναλογιών, και να αποκαλύψει την αρμονία που υπάρχει, μέσω των αριθμών, σε όλα τα σώματα. Το πιο σημαντικό όμως είναι η ικανότητά της να παραγάγει τις αναλογίες εκείνου που για τους περισσότερους ανθρώπους είναι δύσκολο να κατανοήσουν, δηλαδή της ψυχής και όχι μόνο της ατομικής ψυχής, αλλά και της ψυχής του σύμπαντος<sup>65</sup>.

Το τελευταίο θέμα ανήκει στη διευρυμένη σημασία που λαμβάνει η μουσική σε θεωρητικούς που έχουν ασχοληθεί με τη φιλοσοφία, όπως είναι ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης, ο Αριστόξενος, ο Ψευδο -Πλούταρχος, και ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός. Η διευρυμένη αυτή σημασία της μουσικής αναφέρεται στις θέσεις που εντοπίζουν ομοιότητες μεταξύ της μουσικής με την ανθρώπινη ψυχή αλλά και την ψυχή του σύμπαντος<sup>66</sup>, μέσα από τις αναλογίες των στοιχείων τους που απεικονίζονται στους αριθμούς.

64. M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 247. Βλ. και T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 62.

65. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* I. 2, σ. 2. 9-17. Εδώ υπάρχει επιρροή από τον πλατωνικό *Τίμαιο* (34 b-37 c) όπου περιγράφεται η δημιουργία της Ψυχής του Κόσμου με μουσικές αναλογίες.

66. Βλ. *Περί μουσικής* III. 27, σ. 134' πβ. T. J. Mathiesen, "Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: *APMONIA*", στο Burton L. Karson (ed.), *Festival Essays for Pauline Alderman*, Provo (Utah), Brigham Young Univ. Press, 1976, σσ. 3-17. Βλ. επίσης B. Meyer, *APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Zürich, Gebrüder Leemann, 1932.

Μία τελευταία υπόσχεση που δίνει ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός στον πρόλογό του μέσω της μαρτυρίας του Πυθαγόρειου Πανάκεου<sup>67</sup> είναι ότι θα αποδείξει πως «ἔργον εἶναι μουσικῆς οὐ τὰ φωνῆς μέρη μόνον συνιστᾶν πρὸς ἄλληλα, ἀλλὰ πάνθ' ὅσα φύσιν ἔχει συνάγειν τε καὶ συναρμόττειν»<sup>68</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός πέραν της εντυπωσιακής εισαγωγής που κάνει στον πρόλογό του για την αξία της μουσικής, δίνει έναν ορισμό που εκ πρώτης όψεως φαίνεται συνοπτικός σε σχέση με αυτά που έχουν προηγηθεί: «Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων»<sup>69</sup>. Με αυτόν τον ορισμό, επισημαίνεται από σύγχρονους ερευνητές, ότι αποδίδεται «η μονοφωνική και μελωδική δομή της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής»<sup>70</sup>. Επιπλέον ότι μέσω του ορισμού αυτού καθορίζεται πως «τα συναισθήματα και οι ψυχικές διαθέσεις που παράγονται από τη μουσική δεν έχουν να κάνουν με τους ίδιους τους φθόγγους αλλά με τα διαστήματα που αυτοί σχηματίζουν, αποδίδοντας το μελωδικό χρωματισμό της μουσικής»<sup>71</sup>. Ωστόσο πρόκειται για έναν τεχνικό ορισμό που έχει επιρροές και από τον Αριστόξενο<sup>72</sup>. Ο λόγος της ύπαρξης αυτού του τεχνικού ορισμού είναι το γεγονός ότι ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός από το σημείο αυτό του πρώτου του βιβλίου και έπειτα ασχολείται με το καθαρά τεχνικό κομμάτι της μουσικής<sup>73</sup>.

Για να γίνει κατανοητός ο τρόπος που κατανέμει ο συγγραφέας στα τρία βιβλία του την πραγματέυσή του για τη μουσική πρέπει να ληφθεί υπόψη η κατηγοριοποίηση που προτείνεται από τον ίδιο για τα διάφορα θέματα που αφορούν τη μελέτη της μουσικής. Κατά τον Κοϊντιλιανό, λοιπόν, το ένα μέρος

67. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 2. 17-18. Δεν υπάρχουν μαρτυρίες για αυτόν· πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 400, σημ. 5.

68. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 2. 18-20.

69. *Ο.π.* I. 4, σ. 4. 18-19.

70. D. Politis, K. Vandikas, D. Margounakis, "Notation-Based Ancient Greek Music Synthesis with ΑΡΙΩΝ", σ. 1.

71. D. Politis, D. Margounakis, M. Karatsoris, "Image to Sound Transforms and Sound to Image Visualizations based on the Chromaticism of Music", στο *7th WSEAS International Conference on Artificial Knowledge Engineering and Data Bases (Aiked' 08)*, United Kingdom, University of Cambridge, 20-22 (2008), σ. 310.

72. *Στοιχεία Ἀρμονικά* I. 1.1: «Τῆς περὶ μέλους ἐπιστήμης». Βλ. R. P. Winnington-Ingram, "Aristoxenus and the Intervals of Greek Music", *The Classical Quarterly*, 26 (1932), σσ. 195-208.

73. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 109.

της μουσικής ονομάζεται «θεωρητικόν»<sup>74</sup> και το άλλο «πρακτικόν»<sup>75</sup>. Το «θεωρητικόν» είναι αυτό που εξετάζει τους «τεχνικούς λόγους», και τις κύριες θέσεις και εκείνες που υπάγονται σε αυτές<sup>76</sup>, και επίσης «τὰς ἄνωθεν ἀρχὰς καὶ φυσικὰς αἰτίας καὶ πρὸς τὰ ὄντα συμφωνίας»<sup>77</sup>. Το «πρακτικόν» μέρος είναι «κατὰ τοὺς τεχνικοὺς ἐνεργοῦν λόγους»<sup>78</sup> και επιδιώκει τον απόλυτο αντικειμενικό σκοπό «ὃ δὴ καὶ παιδευτικὸν καλεῖται»<sup>79</sup>. Το γεγονός ότι το «πρακτικόν» μέρος εξισώνεται με το «παιδευτικόν» αποκαλύπτει αυτό στο οποίο συνίσταται το πραγματικό περιεχόμενο της μουσικής, καθώς επίσης και τους λόγους που η πρακτική της πλευρά, περιλαμβάνει τη «χρηστικήν μελοποιίαν»<sup>80</sup>.

Η καθεμιά κατηγορία χωρίζεται περαιτέρω σε υποκατηγορίες. Το «θεωρητικόν» μέρος διαιρείται στο «φυσικόν καὶ τεχνικόν»<sup>81</sup>. Από αυτά το «φυσικόν»<sup>82</sup> μέρος υποδιαιρείται σε άλλα δύο μέρη στο «ὁμώνυμον»<sup>83</sup> (δηλαδή στο «φυσικόν») και στο «ἀριθμητικόν»<sup>84</sup>. Το «τεχνικόν» μέρος χωρίζεται στο «ἄρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν»<sup>85</sup>. Το «πρακτικόν» επίσης μέρος αποτελείται από το «χρηστικόν»<sup>86</sup> και το «ἐξαγγελτικόν»<sup>87</sup>. Το «χρηστικόν» μέρος ασχολείται με την «μελοποιίαν, ῥυθμοποιίαν, ποίησιν»<sup>88</sup>, ενώ το «ἐξαγγελτικόν» με το «ὀργανικόν, ᾠδικόν, ὑποκριτικόν»<sup>89</sup>. Το «ἐξαγγελτικόν» είναι το μέρος όπου

74. *Περὶ μουσικῆς* I. 5, σ. 6. 8.

75. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 9.

76. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 5, σ. 6. 10-11.

77. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 11-12.

78. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 13.

79. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 14.

80. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 20-21. Βλ. για το χωρίο και την επόμενη παράγραφο.

81. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 15.

82. Ο Ε. Foreman (*Authentic Singing: Vocal pedagogy. Improvisation. Ornamentation and Embellishment. Solfeggi and Vocalizzi. Appendices*, Minneapolis, Minnesota, Pro Musica Press, 2001, σ. 17) επισημαίνει ότι το «φυσικόν» μέρος του Κοϊντιλιανού «περιλαμβάνει τους μαθηματικούς συντελεστές που ήταν αργότερα πολύ αγαπητοί στους μεσαιωνικούς θεωρητικούς στη Δύση, καθώς και τα φυσικά στοιχεία της μουσικής».

83. *Περὶ μουσικῆς* I. 5, σ. 6. 17.

84. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 16.

85. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 18.

86. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 19.

87. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 20.

88. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 21.

89. *Ὁ.π.* I. 5, σ. 6. 22. Για τις κατηγοριοποιήσεις αυτές βλ. και L. Colomer, *Aristides Quintiliano Sobre la Música, Introducción, Traducción y notas*, 'Biblioteca Clásica Greda, 216', Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1996, σσ. 21-22' Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 110.



εκφράζονται τα στοιχεία του «πρακτικοῦ» μέρους, δηλαδή η οργανική και φωνητική παρουσίαση, καθώς και η ηθοποιία. Η τελευταία περιλαμβάνει τις σωματικές κινήσεις που αντιστοιχούν στις μελωδίες και συνδέεται με την τέχνη της «ὑποκρίσεως».

Οι μελετητές επισημαίνουν<sup>90</sup> ότι η δυαδική αυτή διάκριση που έκανε ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός μεταξύ θεωρητικής και πρακτικής μουσικής είναι η πρωιμότερη που υπάρχει στις σωζόμενες πηγές. Ο G.Haydon<sup>91</sup> επιπλέον υπογραμμίζει ότι «η περιεκτικότητα του συστήματος, και η λεπτομερής πληρότητα της συνοδευόμενης συζήτησης από τον Κοϊντιλιανό φανερώνει μια αξιοσημείωτη επίγνωση σε μερικά από τα προβλήματα που εμπλέκονται στην οργάνωση της μουσικής γνώσης». Επιπλέον στον όρο «θεωρητικόν» μπορεί κανείς να εντοπίσει τη σημασία «της καθολικής μουσικής γνώσης» σε ένα είδος ταξινόμησης που προετοιμάσθηκε από μεγάλους μουσικολόγους, όπως ο Riemann, ο Adler και ο Seeger. Καθώς το «θεωρητικόν» μέρος του Κοϊντιλιανού έχει ως ρίζα του τη «θεωρία» εμπεριέχει τις έννοιες και της «θεώρησης» και της «σκέψης», όπως και ο όρος «μουσικολογία» ή «επιστήμη της μουσικής» και δύναται να καλύψει όλες τις διαστάσεις της μουσικής γνώσης<sup>92</sup>.

Στο πρώτο βιβλίο ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός ασχολείται με το «τεχνικόν» κομμάτι του «θεωρητικοῦ» μέρους. Το δεύτερο βιβλίο είναι ολόκληρο αφιερωμένο στο «πρακτικόν» μέρος, ενώ το τρίτο βιβλίο ασχολείται με το «φυσικόν» τμήμα του θεωρητικού μέρους, χωρίς βέβαια να αποκλείονται και ορισμένες αλληλοεπικαλύψεις των θεμάτων<sup>93</sup>. Ουσιαστικά το έργο του δομείται σε τρεις φάσεις. Στο πρώτο βιβλίο δίδει τις τεχνικές λεπτομέρειες που αφορούν τη μουσική, στο δεύτερο, που θα αποτελέσει και το κύριο μέρος της παρούσας διατριβής, υπερασπίζεται τους λόγους για τους οποίους η μουσική μπορεί να

---

90. J. Kimmey, *A Critique of Musicology: Clarifying the Scope, Limits, and Purposes of Musicology*, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1988. G. Pont, "The Education of the Classical Architect from Plato to Vitruvius", σ. 78.

91. *Introduction to Musicology. A Survey of the Fields, Systematic & Historical, of Musical Knowledge & Research*, New York, Prentice-Hall, INC., 1941, σ. 5.

92. J. Kerman, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1985, σ. 60.

93. Βλ. και Α. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 405, σημ. 29.

επιδράσει στον χαρακτήρα και να αποτελέσει κατάλληλο μέσο για την παιδεία και, τέλος, στο τρίτο βιβλίο ολοκληρώνει τις θέσεις του για τη σχέση της μουσικής με το σύμπαν.

## 2. Ερωτήματα σχετικά με το ρόλο της μουσικής στην παιδεία

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός θέτει τους προβληματισμούς του για το ρόλο της μουσικής μέσω πέντε ερωτημάτων στην αρχή του δεύτερου βιβλίου του<sup>94</sup>. Το πρώτο ερώτημα αφορά το αν πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική ως μέσο εκπαίδευσης· το δεύτερο αν αυτού του είδους η εκπαίδευση είναι χρήσιμη ή όχι· το τρίτο αν πρέπει η μουσική εκπαίδευση να δοθεί σε όλους ή μόνο σε λίγους· το τέταρτο αν πρέπει να δοθεί μέσω ενός είδους σύνθεσης ή μέσω πολλών και το τελευταίο αν τα είδη που θεωρούνται ακατάλληλα για την εκπαίδευση δεν έχουν καθόλου χρησιμότητα, ή ακόμη και αυτά κάποιες φορές μπορούν να φανούν ευεργετικά<sup>95</sup>.

Ο τρόπος που τίθενται οι ερωτήσεις καθώς και το περιεχόμενό τους δείχνουν σαφείς επιδράσεις από σχετικές απόψεις του Πλάτωνα που έχουν διατυπωθεί κυρίως στην *Πολιτεία*<sup>96</sup> και στους *Νόμους*<sup>97</sup>. Επιπλέον, η πέμπτη ερώτηση έχει επιδράσεις και από τις θέσεις του Αριστοτέλη για τη μουσική εκπαίδευση, όπως αυτές διατυπώνονται στον όγδοο βιβλίο των *Πολιτικῶν* του<sup>98</sup>, αλλά και από τις θέσεις του Αριστόξενου, όπως παρουσιάζονται στα *Στοιχεῖα Ἀρμονικῶν*<sup>99</sup>. Ο Α.

94. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 27: «Η γενική θεματική του δεύτερου βιβλίου αφορά την εξέταση του ρόλου της μουσικής στην εκπαίδευση. Η διαφορά με το πρώτο βιβλίο έγκειται στο ότι εδώ εφαρμόζει τα στοιχεία της αρμονικής, της ρυθμικής και της μετρικής από την πλευρά της ηθικής με σκοπό να ικανοποιήσει αυτό που υποσχέθηκε στον πρόλογο του πρώτου βιβλίου».

95. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 1, σ. 53. 1-6.

96. 376 e. 401 d-e. 411 a. 522 a. πβ. *Τίμαιος* 88 c. *Λάχης* 180 d. *Πρωταγόρας* 326 a. *Συμπόσιον* 187.

97. 653 c-656 c.

98. 1338 a 30-7 και 1339 a 10-24. Βλ. επίσης το σχόλιο του Αριστόξενου για τον Πλάτωνα (για τα χωρία της *Πολιτείας* 399 a 6-b 3. 399 b 3-c 1. 399 c 1-4, όπου γίνεται λόγος για τον Δώριο τρόπο), όπως παρουσιάζεται στο έργο του Ψευδο-Πλούταρχου, *Περὶ Μουσικῆς* 1136 e 5- f 11: «τούτων δὴ τῶν ἁρμονιῶν τῆς μὲν θρηνηδικῆς τινος οὔσης, τῆς δ' ἐκλελυμένης, εἰκότως ὁ Πλάτων παραιτησάμενος αὐτάς τὴν Δωριστὶ ὡς πολεμικοῖς ἀνδράσιν καὶ σώφροσιν ἁρμόζουσιν εἴλετο, οὐ μὰ Δία ἀγνοήσας, ὡς Ἀριστόξενός φησιν ἐν τῷ δευτέρῳ τῶν Μουσικῶν, ὅτι καὶ ἐν ἐκείναις τι χρήσιμον ἦν πρὸς πολιτείαν φυλακικὴν».

99. I, 30. 10-32. 9.

Barker<sup>100</sup> υποστηρίζει ότι «πίσω από τις πηγές του 4<sup>ου</sup> αι. βρίσκονται υποθέσεις σχετικά με το ρόλο της μουσικής στην εκπαίδευση πηγών του 5<sup>ου</sup> αι., όπως αναδιπλώνονται στη σάτιρα του Αριστοφάνη<sup>101</sup> και δίνουν μια θεωρητική βάση σχετικά με τον Δάμωνα». Από πολλούς μελετητές θεωρείται ότι οι απόψεις του Δάμωνα για την ηθική αξία της μουσικής έχουν επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, ο οποίος αναφέρει τον Δάμωνα μέσα στο έργο του *Περί Μουσικής*<sup>102</sup>. Ωστόσο η επίδραση ή όχι που δέχθηκε ο Κοϊντιλιανός από το έργο του Δάμωνα, καθώς και το αν ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός αποτελεί πηγή για την αποκατάσταση του έργου του τελευταίου θα εξετασθεί σε χωριστή ενότητα λόγω της ιδιαίτερης σημασίας του.

### 3. Μουσική παιδεία και ψυχή

#### 3.1. Οι δύο «ιδέαι» της ψυχής: η «λογική» και η «ἄλογος»

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός αφού θέτει μέσω των πέντε ερωτήσεων τους προβληματισμούς του για τον ρόλο της μουσικής στην παιδεία, επισημαίνει ότι για να δοθούν απαντήσεις σε αυτές θα πρέπει να προχωρήσει πρώτα στην κατανόηση της φύσης της ψυχής<sup>103</sup>. Αυτό είναι απαραίτητο καθώς «οὐδὲ τὴν κατὰ μουσικὴν παιδείαν<sup>104</sup> δυνατὸν μαθεῖν μὴ πρότερον ψυχῆς ἡμῖν, ἧς πᾶσαν ποιεῖται τὴν ἐπιμέλειαν, διεγνωσμένης»<sup>105</sup>.

Ανατρέχοντας στους παλαιούς, στους οποίους δείχνει μεγάλη εκτίμηση και συμφωνώντας μαζί τους<sup>106</sup> διατυπώνει την εξής άποψη για την ψυχή: «οὐ τῶν ἀπλῶν πέφυκεν οὐδὲ τῶν μονήρη τινὰ φύσιν ἢ δύναμιν ἐχόντων. τῶν γὰρ ἐνθάδι, διοικήσεως εἴπερ ἔμελλε ῥυθμοῦ τινος καὶ τάξεως τεύξεσθαι, ψυχῆς

100. *Greek Musical Writings* II, σ. 457, σημ. 1.

101. *Νεφέλαι* 961 και *Ιππής* 985.

102. *Περί μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 29. πβ. Πλάτων, *Πολιτεία* 400 b.

103. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 1, σ. 53. 7-9.

104. Η παιδεία στη συγκεκριμένη περίπτωση δε σημαίνει μόνο εκπαίδευση, αλλά και τη γενικότερη πνευματική καλλιέργεια. Βλ. Πλάτων, *Πρωταγόρας* 327 b-d, 343 a· *Γοργίας* 470 e. Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1338 a 30 - 1338 b 7 πβ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 115, σημ. 3.

105. *Περί μουσικῆς* II. 1, σ. 53. 11-13.

106. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 2, σ. 53. 16-17.

ἀρξούσης δεομένων»<sup>107</sup>. Οι προγενέστεροι σπουδαίοι άνθρωποι στους οποίους αναφέρεται ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός είναι κυρίως ο Πλάτων, στο έργο του οποίου απαντούν σαφείς απόψεις για τον αρχηγικό χαρακτήρα της ψυχής. Στον *Φαίδρο* (245 c 1-d 2) αναφέρεται: «Ψυχή πᾶσα ἀθάνατος. Τὸ γὰρ ἀεικίνητον ἀθάνατον. Τὸ δ' ἄλλο κινουῖν καὶ ὑπ' ἄλλου κινούμενον, παῦλαν ἔχον κινήσεως, παῦλαν ἔχει ζωῆς· μόνον δὴ τὸ αὐτὸ κινουῖν, ἅτε οὐκ ἀπολεῖπον ἑαυτό, οὐ ποτε λήγει κινούμενον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὅσα κινεῖται τοῦτο πηγὴ καὶ ἀρχὴ κινήσεως· ἀρχὴ δὲ ἀγέννητον». Αλλά και στον *Τίμαιο* (34 c 4-7) στο χωρίο που αφορά τη δημιουργία της κοσμικής ψυχής αναφέρεται: «ὁ δὲ καὶ γενέσει καὶ ἀρετῆ προτέραν καὶ πρεσβυτέραν ψυχὴν σώματος ὡς δεσπότην καὶ ἄρξουσιν ἀρξομένου ξυνεστήσατο»<sup>108</sup>.

Το επόμενο όμως ζήτημα που ανακύπτει σχετικά με την ψυχή, κατά την πραγμάτευση του Κοϊντιλιανού, είναι ότι εκείνη «οὔτε παρεῖναι καὶ πράττειν τὰ πὶ γῆς δυναμένης, εἰ μὴ τοῖς σώματος περιέχοιτο δεσμοῖς»<sup>109</sup>. Το σώμα λόγω της βαρύτητας που είναι ἐμφυτη σε αυτό, τραβά την ψυχή προς τα κάτω και την εμποδίζει με αυτόν τον τρόπο να φύγει<sup>110</sup>. Επιπλέον κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό η ψυχή δεν μπορεί να επιτελέσει «τὴν τῶν δεῦρο πρόνοιαν» με σωστό τρόπο και σε συμφωνία με «τῷ παντί», αν δεν έχει επίσης μια κατανόηση και σύλληψη του κάλλους «τῶν ἐκεῖθεν»<sup>111</sup>. Η περιοχή «τῶν ἐκεῖθεν»<sup>112</sup>, είναι το μέρος όπου διαμένουν οι θεοί. Στην άποψη αυτή εντοπίζεται ομοιότητα με χωρία από το έργο του Πλάτωνα, όπου αναπτύσσονται οι απόψεις οι σχετικές με την κοσμική και την ανθρώπινη ψυχή. Τέτοια χωρία είναι η πλατωνική *Πολιτεία* (514-519), όπου αναπτύσσεται η θεωρία των ιδεών όσο και χωρία από τον *Φαῖδρο* (248 b-c) και τον *Τίμαιο* (34 a-37 c).

107. *Περὶ μουσικῆς* II. 2, σ. 53. 18-54. 1.

108. Βλ. ἀκόμη για το θέμα της αρχηγίας της ψυχῆς, *Φαίδων* 80 a, *Νόμοι* 892 a, 896 c.

109. *Περὶ μουσικῆς* II. 2, σ. 54. 1-2.

110. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 2, σ. 54. 3-4. Αυτή η άποψη εμφανίζεται στον πλατωνικό διάλογο *Φαῖδρος* (246-248) και αναβιώνει και στις *Ἐννεάδες* (IV.8. [6]) του Πλωτίνου.

111. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 2, σ. 54. 5-6.

112. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός ξεχωρίζει «τὰ ἐνθαδί» (τα πράγματα αυτού του κόσμου, *ό.π.* II. 2, σ. 53. 19), από «τὰ ἐκεῖθι» (τα πράγματα της περιοχῆς που κατοικεῖ η ψυχή, *ό.π.* II. 2, σ. 54. 6), και «τὰ τῆδε» (τα πράγματα της γῆς, *ό.π.* II. 2, σ. 54. 8).

Η ψυχή, κατά τον Κοϊντιλιανό, χρειάζεται μια διπλή φύση εφοδιασμένη με φρόνηση και ταυτόχρονα εξαιτίας της σχέσης της με το σώμα να μη νιώθει αντιπάθεια για τα πράγματα αυτού του κόσμου («τὰ τῆδε»). Γι' αυτόν το λόγο αυτός που διοικεί τον κόσμο («τὸ σύμπαν»), δημιούργησε μια ψυχή με προορισμό να διαμένει μεταξύ των γήινων οντοτήτων, δίνοντάς της λογική («λόγον»), η οποία αποτελεί τη θεία φύση της και χάρη σε αυτήν να μπορεί να διοικεί τα πράγματα στη γη. Ταυτόχρονα απέδωσε στο μέρος της ψυχής που στερείται λογικής («τὸ ἄλογον») την επιθυμία χάρη στην οποία μπορεί να επιδιώξει τα πράγματα σε αυτόν τον κόσμο. Για να βεβαιώσει όμως ότι η μακρά της διαμονή εδώ δε θα την κάνει να ξεχάσει εντελώς τις ομορφιές του άλλου κόσμου («τῶν ἐκεῖθι») και ότι δεν θα περιορισθεί από τη συμπάθειά της για τα πράγματα που αξίζουν λιγότερο από την ίδια, της μετέδωσε μνήμη<sup>113</sup> ως ένα αντίδοτο για την «ἀλογίαν», και έστειλε τις επιστήμες, με την απερίγραπτη ομορφιά τους, να γίνουν συνοδοί στο ταξίδι της προς τα κάτω. Στο κάλλος αυτό των επιστημών θα μπορούσε να κατευθύνει την αγάπη που της έδωσε η φύση της, έτσι ώστε ζώντας τη ζωή της εδώ με αγνότητα, κοσμημένη με ενάρετα ερεθίσματα και κατορθώματα να πετύχει ένα όσο το δυνατόν πιο ευτυχισμένο τέλος<sup>114</sup>.

Πολλά από τα θέματα που αναπτύσσονται στο παραπάνω χωρίο του *Περὶ μουσικῆς* είναι Πλατωνικά, και η κύρια πηγή είναι ο *Τίμαιος*<sup>115</sup>. Επιπλέον η αναφορά στη μνήμη μάς παραπέμπει στη θεωρία της ανάμνησης, όπως αυτή αναπτύσσεται στον πλατωνικό *Μένωνα*<sup>116</sup>, τον *Φαίδωνα*<sup>117</sup> και τον *Φαίδρο*<sup>118</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζοντας όλα τα παραπάνω καθορίζει για την ψυχή τις ακόλουθες δύο ιδέες: «λογική μὲν, ἣ τὰ κατὰ τὴν φρόνησιν ἐπιτελεῖ, ἄλογος δε, ἣ περὶ τὸ σῶμα τευτάζει»<sup>119</sup>. Επιπλέον η «ἄλογος» πλευρά της ψυχής ολοκληρώνεται από τη διπλή της φύση: «τὴ μὲν γὰρ πολλῆ προσπεπονθυῖαν

113. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* III. 16, σ. 133. 29- 134.4.

114. Βλ. σχετ. ὁ.π. II. 2, σ. 54. 7-21.

115. 41-7, 69-72.

116. 81 a-e, 81 c-84a, 86 a, 98a.

117. 72 e - 77a.

118. 249 b - c.

119. *Περὶ μουσικῆς* II. 2, σ. 54. 21-23.

άνεσει<sup>120</sup> προσηγόρευαν ἐπιθυμητικήν, τὴν δὲ ἐν ἐπιτάσει θεωρουμένην ἄσσυμétrw θυμικήν προσεῖπον»<sup>121</sup>. Ὅπως εἶναι φανερό και στη θεωρία για τον χωρισμό της ψυχῆς υπάρχει σαφῆς επίδραση ἀπὸ τον Πλάτωνα, σύμφωνα με ὅσα αναφέρει στην *Πολιτεία* για ὑπάρξη τριῶν μερῶν στην ψυχῆ<sup>122</sup>.

### 3.2. Η μουσική κατάλληλη για την καλλιέργεια του «ἄλογου» μέρους της ψυχῆς

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός επιχειρεῖ στη συνέχεια να δώσει μια προκαταρκτική ερμηνεία για τον εκπαιδευτικό ρόλο της μουσικῆς μέσω των ωφελειῶν που μπορεί να προσφέρει στο ἄλογο μέρος της ψυχῆς. Προτείνει δύο μορφές εκπαίδευσης ἀντίστοιχες με τον χωρισμό της ψυχῆς, ἀφού ὅπως υποστηρίζει, υπάρχουν δύο διαφορετικά εἶδη μάθησης. Κάποιες διασφαλίζουν το λογικό μέρος μέσα στη φυσική του ελευθερία, καθιστώντας τον ἄνθρωπο εγκρατῆ και διατηρώντας τον ἀγνό με τα δώρα της φρόνησης. Ὡστόσο ἄλλες ἀναλαμβάνουν το ἄλογο μέρος, σαν να ἐπρόκειτο για ἕνα ἄγριο θηρίο<sup>123</sup> που κινεῖται χωρίς τάξη, και το θεραπεύουν και το ἐξημερώνουν<sup>124</sup>. Για το πρώτο εἶδος εκπαίδευσης εἶναι η φιλοσοφία «ἠγεμῶν και μυσταγωγῶς»<sup>125</sup>. Για το δεύτερο εἶδος, που ἀφορᾶ το ἄλογο μέρος, «ἄρχει μουσική πλάττουσά τε εὐθύς ἐκ παίδων ἄρμονίαις τὰ ἦθη και τὸ σῶμα ῥυθμοῖς ἐμμελέστερον κατασκευάζουσα»<sup>126</sup>. Επομένως, ὅπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο S. Gersh<sup>127</sup>,

120. Οι ὀροι «ἄνεσις» και «ἐπιτάσις» εἶναι μουσικοί και σημαίνουν χαλάρωση και ἐνταση.

121. *Περὶ μουσικῆς* II. 2, σ. 54. 23-26. Βλ. και Πλάτων, *Πολιτεία* 410-412.

122. Βλ. *Πολιτεία* 440 e 8 – 441 a 3. πβ. Πλάτων, *Τίμαιος* 41e-42d, 69-70. *Φαῖδρος* 245-248, ἰδίως 246 a. Βλ. για τη διαίρεση του λογικού μέρους της ψυχῆς ἀπὸ τον Αριστοτέλη *Ἠθικά Νικομάχεια* 1139 a 5-15, 1140 b 25-26· *Πολιτικά* 1333 a 24-25· *Περὶ ψυχῆς* 433 a 14-15. Για τη διαίρεση του ἄλογου μέρους βλ. *Ἠθικά Νικομάχεια* 1102 a 32-33, 1102 b 28-31.

123. Η εικόνα αὐτή του ἄλογου μέρους της ψυχῆς ως ἐνός ἄγριου θηρίου, το οποίο κινεῖται ἀπὸ τα πάθη του σαν ἕνα παθητικό παρά σαν ἕνα ενεργητικό ἀντικείμενο που λειτουργεῖ με κρίση, θυμίζει τις θέσεις του Πλάτωνα στον *Φαῖδρο* (253-254) και στους *Νόμους* 653 e 3-5: «τὰ μὲν οὖν ἄλλα ζῶα οὐκ δὲ ἔχουν αἴσθησιν τῶν ἐν ταῖς κινήσεσιν τάξεων οὐδὲ ἀταξιῶν, οἷς δὴ ῥυθμὸς ὄνομα και ἄρμονία».

124. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 3, σ. 54. 27-55. 3.

125. *Ὁ.π.* II. 3, σ. 55. 3-4.

126. *Ὁ.π.* II. 3, σ. 55. 4-6. Βλ. ἐπίσης Πλωτίνος, *Ἐννεάδες* IV. 4. [40]: «[Ἄλλ' ἢ ψυχῆ] οὐδὲ γὰρ ἢ προαίρεσις οὐδ' ὁ γόνος ὑπὸ μουσικῆς θέλγεται, ἀλλ' ἢ ἄλογος ψυχῆ».

«η φιλοσοφία μπορεί να διατηρήσει την ελευθερία του λογικού μέρους της ψυχής ασκώντας κριτική, ενώ η μουσική ελέγχει το άλογο μέρος μεταξύ υπερβολής και έλλειψης μέσω του έθους». Με αυτόν τον τρόπο η μουσική μπορεί να επηρεάσει τη συμπεριφορά των παιδιών και να έχει θέση στην εκπαίδευση<sup>128</sup>. Αυτό συμβαίνει επειδή τα παιδιά και οι νέοι δεν έχουν αναπτύξει ακόμη πλήρως τη λογική τους ικανότητα και η μουσική απευθυνόμενη στο άλογο μέρος της ψυχής έχει τη δύναμη να το εκπαιδεύσει.

Με τη πραγμάτευση αυτού του θέματος δίδεται μια προκαταρκτική απάντηση στο πρώτο και δεύτερο από τα ερωτήματα<sup>129</sup>, που έχουν τεθεί από τον Κοϊντιλιανό. Προφανώς, όπως αναφέρει, τα παιδιά δεν μπορούν λόγω της ηλικίας τους να εκπαιδευθούν με γυμνά, μη καλλωπισμένα λόγια («λόγοις ψιλοῖς») που δεν παρέχουν διδασκαλία ευχάριστη. Για αυτά κατάλληλη είναι μια εκπαίδευση που δε διεγείρει το λογικό μέρος πριν την ώρα του, αφού το μέρος αυτό αφήνεται στην ησυχία του λόγω της νεαρής ηλικίας τους<sup>130</sup>. Η εκπαίδευση αυτή ωφελεί σε συνδυασμό με την ευχαρίστηση που προσφέρει στο άλλο μέρος (το άλογο) «παιδαγωγούσα τῆ συνηθεία»<sup>131</sup>.

Εκτός των άλλων ο Κοϊντιλιανός θεωρεί την ίδια τη φύση κατάλληλη να διδάξει τα μέσα που θα πρέπει να χρησιμοποιεί η εκπαίδευση: και αυτό δε συμβαίνει μέσω των πραγμάτων που δε γνωρίζουμε, αλλά μέσω των πραγμάτων που είναι γνωστά «λόγω τε καὶ πείρα», όπου κάποιοι από εμάς οδηγούμαστε στο να πεισθούμε και άλλοι κάνουν προσπάθεια να πεισθούν<sup>132</sup>.

Συνεπώς κατά τον Κοϊντιλιανό, το τραγούδι είναι αρεστό στα παιδιά, λόγω της ευχαρίστησης που τους προσφέρει. Η ευχαρίστηση αυτή εκφράζεται από τα παιδιά μέσω της κίνησης του σώματός τους. Η δραστηριότητα αυτή τους

127. "Aristides Quintilianus and Martianus Capella", στο Gretchen Reydam-Schils (ed.) *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, Notre Dame, University of Notre Dame, 2003, σ. 164.

128. Πβ. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 160.

129. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 1, σ. 53. 1-3. Το πρώτο ερώτημα αφορά το αν πρέπει να χρησιμοποιήσουμε την μουσική ως μέσο εκπαίδευσης, ενώ το δεύτερο αν αυτού του είδους η εκπαίδευση είναι χρήσιμη ή όχι.

130. Βλ. και Πλάτων, *Νόμοι* 653 b 1-4.

131. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 3, σ. 55. 6-12. Ένα παρόμοιο θέμα αναπτύσσεται στην πλατωνική *Πολιτεία* 536-539 και στους *Νόμους* 659-660.

132. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 3, σ. 55. 12-15.

προσφέρει χαρά που μαγεύει τόσο την ψυχή τους όσο και το μυαλό τους<sup>133</sup>. Οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για την ηθική επίδραση και την καταλληλότητα της μουσικής στην παιδική ηλικία έχουν επιρροές από τους προγενεστέρους. Αναρωτιέται, λοιπόν, αν θα πρέπει να νιώθουμε έκπληξη, όταν ανακαλύπτουμε ότι οι παλαιότεροι μέσω της μουσικής επετύγχαναν μια μορφή ηθικής αποκατάστασης<sup>134</sup>. Με τον τρόπο αυτό οι άνθρωποι των αρχαίων χρόνων, κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, έδειχναν και την «ισχύν και τήν ενέργειαν τήν κατά φύσιν»<sup>135</sup> της μουσικής. Είχαν συνειδητοποιήσει ότι τα παιδιά έλκονται με φυσικό τρόπο από τα τραγούδια και τους χορούς. Συνεπώς θεωρούσαν αδύνατον να απαγορεύσουν τη φυσική αυτή σχέση των παιδιών με τη μουσική, χωρίς να καταστρέψουν την ίδια τους τη φύση: αντίθετα, με το να τα εκπαιδεύουν, λίγο λίγο και ανεπαίσθητα, επινόησαν μια πνευματική καλλιέργεια («διαγωγὴν») που είναι και ευπρεπής και ευχάριστη, δημιουργώντας κάτι χρήσιμο από κάτι άχρηστο<sup>136</sup>.

Οι παλαιοί στους οποίους αναφέρεται εδώ ο Κοϊντιλιανός είναι κατά πάσα πιθανότητα ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης. Ο πρώτος στο Β' βιβλίο της *Πολιτείας* διατυπώνει τις θέσεις του για την καταλληλότητα της εκπαίδευσης των νέων με τη μουσική: «Ἔστιν δέ που ἡ μὲν ἐπὶ σώμασι γυμναστική, ἡ δ' ἐπὶ ψυχῇ μουσική»<sup>137</sup>. Μια μουσική παιδεία που προσβλέπει στην καλλιέργεια αρετών, όπως της σωφροσύνης, της ανδρείας, της ελευθεριότητας και της

---

133. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 3, σ. 55. 15-23' πβ. *Νόμοι* 653 d 7-e 3: «Φησὶν δὲ τὸ νέον ἅπαν ὡς ἔπος εἶπειν τοῖς τε σώμασι καὶ ταῖς φωναῖς ἡσυχίαν ἄγειν οὐ δύνασθαι, κινεῖσθαι δὲ αἰεὶ ζητεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τὰ μὲν ἀλλόμενα καὶ σκιρτῶντα, οἷον ὄρχούμενα μεθ' ἡδονῆς καὶ προσπαίζοντα, τὰ δὲ φθεγγόμενα πάσας φωνάς». Οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για την καταλληλότητα της μουσικής εκπαίδευσης για την παιδική ηλικία παρουσιάζουν ομοιότητες με απόψεις σύγχρονων μουσικοπαιδαγωγών. Βλ. Λ. Σέρρη, *Θέματα Μουσικής και Μουσικής Παιδαγωγικής*, 'Παιδαγωγική Σειρά', Αθήνα, Gutenberg, 1994, σ. 83.

134. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 57. 11-12.

135. *Ό.π.* II. 4, σ. 57. 13.

136. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 4, σ. 57. 17-22.

137. *Πολιτεία* 376 e. πβ. *ό.π.* 410 d-412 a, όπου παρουσιάζεται η εκπαίδευση του σώματος παράλληλα με την εκπαίδευση της ψυχής. Βλ. και Φιλόδημος, «*Περὶ μουσικῆς*», σ. 8 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 57), για τη θέση του Διογένη Βαβυλώνιου που αφορά την αναγκαιότητα της μουσικής και της γυμναστικής για τον άνθρωπο, και έχει προφανώς πλατωνική επιρροή. Βλ. και *ό.π.*, σ. 8 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 58), όπου υποστηρίζεται η θέση του Διογένη ότι η μουσική έχει «δύναμιν» να επιδρά στην ψυχή. Τη «δύναμιν» όμως αυτή, επισημαίνεται ότι πρέπει να αντιμετωπίζουμε με «σύνεσιν» όταν «ἄπτεσθαι παιδικῆς ψυχῆς». πβ. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*. Μτφρ.: Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη, 2005, σσ. 174-175.



μεγαλοπρέπειας<sup>138</sup>. Αυτό το είδος εκπαίδευσης αποκτά κανείς μέσω του εθισμού και της άσκησης<sup>139</sup>, καθώς η μουσική παιδεία «ἔθεσι παιδεύουσα[.], οὐκ ἐπιστήμην παραδιδούσα»<sup>140</sup>, και αποσκοπεί στην ηθική και πνευματική καλλιέργεια των πολιτών<sup>141</sup>.

Ο Αριστοτέλης επίσης στα *Πολιτικά*<sup>142</sup> πρέσβευε ότι: «δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἢ μουσικὴ παρασκευάζειν· εἰ δὲ τοῦτο δύναται ποιεῖν, δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους· ἔστι δὲ ἀρμόττουσα πρὸς τὴν φύσιν τὴν τηλικαύτην ἢ διδασκαλία τῆς μουσικῆς». Επιπλέον ο Σταγειρίτης φιλόσοφος τοποθετεί τη μουσική ως κατάλληλη δραστηριότητα όχι μόνο για το χρόνο του «ἀσχολεῖν ὀρθῶς», αλλά και για τις δραστηριότητες της «σχολῆς», του «σχολάζειν δύνασθαι καλῶς»<sup>143</sup>. Οι δραστηριότητες που κατατάσσει ο Αριστοτέλης «ἐν τῇ διαγωγῇ σχολῆν» είναι οι μαθήσεις που γίνονται για χάρη του ίδιου του εαυτού μας, ενώ αυτές που αφορούν την εργασία (την «ἀσχολίαν») γίνονται για λόγους ανάγκης και για χάρη των άλλων<sup>144</sup>. Γι' αυτό και ο Αριστοτέλης, όπως και ο Κοϊντιλιανός, λαμβάνοντας υπόψη τις θέσεις των παλαιότερων<sup>145</sup> συμφωνεί μαζί τους για την εκ μέρους τους θεώρηση της μουσικής ως κατάλληλης δραστηριότητας για την παιδεία<sup>146</sup>, αφού δεν οδηγήθηκαν σε αυτή την αντίληψη, επειδή η μουσική ήταν κάτι το αναγκαίο ή

---

138. *Πολιτεία* 402 b-c.

139. *Ό.π.* 518 d-e.

140. *Πολιτεία* 522 a 5.

141. Βλ. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα», *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 8 (2010), σ. 27.

142. *Πολιτικά* 1340 b 10-15.

143. *Ό.π.* 1337 b 29 - 32. Το «σχολάζειν δύνασθαι καλῶς», όπως επισημαίνει και ο C. Lord (*Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca, New York/London, Cornell University Press, 1982, σ. 54), «είναι θεμελιώδης αρχή της αριστοτελικής συστηματικής έρευνας».

144. *Πολιτικά* 1338 a 9-13.

145. Είναι γνωστή η ιστορική συνείδηση του Αριστοτέλη και το εξ αυτής προερχόμενο ενδιαφέρον του για τις απόψεις προγενεστέρων του, ώστε να θεωρείται βásiμα (αλλά όχι από όλους) ως ο πρώτος ιστορικός της φιλοσοφίας. Για το θέμα αυτό βλ. Ν. Psimmenos, *Hegels Heraklit-Verständnis*, Dissertation (Die philosophische Diskussion, Bd. 1), Basel/Paris, Editions Analytica, 1978, σσ. 3-6, 20 κ.ε., 30 κ.ε., 32 κ.ε., 34 κ.ε., 76-80 ( και αντίστοιχες σημειώσεις)· Χ.Α. Τέζας, *Θαλής ο Μιλήσιος. Από την αρχαία παράδοση ως τη σύγχρονη έρευνα*. Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 1986, σσ. 55-75 (και αντίστοιχες σημειώσεις). του ίδιου, *Ο Θαλής ο Μιλήσιος και οι αρχές των επιστημών*. Η όδος προς τη φιλοσοφία. (Δωδώνη, παράρτ. 44), Ιωάννινα, Παν/μιο Ιωαννίνων, 1990, κυρίως σσ. 33-36.

146. *Πολιτικά* 1338 a 13- 14. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 70, 75.

κάτι το χρήσιμο, όπως άλλα αντικείμενα, αλλά επειδή συνιστούσε μια πνευματική απασχόληση<sup>147</sup>, που μπορούσε να συντελέσει στην ευδαιμονία<sup>148</sup>.

Αξιοσημείωτη για τη θέση της μουσικής στην παιδεία, σύμφωνα με τους παλαιότερους, είναι και η μαρτυρία του Ψευδο-Πλούταρχου, καθώς στο έργο του *Περί μουσικής* (1140 b 5-9) αναφέρει χαρακτηριστικά: «φανερὸν ἐκ τούτων ὅτι τοῖς παλαιοῖς τῶν Ἑλλήνων εἰκότως μάλιστα πάντων ἐμέλησε πεπαιδεῦσθαι μουσικὴν τῶν γὰρ νέων τὰς ψυχὰς ὥοντο δεῖν διὰ μουσικῆς πλάττειν τε καὶ ῥυθμίζειν ἐπὶ τὸ εὖσχημον, χρησίμης δηλονότι τῆς μουσικῆς ὑπαρχούσης πρὸς πάντα καιρὸν καὶ πᾶσαν ἐσπουδασμένην πρᾶξιν...».

Από όλα τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι σκοπός του Αριστείδη Κοϊντιλιανού συγγράφοντας το έργο αυτό είναι να εξετάσει σε μια ολοκληρωμένη πραγματεία όλα τα σχετικά με τη μουσική ζητήματα. Ο Κοϊντιλιανός χωρίζει τη μουσική σε δύο μεγάλα μέρη. Το πρώτο ονομάζεται «θεωρητικόν» και το δεύτερο «πρακτικόν», το οποίο εξισώνεται με το «παιδευτικόν». Για τον Κοϊντιλιανό η μουσική αγκαλιάζει κάθε αντικείμενο και έχει διάρκεια στο χρόνο, αφού έχει τη δυνατότητα να διαμορφώνει από την παιδική ηλικία τον χαρακτήρα των παιδιών με τις αρμονίες της και να καθιστά το σώμα «έμμελέστερον» με τους ρυθμούς της. Η μουσική αφορά τον άνθρωπο σε κάθε φάση της ζωής του. Ειδικά για την παιδική ηλικία η μουσική συνδέεται κατά τρόπο φυσικό με τα παιδιά. Αυτό συμβαίνει επειδή εκείνα λόγω της ηλικίας τους δεν μπορούν να εκπαιδευθούν μέσω μεθόδων που δεν είναι ευχάριστες. Οι προβληματισμοί του Κοϊντιλιανού για την παιδεία κατατίθενται μέσω πέντε ερωτημάτων, τα οποία θεωρεί ότι για να απαντηθούν πρέπει πρώτα να διερευνηθεί η σχέση της μουσικής με την ψυχή, αφού η μουσική παιδεία απευθύνεται στην ψυχή και μάλιστα στο άλογο μέρος της. Είναι συνεπώς η μουσική κατάλληλη ως εκπαιδευτικό μέσο για τη μόρφωση των νέων, στους οποίους δεν είναι ακόμη αναπτυγμένη η λογική, καθώς συντελεί στην ηθική και

147. G. Howie, *Aristotle on Education*, New York, The Macmillan Company, 1968, σ. 160.

148. *Πολιτικά* 1338 a 10, και a 20-22' πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 68-71.

αισθητική τους διαπαιδαγώγηση μέσω του εθισμού τους σε ευχάριστα, αλλά και κατάλληλα μουσικά ακούσματα.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

### Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟ

#### 1. Σχέση μουσικής και πολιτείας

Εκτός από τη θέση της μουσικής στην παιδεία ο Κοϊντιλιανός συμφωνεί με τις απόψεις των «παλαιών» για την ανάγκη της διαχρονικότητας της μουσικής εκπαίδευσης. Οι προγενέστεροι, όπως αναφέρει, υποστηρίζουν «ότι η μουσική εκπαίδευση πρέπει να ξεκινά από την παιδική ηλικία, και να ασκείται διά βίου»<sup>1</sup>. Αυτό βέβαια προϋποθέτει τη χρήση «μελῶν καὶ ῥυθμῶν καὶ χορειῶν δεδοκισμένων»<sup>2</sup>, που καθορίζονταν από τον νομοθέτη και ονομάζονταν «νόμοι»<sup>3</sup>. Όπως επισημαίνει ο Κοϊντιλιανός, αυτές οι συγκεκριμένες μελωδίες, οι ρυθμοί και οι κινήσεις ήταν κατάλληλα για εθιμική χρήση και στις ιδιωτικές διασκεδάσεις και στις δημόσιες θρησκευτικές γιορτές, καθώς συνδεόμενα όλα αυτά με τη θρησκεία διασφάλιζαν τη σταθερότητά τους, αφού ακόμη και το όνομα που τους έδωσαν («νόμοι») αποτελούσε μια υπόσχεση ότι θα παραμείνουν αναλλοίωτα<sup>4</sup>.

Οι «νόμοι» φαίνεται να ήταν «φόρμουλες» ανάλογες με τα «ράγκας» της Νότιας Ινδίας<sup>5</sup>, ή με τα «μακάμια» της Τουρκίας και Συρίας, τα οποία βασίζονται

---

1. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 59. 1-2.

2. *Ο.π.* II. 6, σ. 59. 2-3.

3. *Βλ. ό.π.* II. 6, σ. 59. 5.

4. *Βλ. σχετ. ό.π.* II. 6, σ. 59. 3-8.

5. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σ. 12. Ο C. F. A. Williams ("Some Pompeian Musical Instruments and the Modes of Aristides Quintilianus", *The Classical Review*, 16 [1902], σ. 413) διατυπώνει τη θέση ότι τα ινδικά ράγκας έμοιαζαν με τα «συστήματα» που δημιουργούσαν τις μελωδίες, τα οποία μπορεί να ήταν είτε «συνεχῆ» είτε «υπερβατά», και τα οποία περιγράφονται από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό στο *Περὶ μουσικῆς* I. 8, σ. 13. 8-9.

σε ένα πρότυπο μελωδικής σύνθεσης<sup>6</sup>. Σύμφωνα με τη μυθολογία η Αθηνά εφεύρε τον θεϊκό τόνο, τον λεγόμενο πολυκέφαλο «νόμο», και τον έδωσε στους ανθρώπους: αυτός ο «νόμος» είναι το πρότυπο σύμφωνα με το οποίο ο ανθρώπινος τόνος δημιουργεί κάθε φορά εκ νέου μέσω της τέχνης του αυλού<sup>7</sup>.

Κατά τον Σ. Μιχαηλίδη<sup>8</sup>, ο «νόμος εξελίχθηκε από μία πολύ παλιά παράδοση, σύμφωνα με την οποία οι νόμοι τραγουδιούνταν από το λαό για να απομνημονεύονται εύκολα και να ακολουθούνται. Αργότερα, θρησκευτικά και γενικά τραγούδια (ώδές, ύμνοι) άπευθυνόμενα σε θεούς διέπονταν από νόμους. Αυτό οδήγησε στην καθιέρωση όρισμένων όριστικῶν τύπων μουσικῆς σύνθεσης, πολύ πειθαρχημένου και αυστηροῦ χαρακτήρα και πολύ ὑψηλῶν αἰσθητικῶν και καλλιτεχνικῶν ἀπαιτήσεων. Αὐτοὶ οἱ τύποι σύνθεσης ὀνομάστηκαν νόμοι, γιατί ἀπαγορεύονταν αὐστηρὰ ἢ ἀπομάκρυνση και παρέκκλιση ἀπὸ τὶς θεμελιώδεις ἀρχές τους»<sup>9</sup>.

Οι «νόμοι» αποδεικνύουν ότι η μουσική σύνθεση ήταν ένα θέμα στο οποίο εμπλέκονταν η γνώση του θεωρητικού συστήματος, η επιλογή του σωστού υλικού για να ταιριάζει με το κείμενο, καθώς και ο αντίκτυπος που θα είχε στην κοινωνία, όλα αυτά ενορχηστρωμένα με τον καλύτερο τρόπο<sup>10</sup>. Για παράδειγμα ο πυθικός νόμος ήταν ένα δύσκολο τεχνικά κομμάτι από τέσσερα ή πέντε υποχρεωτικά τμήματα. Η δομή του θύμιζε τα «διαδοχικά επεισόδια του αγώνα ανάμεσα στον Απόλλωνα και στο ερπετό Πύθων»<sup>11</sup> που είχε σταλεί για να εμποδίσει την ίδρυση του ναού του. Ο μουσικός έπρεπε να επιτύχει τη μίμηση του ήχου της σάλπιγγας, τον τραυματισμό του Πύθωνα, τον θρίαμβο του Απόλλωνα και τον χορό που απεικόνιζε τη νίκη του<sup>12</sup>.

6. D. T. Hans, "The Cultural Functions of Music", *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), σ. 428.

7. T. Georgiades, *Greek Music, Verse and Danse*, σ. 48. βλ. και F. Lasserre, *Plutarque, De la musique*, I. *Text, traduction, commentaire précédés d'une étude sur l'éducation musicale dans la Grèce antique*, 'Biblioteca Helvetica Romana', Olten Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954, σσ. 22-29.

8. *Έγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σσ. 224 κ.ε.

9. Για τους «νόμους» γενικότερα βλ. F. Lasserre, *Plutarque, De la musique*, σσ. 23-27. Th. Georgiades, *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985, σσ. 100-110.

10. βλ. σχετ. L. Rowell, *Thinking About Music*, σ. 40.

11. A. Bélis, *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα: με 19 εικόνες, 1 χάρτη και 1 σχέδιο*, μτφρ: Σ. Βλοντάκης, Αθήνα, Δ. Ν. Παπαδήμας, 2004, σ. 158.

12. βλ. σχετ. Στράβων, *Γεωγραφικά* IX, 3. 10 και Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν* IV, 84' πβ. A. Belis, *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*, σ. 158.

Γνωστοί είναι οι αυλωδικοί ή κιθαρωδικοί νόμοι, οι οποίοι αποτελούνταν από μία φωνή (μονωδία) που συνοδεύονταν από τον αυλό ή την κιθάρα. Ο Πλούταρχος<sup>13</sup> γράφει ότι αυτός που καθιέρωσε τους αυλωδικούς νόμους ήταν ο Κλωνάς, και τον ακολούθησε ο Πολύμνηστος, ενώ άλλοι συγγραφείς αποδίδουν τους νόμους αυτούς στον Άρδαλο τον Τροιζήνιο. Σε αυτή την κατηγορία ανήκαν οι τραγουδιστικοί διάλογοι της τραγωδίας και η πλειονότητα των διθυραμβικών συνθέσεων στο τέλος της κλασικής εποχής. Αυτή ήταν η μορφή τους, όταν η μουσική συνδεόταν αναπόσπαστα με την ποίηση. Όταν άρχισε ο διαχωρισμός τους και η μουσική έγινε περισσότερο οργανική, τότε αναπτύχθηκε η τέχνη της αυλητικής. Σε αυτήν επιδόθηκαν μεγάλοι δεξιοτέχνες, μεταξύ των οποίων υπήρξε και ο Όλυμπος ο Φρύγιος<sup>14</sup>. Η αντίστοιχη τέχνη της κιθαριστικής δεν είχε τόση εξάπλωση<sup>15</sup>. Ο Πλάτων στους *Νόμους*, όπου καθίσταται εμφανής η άρρητη σχέση νομοθεσίας και μουσικής, καθορίζει συγκεκριμένα μέλη, ρυθμούς και χορούς για συγκεκριμένες γιορτές. Η θέση του μάλιστα ότι τα άσματα είναι οι νόμοι μας<sup>16</sup>, αποδεικνύει τη σημασία που δίδει στην πολιτική πλευρά του θέματος<sup>17</sup>.

Η θέση για τον καθορισμό της πρέπουσας μουσικής παιδείας από την πολιτεία βρίσκει σύμφωνο και τον Κοϊντιλιανό. Η μουσική, κατά τη γνώμη του ηγείται κάθε αλλαγής. Είναι από όλους τους κλάδους της μάθησης πρώτη σε

---

13. *Περί μουσικής* 1132 c 4-8. Βλ. και 1132 d 18 - e 22: το γεγονός ότι οι αρχαίοι «νόμοι» που τραγουδιόνταν στην κιθάρα ήταν σε εξάμετρα είχε καταδειχτεί από τον Τιμόθεο, ο οποίος τραγουδούσε τους πρώτους του «νόμους» σε ηρωικά εξάμετρα, με μια ανάμειξη της διθυραμβικής λέξης με σκοπό να μην επιδείξει στην αρχή καμιά παραβίαση των νόμων της αρχαίας μουσικής. Βλ. και Άριστοτέλης, *Προβλήματα* 919 b 38-40, όπου διατυπώνεται το ερώτημα: γιατί οι νόμοι που τραγουδάμε ονομάζονται έτσι; Μήπως επειδή οι άνθρωποι πριν γνωρίσουν την τέχνη του γραψίματος συνήθιζαν να τραγουδούν τους νόμους τους για να μην τους ξεχάσουν;

14. Σύμφωνα με τον Σ. Μιχαηλίδη (*Εγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σσ. 228 κ.ε.) ο Όλυμπος ήταν μυθικό μάλλον πρόσωπο, μαθητής του Μαρσύα και σύμφωνα με διάφορους μύθους είχε ανακαλύψει την αυλητική τέχνη.

15. Για το θέμα αυτό βλ. F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, livre I, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, σ. 28. Βλ. και J. L. Myres, *The Political Ideas of the Greeks*, N. York, Greenwood Press, Publishers, 1968 (London, E. Arnold & Co, 19271), σ. 248' Γ. Αμαργιανάκης, «Ο Αρχαιοελληνικός μουσικός νόμος, ο βυζαντινός ήχος και η ινδική ράγκα», *Μουσικολογία*, (1985), σσ. 72 κ.ε.. του ίδιου «Το ήθος στη μουσική», σ. 1' J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, London/New York, Routledge, 1999, σσ. 4 κ.ε.

16. *Νόμοι* 799 e 6: «νόμους τὰς ᾠδὰς ἡμῖν γεγονέναι».

17. Βλ. σχετ. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music, The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1968 (1966<sup>1</sup>), σ. 83.

τάξη και σε δύναμη και με τα μέλη της διαμορφώνει τη βούληση του κάθε ανθρώπου με τον κατάλληλο τρόπο από την πρώιμη ηλικία<sup>18</sup>.

Η θέση του Κοϊντιλιανού ότι η μουσική δύναται να επιφέρει κοινωνικές αλλαγές βρίσκεται ήδη διατυπωμένη στην πλατωνική *Πολιτεία*<sup>19</sup>. Ο Πλάτων συμφωνεί με τον Δάμωνα και παραθέτει την άποψή του, σύμφωνα με την οποία «οὐδαμοῦ [...] κινουῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων»<sup>20</sup>. Ο Chr. Small παρατηρεῖ εύστοχα ότι «ἡ τέχνη, ἡ ἐκπαίδευση κι ἡ κοινωνία βρίσκονται σέ ἀλληλεξάρτηση, ἔτσι ὥστε κάθε ἀλλαγὴ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ μεγέθη ἀντιστοιχεῖ σέ ἀλλαγές στα ὑπόλοιπα δύο»<sup>21</sup>.

Κατὰ τον Κοϊντιλιανό ἓνας ἀπὸ τους σημαντικότερους λόγους που ἡ μουσική ηγεῖται κάθε ἀλλαγῆς εἶναι το γεγονός ὅτι συντελεῖ στην ἀνακάλυψη του χαρακτήρα<sup>22</sup>. Αὐτό μπορεῖ να επιτευχθεῖ ως εξῆς: ὅποιες κι ἀν εἶναι οἱ ποιότητες των μελωδιῶν και των ρυθμῶν με τις οποίες κάθε κατηγορία ἀνθρώπων ευχαριστεῖται, δημοσίως και ιδιωτικῶς, οἱ ποιότητες του χαρακτήρα τους που τους ευχαριστοῦν θα ἀποδειχθοῦν οἱ ίδιες<sup>23</sup>. Συνηθίζοντας, συνεπῶς, οἱ ἀνθρώποι τις μελωδίες και τους ρυθμούς ενός συγκεκριμένου εἴδους θα υιοθετήσουν και τις ἀνάλογες συμπεριφορές, ἀφοῦ, κατὰ τον Κοϊντιλιανό ἀπὸ τη συνήθεια ἀναδύεται ὁ χαρακτήρας, ἡ πηγὴ των ἐρεθισμάτων προς την πράξη<sup>24</sup>. Ἔτσι, λοιπόν, εἶναι δυνατόν ἀκόμη και να ἀνατραπεῖ ἡ ηρεμία της ιδιωτικῆς και δημόσιας ζωῆς ἀπὸ την ἀδιάκριτη χρῆση, πολλές φορές ἀκατάλληλων κινήσεων, μορφῶν και λέξεων<sup>25</sup>, στα τραγούδια, παρόλο που μπορεῖ να εἶναι ευχάριστα<sup>26</sup>.

Ὡστόσο ὁ Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ὅτι σχετικὰ με τα τραγούδια μπορεῖ να σταθεῖ και ἡ ἀντίθετη ἀποψη ὅτι, δηλαδή ἀπὸ τα καλά τραγούδια ἀπορρέουν

18. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 6, σ. 63. 26-31.

19. Για το θέμα αὐτό βλ. και Κλ. Ἰωαννίδης, *Ρυθμὸς και ἀρμονία: ἡ οὐσία της μουσικῆς και του χοροῦ στην πλατωνικὴ παιδεία*, σσ. 18-19. Μ. Ἀνδρόνικος, *Ὁ Πλάτων και ἡ τέχνη. Οἱ Πλατωνικὲς ἀπόψεις για το ὠραῖο και τις εἰκαστικὲς τέχνες*, Ἀθήνα, Ἐκδ. Νεφέλη, 1986 (1952 1), σσ. 257 κ.ε.

20. *Πολιτεία* 424 c = [DK 37 B 10].

21. *Μουσικὴ – Κοινωνία – Ἐκπαίδευση*. Μτφρ.: Μιχάλης Γρηγορίου, Ἀθήνα, Ἐκδ. Νεφέλη, 1983, σ. 295.

22. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 6, σ. 63. 31-64. 1.

23. Βλ. σχετ. ὁ.π. II, 6, σ. 64. 1-5.

24. Ὁ.π. II, 6, σ. 64. 5-6. Βλ. και Πλάτων, *Πολιτεία* 424 a 5-7: «τροφή γὰρ καὶ παιδείαις χρηστὴ σωζομένη φύσει ἀγαθὰς ἐμποιεῖ».

25. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 133, σημ. 1.

26. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 6, σ. 64. 6-9.

καλές λέξεις, χαρακτήρες και συνήθειες, ευγενικά ερεθίσματα και τα πιο εξαιρετικά κατορθώματα<sup>27</sup>. Εξάλλου στην επιλογή αυτού του είδους μουσικής βασίζεται η αποτελεσματική χρήση της μουσικής στην κοινωνία που ωφελεί τους χαρακτήρες και ωθεί τους ανθρώπους σε αξιολογες πράξεις.

## 2. Η μουσική ως παράγοντας κοινωνικής αρμονίας και συνοχής

Κατά τους παλαιότερους χρόνους, γράφει ο Κοϊντιλιανός, (εννοώντας την εποχή του Σωκράτη<sup>28</sup>), στην κοινωνία η καλλιέργεια της μουσικής σε σχέση με την αρετή διέκοψε τις διαμάχες των πολιτών και έβαλε ένα τέλος στις εχθρότητες με τις γειτονικές πόλεις και έθνη<sup>29</sup>. Αυτό επιτεύχθηκε καθώς η χρήση της μουσικής στις εορταστικές συνάξεις και διασκεδάσεις, που πραγματοποιούνταν τότε, περιορίσε την επιθετικότητα του ενός προς τον άλλον, αντικαθιστώντας την με καλοσύνη και εξημέρωση των ηθών - όπως οι επιδέξιοι καλλιεργητές πρώτα καθαρίζουν τα χωράφια τους από ζιζάνια και άγονους θάμνους, ώστε να δημιουργείται έτσι ένα ασφαλές μέρος για να σπείρουν σπόρους της καλύτερης ποιότητας<sup>30</sup>. Τη θέση αυτή του Κοϊντιλιανού φαίνεται να την προβάλλει αιώνες αργότερα, ο Άγγλος ψυχίατρος και συγγραφέας, Antony Storrs στο έργο του *Music and the mind*<sup>31</sup>, ο οποίος υποστήριξε ότι «σε όλες τις κοινωνίες η πρωταρχική λειτουργία της μουσικής είναι δημόσια και ομαδική με αποτέλεσμα να φέρνει κοντά τους ανθρώπους και να τους συνενώνει».

Ο κοινωνικός ρόλος της μουσικής και η σημασία της για τη μουσική εκπαίδευση των νέων τονίζεται στη σύγχρονη εποχή και από εκείνους που

---

27. Βλ. *Περί μουσικής* II, 6, σ. 64. 9-12. πβ. Πλάτων, *Πολιτεία* 424 e 5 - 425 a 6: «τα δικά μας παιδιά πρέπει ευθύς εξαρχής να παίρνουν μέρος σε παιχνίδια που θα' ναι πιο κοντά στο πνεύμα των νόμων, γιατί από παιχνίδια που δεν είναι σύμφωνα με το νόμο και από παιδιά μη νόμιμα θα σταθεί αδύνατο να βγουν έπειτα άνδρες φιλόνομοι και άξιοι [...]. Όταν λοιπόν τα παιδιά, από τα πρώτα τους κίολας παιχνίδια, δεχθούν μέσα τους διαμέσου της μουσικής και της ποίησης την ομορφιά της τάξης, αυτή αντίθετα με ότι συμβαίνει με εκείνα τα άλλα παιδιά, τούτα εδώ τα δικά μας τα ακολουθεί σε όλα και τα δυναμώνει, διορθώνοντας κι ότι τυχόν πρωτύτερα πήγαινε στραβά στην πόλη» (Μτφρ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος). πβ. *Πολιτεία* 389 d, όπου εμφανίζεται η ίδια γενική ιδέα.

28. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 133, σημ. 2.

29. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II, 6, σ. 64. 12-16.

30. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 6, σ. 64. 16-22.

31. Massachusetts/ Connecticut, Free Press, 1992' πβ. O. Sacks, "The Power of Music", *Brain*, 129 (2006), σ. 2528.



ασχολούνται με το πεδίο της φιλοσοφίας της μουσικής εκπαίδευσης<sup>32</sup>. Ο D.J. Elliot<sup>33</sup>, για παράδειγμα, υποστηρίζει τη συμβολή της «πραξιακής»<sup>34</sup> φιλοσοφίας, στην κοινωνική διάσταση της μουσικής, για να περιγράψει το γεγονός ότι «η μουσική περικλείει πολλά είδη κριτικών στοχαστικών δράσεων - δράσεις που έχουν πρόθεση, είναι πλαισιωμένες και κριτικά στοχαστικές». Αυτές μπορεί να είναι μουσικές δράσεις, όπως εκτέλεση μουσικής, ακρόαση μουσικής, δραστηριότητες που εμπλέκουν την κίνηση, το χορό κ.τ.λ.<sup>35</sup>. «Τέτοιου είδους δράσεις είναι μουσικές, διότι είναι αυτές που προκαλούν και προσδιορίζουν το συγκεκριμένο πλαίσιο των κοινωνικών - πολιτισμικών - καλλιτεχνικών επιτευγμάτων και, ως εκ τούτου, σφραγίζουν την ατομικότητα του καθενός, καθώς και τις σχέσεις του με τους άλλους σε μία κοινωνική - πολιτισμική κοινότητα»<sup>36</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός εκτός από το πλατωνικό υλικό πολύ πιθανόν να έχει χρησιμοποιήσει και κάποιους μύθους, όπως είναι εκείνοι που αναφέρονται στον Τέρπανδρο και τον Θαλήτα που αναφέρει ο Ψευδο-Πλούταρχος. Ο τελευταίος στο έργο του *Περί Μουσικής* (1146 b 20- c 27) γράφει ότι το γεγονός πως οι πιο ευνομούμενες πόλεις έχουν μεριμνήσει ώστε να έχουν τη μουσική του πιο μεγαλοπρεπούς είδους, αποδεικνύεται μέσω πολλών μαρτυριών. Ο Τέρπανδρος ηρέμησε τη στάση των Λακεδαιμονίων με τη μουσική του, αλλά και ο Θαλήτας<sup>37</sup>, ο οποίος σύμφωνα με τον δελφικό χρησμό είχε επισκεφθεί τη Σπάρτη, μέσω της

---

32. Για το περιεχόμενο των θεμάτων που πραγματεύεται η φιλοσοφία της μουσικής εκπαίδευσης βλ. B. Reimer, *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision*, New Jersey, Prentice Hall, 2003<sup>3</sup> (1989, 19701), κυρίως σσ. 1-14.

33. «Η πραξιακή φιλοσοφία για τη μουσική εκπαίδευση: μια σύνοψη», μτφ.: Μαίη Κοκκίδου, *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 4 (2007), σ. 2. Για την κοινωνική φύση της «πραξιακής» φιλοσοφίας βλ. και M. McCarthy, "Music Matters: A Philosophical Foundation for a Sociology of Music Education", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 144 (2000), σσ. 3-10.

34. Η λέξη προέρχεται από την ελληνική λέξη «πράξις», η οποία όπως επισημαίνει ο D. J. Elliot (*Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*, N.York/Oxford, Oxford University Press, 2005, σ. 14) «δεν σημαίνει απλά 'ενέργεια' ή 'δραστηριότητα' [...], αλλά όπως τη χρησιμοποιεί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του η «πράξις» υποδηλώνει ενέργεια που εμφυτεύεται και ανταποκρίνεται σε ένα συγκεκριμένο φάσμα προσπάθειας».

35. *Αυτόθι*.

36. D. J. Elliot, *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, N. York, Oxford University Press, 1995, σ. 14.

37. Ο Θαλήτας ή Θαλής από τη Γόρτυνα ήταν συνθέτης παιάνων.

μουσικής θεράπευσε τους ανθρώπους σώζοντας τους από έναν λοιμό, όπως επιβεβαιώνει και ο Πρατίνος (6<sup>ος</sup>/5<sup>ος</sup> π.Χ.)<sup>38</sup>.

Η συνεισφορά της μουσικής στην κοινωνική αρμονία και συνοχή εντοπίζεται και στον προληπτικό ρόλο που μπορεί εκείνη να παίξει, καθώς μπορεί να αποτελέσει παράγοντα πρόληψης της αταξίας και της αποφυγής δημιουργίας κακού κλίματος στην κοινωνία. Δεν θα αποδεικνύονταν άχρηστη η μουσική, γράφει ο Κοϊντιλιανός, αν αυτές τις μέρες κάθε πόλη και ουσιαστικά κάθε έθνος<sup>39</sup> είχε κατορθώσει να αγαπά την καλή τάξη και την ανθρώπινη φιλία. Η ιατρική δεν είναι κάτι στην οποία απευθυνόμαστε όταν είμαστε άρρωστοι και τη μεταχειριζόμαστε με αχαριστία όταν είμαστε υγιείς: πρέπει να αναγνωρίζουμε ότι χρωστάμε σε αυτήν την καλή μας υγεία και να την κάνουμε οδηγό μας σε όλη την διάρκεια της ζωής μας, ώστε να μη γυρνούμε στην αρχική μας κατάσταση λόγω της τεμπελιάς ή της απόλαυσης<sup>40</sup>. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μουσική, καθώς είναι από τις τέχνες εκείνες που είναι ικανή να μεταδώσει μια τελειότητα όταν απουσιάζει, και να διατηρεί και να αυξάνει την ίδια τελειότητα όταν είναι ήδη παρούσα. Όπως ακριβώς υπάρχει ένα είδος υγείας που ανήκει στην κοινωνία και ένα που ανήκει στο άτομο, έτσι υπάρχει μια συγχορδία που ενώνει μια ολόκληρη πολύ με τον εαυτό της και μία που ενώνει μια ξεχωριστή ψυχή και τα μέρη της<sup>41</sup>.

Συνεπώς η μουσική, ως παράγοντας αρμονίας και κοινωνικής συνοχής συντελεί στην ομαλή λειτουργία της κοινωνίας, και πρέπει «ήμῖν τούς τε νέους παιδευτέον μουσικῆ καὶ αὐτοῖς διὰ βίου προσεκτέον ὅπη παρείκοι»<sup>42</sup>. Αυτό συμβαίνει αφού λόγω της δύναμής της να διαμορφώνει το ήθος είναι μία εκπαίδευση χρήσιμη και πρέπει να δίδεται σε όλους ανεξαρτήτως ηλικίας. Η μουσική παιδεία όμως θα πρέπει να είναι υπό την αιγίδα του κράτους, για να

38. PMG 713 (iii). πβ. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 45, σημ. 101.

39. Ο F. Duysinx (*Aristide Quintilien La Musique*, σ. 133, σημ. 4) επισημαίνει ότι «η Ρωμαϊκή αυτοκρατορία είχε συνενώσει σχεδόν το σύνολο του γνωστού κόσμου της εποχής».

40. Βλ. σχετ. *Περί Μουσικής* II. 6, σ. 64. 22-29.

41. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 6, σ. 64. 29-65. 6. Βλ. και Πλάτων, *Πολιτεία* 431 e - 432 b 2, 441 e - 442 a, 443 c - 444 a. πβ. M. F. Burnyeat, "Plato and why Mathematics is Good for the Soul", *Proceedings of the British Academy*, 103 [2000], σ. 74.

42. *Περί μουσικής* II. 6, σ. 65. 7-9.

ελέγχεται η καταλληλότητά της για την εκπαίδευση. Ολοκληρώνεται έτσι η απάντηση στα δύο πρώτα ερωτήματα που είχαν τεθεί από τον Κοϊντιλιανό στην αρχή του δεύτερου βιβλίου του έργου *Περί Μουσικής* (αν πρέπει να χρησιμοποιήσουμε την μουσική ως μέσο εκπαίδευσης και αν αυτού του είδους η εκπαίδευση είναι χρήσιμη ή όχι) και δίδεται μια προκαταρκτική απάντηση στο τρίτο ερώτημα που αφορά το αν πρέπει η μουσική εκπαίδευση να δοθεί σε όλους ή μόνο σε λίγους<sup>43</sup>.

### 3. Η μουσική στη Ρώμη

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός ύστερα από τον Πλάτωνα αναφέρεται στη Ρώμη, ως πιο σύγχρονο παράδειγμα, στην προσπάθεια του να υποστηρίξει τη σημασία της μουσικής στην κοινωνία. Η επίδραση του ελληνικού πολιτισμού στον Ρωμαϊκό<sup>44</sup> άρχισε με την ολοκληρωτική κυριαρχία της Ρώμης επί της Ελλάδας που συνέβη το 146 π.Χ. με την κατάληψη της Κορίνθου. Από την εποχή του Καίσαρα και έπειτα ο ελληνικός και ρωμαϊκός πολιτισμός αντιμετωπίζονται ως ενότητα και αυτό αντανακλάται και στη ρωμαϊκή μουσική και στη ρωμαϊκή μουσική θεωρία<sup>45</sup>. Πολλοί εγγράμματοι άνθρωποι, ρήτορες, καλλιτέχνες, ποιητές, ηθοποιοί και μουσικοί βρέθηκαν στην Ρώμη, όπου υπήρχαν καλύτερες συνθήκες για την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής τους δράσης. Η μουσική έγινε αντικείμενο μελέτης των νέων, καθώς και των γυναικών της υψηλής κοινωνίας<sup>46</sup> και κέρδισε μεγάλη δημοτικότητα. Ωστόσο υπήρξε κάποια αντίδραση από τη

43. Για τα ερωτήματα βλ. σ. 42 της παρούσας εργασίας.

44. Βλ. A. Gwynn, *Roman Education, From Cicero to Quintilian*, New York, Russell & Russell, 1964, σσ. 22-33. J. Bowen, *A History of Western Education. Vol I: The Ancient World: Orient and Mediterranean 2000 B.C.-A.D. 1054*, London, Methuen & CO LTD, 1972, σ. 167, σσ. 173-177.

45. E. Pöhlmann, "Greek Music and Greek Musicians for Rome", *Philomusica on-line*, 7 (2008), σ. 29. Για τη μουσική εκπαίδευση στη ρωμαϊκή εποχή βλ. και Μ. Τερζίδου, *Η μουσική στην ελληνορωμαϊκή Αίγυπτο μέσα από τη μαρτυρία των παπύρων*, Διδακτορική Διατριβή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (ΔΠΘ), 2011, σσ. 42-43.

46. Βλ. Macrobius, *Saturnalia* 3. 14. 4 κ.ε' πβ. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, Translated by Rosaria V. Munson, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1989 (1979<sup>1</sup>), σ. 51.

συντηρητική πλευρά της Ρώμης για τις εμφανίσεις των Ελλήνων βιρτουόζων, και ιδιαίτερα για τη χρήση εκ μέρους των άλλων οργάνων εκτός του αυλού<sup>47</sup>.

Ο Ρωμαϊκός πολιτισμός δεν ανέπτυξε μια δική του μουσική ταυτότητα. Και πριν από την ελληνική επιρροή, τα παλαιότερα χρόνια οι Ρωμαίοι είχαν υιοθετήσει τη μουσική παράδοση των Ετρούσκων από τον 5<sup>ο</sup> αι. π. Χ., ιδιαίτερα στις θρησκευτικές τους τελετές<sup>48</sup>. Οι Ετρούσκοι ήταν γείτονές τους από τον βορρά που τους είχαν εξουσιάσει. Η επίδρασή τους φτάνει μέχρι και τον 1<sup>ο</sup> αι. π.Χ., όπως συνάγεται από σχετική μαρτυρία του Βιργίλιου, ο οποίος οραματίζεται μια θυσία, όπου ένας χοντρός Ετρουσκιανός παίζει έναν φιλντισένιο αυλό<sup>49</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντλιανός παρατηρεί ότι η μουσική πάντα έπαιζε στη Ρώμη σπουδαίο ρόλο. Έτσι, σύμφωνα με τη μαρτυρία του Κικέρωνα, στην ντόπια τους γη, κατά την εποχή του Νούμα (715-673 π.Χ.), και λίγο αργότερα οι πολίτες, οι οποίοι ήταν ακόμη σχετικά βάρβαροι, είχαν ήδη εκπολιτισθεί από τη μουσική, η οποία συνόδευε τις ιδιωτικές τους γαμήλιες τελετές, αλλά βοηθούσε επίσης και στον εορτασμό των δημόσιων τελετουργικών τους<sup>50</sup>. Ο Κικέρωνας<sup>51</sup> στο έργο του *Tusculanes*<sup>52</sup> αναφέρεται σε μια παράδοση, σύμφωνα με την οποία ο Νούμας<sup>53</sup>

---

47. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, σσ. 51-52. Η ρωμαϊκή έκδοση του αυλού ονομαζόταν «tibia» και οι παίχτες αυλών που ονομάζονταν «tibicines» «κατείχαν σημαντικό ρόλο στις θρησκευτικές τελετές, στην στρατιωτική μουσική και στις θεατρικές εμφανίσεις». Άλλα ρωμαϊκά όργανα ήταν η «tuba» (μια μακριά, ίσια τρομπέτα) που προερχόταν από τους Ετρούσκους, το «cornu» (ένα κυκλικό κόρνο) και η μικρότερη εκδοχή της η «buccina» (D.J. Grout - C.V. Palisca, *A History of Western Music*, σ. 15). Βλ. και T.J. Moore, "Music and Structure in Roman Comedy", *American Journal of Philology*, 119 (1998), σ. 245.

48. Βλ. σχετ. J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 172. D. J. Grout - C. V. Palisca, *A History of Western Music*, σ. 15.

49. J. G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 173.

50. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 6, σ. 61. 26- 62. 2.

51. Ο Κικέρων «είναι αντιπροσωπευτικός του Ρωμαϊκού ιδεώδους της φιλοσοφίας με την ικανότητά του να συνενώνει διάφορες απόψεις [...]. Ο σκοπός της εκπαίδευσης, σύμφωνα με τον Κικέρωνα είναι η σοφή διαχείριση της ζωής» (F. Mayer, *Bases of Ancient Education*, edited with Introductions, New Haven, Connecticut, College & University Press, 1966, σ. 345). Για τον Κικέρωνα και το έργο του βλ. J. Coleman, *Ιστορία της Πολιτικής Σκέψης. Από την αρχαία Ελλάδα μέχρι τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους*, μτφρ.: Γιώργος Ε. Χρηστίδης, επιμ.: Περικλής Σ. Βαλλιανός, Αθήνα, Εκδ. Κριτική, (Επιστημονική Βιβλιοθήκη), 2005, σσ. 512-550.

52. IV, i. 3.

53. «Ο Νούμας, ο δεύτερος βασιλιάς της Ρώμης, παραδοσιακά χρονολογείται γύρω στις αρχές του 7<sup>ου</sup> αι. π. Χ. και είναι πιθανώς μια ιστορική φιγούρα, αν και οι περισσότερες από τις μεταρρυθμίσεις που του αποδίδονται ήταν αποτέλεσμα μακροχρόνιας διαδικασίας θρησκευτικής και πολιτιστικής ανάπτυξης» (P. Treves, 'Numa (PW I) Pompilius', στο N.G.L. Hammond- H.H. Scullard (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1970<sup>2</sup>, σ. 741). Βλ. και G. Wille,

ήταν μαθητής του Πυθαγόρα. Πιο κάτω στο ίδιο έργο<sup>54</sup> ο Κικέρωνας θυμάται ότι οι Πυθαγόρειοι θεωρούσαν τη μουσική σπουδαία υπόθεση, γιατί είχε τη δύναμη να επαναφέρει την ηρεμία στο πνεύμα τους με τα τραγούδια και τους ήχους της λύρας<sup>55</sup>. Στη συνέχεια παραθέτει την ακόλουθη άποψη του Κάτωνα: Στους προγόνους μας, το έθιμο, κατά τη διάρκεια των συμποσίων, απαιτούσε στο τέλος οι συνδαιτυμόνες να τραγουδούν με τη συνοδεία του αυλού, τους επαίνους...των διάσημων προσώπων<sup>56</sup>. Κατά τον Κικέρωνα το γεγονός ότι η λύρα είχε πάντα τη θέση της στα συμπόσια αποτελεί ένδειξη ότι υπήρχε πολιτισμός<sup>57</sup>.

Στις θεωρητικές πραγματείες για τη μουσική που γράφτηκαν στη Ρώμη η επίδραση των Ελλήνων υπήρξε και πάλι καταλυτική. Η πρώτη Λατινική πραγματεία για τη μουσική ήταν εκείνη του Βάρρωνα (2<sup>ος</sup>/1<sup>ος</sup> αι. π. Χ.), ο οποίος μετέφερε τη μουσική θεωρία στη Ρώμη με το έβδομο βιβλίο του έργου του *Disciplinae libri IX*, το οποίο πραγματευόταν τις ελεύθερες τέχνες μαζί με την ιατρική και την αρχιτεκτονική<sup>58</sup>. Μεταγενέστεροι συγγραφείς όπως ο Αυγουστίνος, ο Martianus Capella, ο Κασσιόδωρος και ο Βοήθιος προσπάθησαν να συναγωνισθούν το έργο του Βάρρωνα μέσα από τις δικές τους *Disciplinae*<sup>59</sup>. Ο Βάρρων<sup>60</sup> σε γενικές γραμμές ανασυνθέτει τις γενικές θέσεις των Πυθαγορείων, του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη και του Αριστόξενου και το έργο του μαζί με το έργο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, το οποίο ανήκει στα ελληνικά κείμενα της Ρωμαϊκής περιόδου, παρέχουν τις βάσεις για την όλη μελέτη των μετέπειτα μουσικολογικών θεμάτων<sup>61</sup>. Ύστερα από μια περίοδο άνθισης που κράτησε πάνω από μια χιλιετία, ο κύκλος της Ελληνορωμαϊκής μουσικής ολοκληρώθηκε χωρίς να μείνουν καθόλου μουσικά ευρήματα, παρά μόνο

---

*Einführung in das römische Musikleben*, Die Altertumswissenschaft, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977, σ. 56.

54. *Tusculanes* IV, ii. 3-4.

55. Βλ. σχετ. ό.π. IV, ii. 3.

56. Ό.π. IV, ii. 3.

57. Βλ. σχετ. ό.π. IV, ii. 4.

58. E. Pöhlmann, "Greek Music and Greek Musicians for Rome", σ. 29.

59. Αυτόθι. Βλ. και P. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων. Ελλήνων και Λατίνων*, Μετάφραση-Επιμέλεια: Δ. Λυπουρλής – Λ. Τρομάρας, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996, σ. 746.

60. Ο Βάρρων ασχολείται με τη μουσική και σε άλλα του έργα, όπως στο *Saturae Menippeae* και στο *Parmenon* πβ. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, σ. 52.

61. Αυτόθι.

θεωρητικές πηγές από τις οποίες αντλούμε πληροφορίες για τη σημασία και τη θέση της μουσικής<sup>62</sup>.

### 3.1. Ο ρόλος της μουσικής στη στρατιωτική εκπαίδευση

Εκτός από το ρόλο που διαδραμάτιζε η μουσική στη Ρωμαϊκή κοινωνία έπαιζε ουσιαστικό ρόλο και στην στρατιωτική εκπαίδευση. Ο Κοϊντιλιανός γράφει ότι στη Ρώμη, η οποία ήταν και είναι εξαιρετικά ένδοξη στον πόλεμο, πραγματοποιούνταν στρατιωτικές ασκήσεις κατά τον πυρρίχιο χορό με τη συνοδεία μουσικής<sup>63</sup>. Οι πολεμικοί χοροί, που ένας από τους πιο γνωστούς ήταν ο πυρρίχιος, προήλθαν είτε από τα πηδήματα και τις κλαγγές των όπλων των Κουρητών είτε από τους χορούς που χόρευαν για να τους τιμήσουν. Ο πυρρίχιος ή «πυρρίχη», όπως ονομαζόταν αρχικά καλλιεργήθηκε ιδιαίτερα στη Σπάρτη. Σύμφωνα με τη μυθολογία η Αθηνά δίδαξε πρώτη την «πυρρίχην» στους ανθρώπους ύστερα από την ήττα των τιτάνων από τους θεούς<sup>64</sup>. Ο Πλάτων στους *Νόμους*<sup>65</sup> θεωρεί τον χορό αυτόν κατάλληλο για τους νέους της *Πολιτείας* του ως καλή σωματική άσκηση, καθώς οι νέοι μιμούνται τις κινήσεις των μαχητών<sup>66</sup> και απαιτούνταν προς τούτο μεγάλη επιδεξιότητα για την υποτιθέμενη επίθεση και απόκρουση<sup>67</sup>. Στον Ξενοφώντα<sup>68</sup> επίσης διαβάζουμε ότι μετά από πολλούς πολεμικούς χορούς των αντρών μια χορεύτρια χόρευε την «πυρρίχην». Ίσως αυτό να φαίνεται κάπως παράξενο, αλλά συνάδει με την μετέπειτα συνύπαρξη του χορού αυτού με τους διονυσιακούς χορούς, πράγμα το οποίο όμως δε συνέβη στη Σπάρτη, όπου ο πυρρίχιος διατήρησε τον καθαρά πολεμικό του χαρακτήρα<sup>69</sup>.

62. Πβ. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, σ. 55.

63. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* 6, σ. 62. 2-5.

64. Βλ. σχετ. Διονύσιος Αλικαρνασεύς, *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 7. 72. 7.

65. 815 a-b. Βλ. και Ἀριστοφάνης, *Βάτραχοι* 154.

66. Βλ. Κι. Ioannides, *Le Philosophe et le musicien dans l'oeuvre de Platon*, Nicosie, Centre de Recherche de Kykkos, 1990, σσ. 154-155.

67. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 99.

68. Κύρου *Ἀνάβασις* 6. 1. 13.

69. A. J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 99.

Εκτός από τον πυρρίχιο πολεμικό χορό ο Κοϊντιλιανός αναφέρει και τη χρήση της σάλπιγγας<sup>70</sup> στον πόλεμο στη Ρώμη ως μέσο επικοινωνίας του στρατηγού με το στράτευμα. Με τον ήχο της σάλπιγγας, όπως καταγράφεται από τον Κοϊντιλιανό, που είναι ένα όργανο στρατιωτικό και διεγερτικό, δίδονταν στον πόλεμο εντολές ώστε να αποφεύγονται οι φραστικές εντολές. Ο σκοπός ήταν να μη γίνονται κατανοητοί οι στρατηγοί από τους εχθρούς που μιλούν την ίδια γλώσσα, αλλά μόνο από τους συμμάχους<sup>71</sup> τους. Κάθε εντολή αποδίδονταν σε ένα συγκεκριμένο τόνο. Για παράδειγμα άλλος μουσικός τόνος αντιστοιχούσε στην μετωπική επίθεση, άλλος στην υποχώρηση και υπήρχαν ειδικά καλέσματα για στροφή προς τα δεξιά ή αριστερά<sup>72</sup>.

Η σάλπιγγα ήταν εφεύρεση των Ετρούσκων<sup>73</sup> και έφτασε στην Ελλάδα νωρίς<sup>74</sup>. Η ελληνική «σάλπιγξ» είχε, όπως περιγράφεται από τον M.L. West<sup>75</sup>, ένα «αρκετά μακρύ, ίσιο σωλήνα στενού, κυλινδρικού διαμετρήματος, που κατέληγε σε έναν προεξέχοντα κώδωνα σε σχήμα τουλίπας. Ήταν σε γενικές γραμμές χάλκινη και σύμφωνα με τον Πολυδεύκη είχε κοκάλινο επιστόμιο». Η σάλπιγγα δε χρησιμοποιούνταν ως μελωδικό όργανο, αλλά ως όργανο για να δίνει πολεμικά παραγγέλματα (για επίθεση [«τὸ πολεμικὸν»<sup>76</sup>] και για υποχώρηση «τὸ ἀνακλητικὸν»<sup>77</sup>). Χρησιμοποιούνταν επίσης και σε ορισμένα τελετουργικά και επίσημα γεγονότα<sup>78</sup> και για εμψυχωτικά παραγγέλματα που δίδονταν όταν

70. Για τη σάλπιγγα βλ. A. Bélis, "La Phorbéia", σσ. 205-218. Για τη στρατιωτική χρήση της σάλπιγγας βλ. J. K. Anderson, "Cleon's Orders at Amphipolis", *The Journal of Hellenic Studies*, 85 (1965), σσ. 1-5.

71. Βλ. και Διονύσιος Αλικαρνασεύς, *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 8. 65. 6.

72. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 62. 9-19.

73. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 184 a.

74. Βλ. και N. Xanthoulis, "The Salpinx in Greek Antiquity", *International Trumpet Guild Journal*, 2006, σ. 40.

75. *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 166. πβ. J. E. Scott, "Roman Music", στο Egon Wellesz (ed.) *Ancient and Oriental Music, The New Oxford History of Music*, I, London, Oxford University Press, 1957, σσ. 411-413. A. J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 90. Σ. Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σσ. 294-295.

76. Μαρτυρίες για επίθεση έχουμε στον Θουκυδίδη, *Ἱστορίαι* 6, 69.2 και στον Ξενοφώντα, *Κύρου Ἀνάβασις* 4.3.29. Για άλλες χρήσεις της σάλπιγγας βλ. Διόδωρος Σικελιώτης, *Βιβλιοθήκη Ἱστορική* 14, 27.

77. Μαρτυρίες για υποχώρηση έχουμε στον Ξενοφώντα, *Κύρου Ἀνάβασις* 4.4.22, στον Διόδωρο Σικελιώτη, *Βιβλιοθήκη Ἱστορική* 13. 79. 4, 14. 52. 4, 15. 34. 2, 15. 65. 4, 15. 87. 2 και στον Διονύσιο Αλικαρνασεά, *Ρωμαϊκή Αρχαιολογία* 8. 65.6.

78. Όπως το σάλπισμα για την επίτευξη ησυχίας πριν τη δημόσια προσευχή (Θουκυδίδης, *Ἱστορίαι* 6. 32. 1) πβ. D. Hanson, *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, London, Routledge,

υπήρχε ανάγκη («τὸ ἐξορμητικὸν» και «τὸ παρακελευστικὸν»). Η χρήση της αυτή ήταν γνωστή και από πολύ παλιά, αφού στην *Ἰλιάδα*<sup>79</sup> η κραυγή του Αχιλλέα στην μάχη παρομοιάζεται με τον ήχο της σάλπιγγας. Λόγω του ηχηρού<sup>80</sup> της χαρακτήρα η σάλπιγγα ήταν κατάλληλη για χρήση σε μεγάλες αποστάσεις ή σε μεγάλο πλήθος. Ο Αισχύλος<sup>81</sup> αναφέρει ότι η σάλπιγγα χρησιμοποιείται για να δώσει το σήμα της επίθεσης, για να προετοιμάσει τους πολεμιστές ψυχολογικά για τη μάχη, και για να δράσει υποκινητικά κατά τη διάρκεια της μάχης<sup>82</sup>.

Η Α. Βέλις<sup>83</sup>, αναφέρει ότι οι Έλληνες είχαν δύο ειδών σάλπιγγες μία με γλωσσίδι και μία χωρίς γλωσσίδι. Η Ελληνική σάλπιγγα ίσως και να ήταν μια πρώιμη μορφή της τρομπέτας και όχι ένα όργανο με γλωσσίδι. Η πολεμική σάλπιγγα σίγουρα δεν είχε γλωσσίδι, γιατί χρειαζόταν ένταση η οποία δεν επιτυγχάνεται με το γλωσσίδι. Έτσι στη μάχη ένα όργανο του τύπου του κλαρινέτου<sup>84</sup> ή του όμποε (όργανα με γλωσσίδι) δεν θα μπορούσε να βγάλει δυνατό ήχο λόγω της κατασκευής του, ενώ μια τρομπέτα ή μια σάλπιγγα αντιθέτως θα μπορούσε<sup>85</sup>.

Η στρατιωτική χρήση της σάλπιγγας είχε επισκιάσει όλες τις άλλες χρήσεις της. Χαρακτηριστική είναι η παρατήρηση του Αριστοφάνη<sup>86</sup> ότι ο καιρός ειρήνης θα καθιστούσε αυτό το όργανο χωρίς αξία. Η χρήση της σάλπιγγας στο στρατιωτικό χώρο χρησιμοποιούνταν ή για να καλέσει τους άνδρες να πάρουν

1993, σ. 115· M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 166. Καμιά φορά την χρησιμοποιούσαν για αναγγελία αγώνων· πβ. A.J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 190, σημ. 80· J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 179.

79. Σ, 219-21.

80. Ο Όμηρος (*Ἰλιάδα Φ*, 388) γράφει ότι ο πλατύς ουρανός ηχεί σαν βροντερή σάλπιγγα. πβ. M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 512.

81. *Πέρσαι* 388-395: «Πρώτα απ' των Ελλήνων τη μεριά βουή με τραγούδια αντιλάλησε και δυνατά αντιβούιξε στους βράχους τους νησιώτικους η ηχώ. κι όλους εμάς ο φόβος μας κυρίεψε, καθώς είχαμε γελαστεί. διότι όχι για αποχώρηση το σεμνό παιάνα τους τότε οι Έλληνες έψαλλαν, αλλά μ' αντρειωμένο θάρρος για μάχη ξεκινώντας. κι η σάλπιγγα με τον ήχο της όλα εκείνα φλόγιζε». (Μτφρ.: Θ. Γ. Μαυρόπουλος).

82. Γ. Ντζιούνη, *Έν αρχῇ ἦν ὁ ἀρχαιοελληνικός Λόγος. Μουσικοθεραπευτική θεωρία και πράξη από τον Όμηρο έως τους ελληνοιστικούς χρόνους*. Επιστημονικός Υπεύθυνος: Α. Κώστιος, Αθήνα, Εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, 2012, σ. 173.

83. "La Phorbéia", *Bulletin de Correspondance hellénique*, 110 (1986), σ. 212.

84. Βλ. για τα όργανα της κατηγορίας του κλαρινέτου W. Stauder, *Les Instruments de musique*, Payot, Paris, 1963, σσ. 90-95.

85. D. Hanson, *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, σ. 112.

86. *Ειρήνη* 1240-1: «Τί δ' ἄρα τῆ σάλπιγγι τῆδε χρήσομαι, ἦν ἐπριάμην δραχμῶν ποθ' ἐξήκοντ' ἐγώ;».



τα όπλα<sup>87</sup> ή ως εγερτήριο σάλπισμα<sup>88</sup>, ή ως ένας τρόπος να παραταχθεί ο στρατός στη γραμμή για τη μάχη<sup>89</sup> ή ως ένας τρόπος να γίνει ησυχία με σκοπό να γίνουν ανακοινώσεις<sup>90</sup> ή ως διαταγή να χαμηλώσουν τα σπαθιά<sup>91</sup>. Οι σαλπικτές επίσης έδιναν το σήμα και στις ναυμαχίες<sup>92</sup>. Σε παραστάσεις που έχουν σωθεί πάνω σε αγγεία οι σαλπικτές εμφανίζονται οπλισμένοι<sup>93</sup>. Ακόμη και οι τοξότες<sup>94</sup> και οι πελταστές είχαν το ρόλο των σαλπικτών και έδιναν σήμα και στο ιππικό<sup>95</sup>.

Τη χρήση της σάλπιγγας στον πόλεμο καταγράφει και ο Σέξτος Εμπειρικός<sup>96</sup>, ο οποίος τη θεωρεί ως μέσον εμπυχωτικό ανδρείου φρονήματος, καθώς και ως μέσον που βοηθά τους στρατιώτες να συγκεντρώνονται στη μάχη και να μην αποδιοργανώνονται από την ταραχή που προκαλούν στο νου τους τα όργανα των εχθρών. Στον Ψευδο-Πλούταρχο<sup>97</sup>, υπάρχουν μαρτυρίες για την πολεμική μουσική των πιο αρχαίων χρόνων, καθώς αναφέρει ότι κάποιοι άνθρωποι, όπως οι Λακεδαιμόνιοι καταφεύγουν στο παίξιμο του αυλού για τις πολεμικές

87. Βλ. σχετ. Βακχυλίδης, *Διθύραμβος: Θησεύς* 18. 1-10.

88. Βλ. σχετ. Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι: Νικίας* 9.5: «τούς ἐν εἰρήνῃ καθεύδοντας οὐ σάλπιγγες, ἀλλ' ἀλεκτρούνες ἀφυπνίζουσι»: Πολύβιος, *Ἱστορίαι* 12.6.2: «τούς κοιμωμένους τὸν ὄρθρον ἐν μὲν τῷ πολέμῳ διεγείρουσιν αἱ σάλπιγγες, κατὰ δὲ τὴν εἰρήνην οἱ ὄρνιθες».

89. Ἀριστοτέλης, *Περὶ Κόσμου* 399 b 2.

90. Βλ. σχετ. Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι: Δίων* 29. 1.

91. Βλ. σχετ. Ξενοφῶν, *Ἀνάβασις* 1. 2. 17, 6. 5. 27.

92. Βλ. σχετ. Αἰσχύλος, *Πέρσαι* 396. Διόδωρος Σικελιώτης, *Βιβλιοθήκη Ἱστορική* 13.45.8, 13.77.5, 99.1. Ξενοφῶν, *Ἑλληνικά* 5.1.9. Τέτοιες απεικονίσεις υπάρχουν και σε αγγεία. Βλ. για το θέμα αυτό D. Paquette, *L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*. Études d' Organologie, Paris, Université de Lyon II, Publications de la bibliothèque Salomon Reinach IV, 1984, T8 (CVA Rome Capitole 2 pl. 9.2.1).

93. D. Paquette, *L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*: T1, T4, T5, T6, T13 και T14 (ABV 294 no. 19, ARV 2 43 no. 74, ARV 2 43 no.74, ARV 2 8 no. 9, ARV 2 30 no. 1: RVAP 1.36/11 pl. 9.1), αντιστοίχως και Α. Βέλις, 'La Phorbéia', σχήματα 17-19, 21 (ARV 2 62 no. 77, ARV 2 43 no.74, και 55 no. 15, ARV 2 1628 add. to 135 no 9, ARV 2 402 no. 17).

94. *Ο.π.*: T3 και T12 (ABV 294 no. 20 και 256 no. 21), T2.

95. *Ο.π.*: T7 (ARV2 455 no. 8 και 70 no. 3).

96. *Πρὸς Μαθηματικούς* VI. 24 (*Πρὸς Μουσικούς*): Επίσης το γεγονός ότι οι Σπαρτιάτες κάνουν πόλεμο με τον ήχο του αυλού και της λύρας είναι απόδειξη εκείνου που ειπώθηκε πριν από λίγο, αλλά όχι για την χρησιμότητα της μουσικής για τη ζωή. Και όπως ακριβώς οι άνδρες κουβαλούν φορτία ή κωπηλατούν ή κάνουν κάθε άλλη επίμοχθη δουλειά δημιουργούν ρυθμικά καλέσματα με σκοπό να εκτρέψουν τα μυαλά τους από την αγωνία που προκαλείται από τη δουλειά τους, έτσι επίσης όταν οι άνδρες χρησιμοποιούν τους αυλούς ή τις σάλπιγγες στον πόλεμο, δεν είναι επειδή η μελωδία έχει κάποια δύναμη να διεγείρει το μυαλό, ή επειδή παράγει ένα θαρραλέο πνεύμα, που έχουν χρησιμοποιήσει αυτό το επιπόνημα, αλλά λόγω της ανησυχίας να αποτρέψουν τους εαυτούς τους από τον μόχθο και την αναταραχή, βλέποντας ότι κάποιοι βάρβαροι φυσούν την τρομπέτα με βούκινα και χτυπούν τα τύμπανα, όπως όταν κάνουν πόλεμο.

97. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* 1140 b 6-17. Βλ. και Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 626 b, 627 d' Πausanias, *Ἑλλάδος Περιήγησις: Λακωνικά* 3. 17. 5' Πλούταρχος, *Βίοι Παράλληλοι: Λυκοῦργος* 21, Θουκυδίδης, *Ἱστορίαι* 5. 69-70.

πράξεις, κατά τη διάρκεια των οποίων παίζουν εκείνο που ονομάζεται Καστόρειο μέλος, όταν προχωρούν σε καλοσηματισμένες τάξεις προς τον εχθρό, με τον οποίο επρόκειτο να πολεμήσουν. Οι Κρήτες για τον ίδιο σκοπό χρησιμοποιούσαν τη μουσική της λύρας [...]. Άλλοι πάλι και ακόμη στις μέρες μας, χρησιμοποιούν τακτικά τη σάλπιγγα. Υπάρχει ωστόσο και άλλη μαρτυρία για τους Λακεδαιμονίους που υποστηρίζει ότι γνώριζαν τη χρήση της σάλπιγγας. Αναφέρεται, λοιπόν, ότι κατά τη διάρκεια του σεισμού το 465 π. Χ. ο βασιλιάς Αρχίδαμος έσωσε την πόλη, καθώς την ώρα που επιτίθετο ο εχθρός, ειδοποίησε με το σάλπισμα τους Σπαρτιάτες να γυρίσουν στα σπίτια τους<sup>98</sup>.

Οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τη σάλπιγγα στον πόλεμο μόνο κατά την έναρξη ή το τέλος και σπανίως κατά τη διάρκεια της μάχης<sup>99</sup>. Η πολεμική χρήση της σάλπιγγας στους Έλληνες δεν ήταν τόσο διαδεδομένη. Οι λόγοι ήταν πολλοί. Ένας από αυτούς ήταν το γεγονός ότι σε μεγάλο ποσοστό οι διαταγές δίδονταν προφορικά. Ένας άλλος λόγος ήταν ότι στις μάχες δεν έκαναν περίπλοκους ελιγμούς και οι εντολές δίδονταν προκαταβολικά, καθώς οι σπλίτες ήξεραν τι γίνονταν μόνο στο άμεσο περιβάλλον τους<sup>100</sup>. Ένας επιπλέον λόγος ήταν ότι οι Έλληνες δεν είχαν σαν τους Ρωμαίους τις «triplex acies» και η ελληνική φάλαγγα πολεμούσε ως ενότητα. Επίσης στα ελληνικά στρατεύματα μιλούσαν ελληνικά και δεν χρειάζονταν έναν κωδικό κατανοητό από όλους, όπως ήταν το σάλπισμα, που ήταν απαραίτητος για τους Ρωμαίους. Ένας τελευταίος λόγος ήταν ότι το μέγεθος των ελληνικών στρατευμάτων δεν ήταν τόσο μεγάλο όσο εκείνο των Ρωμαίων<sup>101</sup>.

### **3.2. Ο αντίκτυπος της «άμουσίας» και της «κακομουσίας» των κυβερνώντων στην κοινωνία**

Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί και πάλι τη Ρώμη ως παράδειγμα για να επισημάνει τις ιδιαίτερα καταστροφικές συνέπειες που επιφέρει η έλλειψη

98. Βλ. σχετ. Πλούταρχος *Βίοι Παράλληλοι: Κίμων* 16.6.

99. D. Hanson, *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, σ. 110.

100. Θουκυδίδης, *Ίστορία* 7. 44. 1.

101. D. Hanson, *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, σσ. 117-118.

μουσικής παιδείας, η οποία ισοδυναμεί με την έλλειψη κουλτούρας και παιδείας γενικότερα. Αναφέρει, λοιπόν, ότι στη Ρώμη συχνά συνέβαινε να είναι ως αρχηγοί του κράτους<sup>102</sup> άνδρες που μειονεκτούσαν στη μουσική εκπαίδευση («ἄμουσοι»<sup>103</sup>) και στην πράξη βίωναν εκείνο που είχε προφητεύσει ο Πλάτων στην *Πολιτεία* του<sup>104</sup>, ότι δηλαδή από αμουςότερους άρχοντες θα γίνεται τέτοιο ανακάτεμα των γενών (χρυσού, χάλκινου, σιδερένιου) με αποτέλεσμα να γεννώνται συνεχώς πόλεμοι και έχθρες<sup>105</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός θα πρέπει να είχε λάβει υπόψη του και άλλο χωρίο της *Πολιτείας*<sup>106</sup>, όπου ο Πλάτων μιλά για τα ολέθρια αποτελέσματα της διχόνοιας μέσα σε ένα διαιρημένο κράτος, αλλά και γενικότερα τις απόψεις του Πλάτωνα για τον εκφυλισμό των πολιτευμάτων και των χαρακτήρων που περιγράφει στο όγδοο και ένατο βιβλίο στην *Πολιτεία* του.

#### 4. Ο αντίκτυπος της «ἀμουσίας» και της «κακομουσίας» σε επίπεδο εθνών

Ο λόγος της επίκλησης των παλαιών, που αναφέρονται στη μουσική παιδεία, από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό είναι για να αποδείξει ότι η μουσική συνιστά το πιο δυνατό μέσον εκπαίδευσης και ότι οι φύσεις μας χειροτερεύουν αν μείνουν χωρίς μουσική εκπαίδευση, παρεκκλίνοντας προς τα κάτω ή προς τα κτηνώδη πάθη. Το επιχείρημα που χρησιμοποιεί ο Κοϊντιλιανός δεν πραγματεύεται γεγονότα σχετικά με τα άτομα, αλλά γεγονότα σχετικά με τις πόλεις και ολόκληρα έθνη, αφού η έρευνα είναι πάντα ευκολότερη, όταν τα αντικείμενά της βρίσκονται σε μεγαλύτερη κλίμακα<sup>107</sup>. Ακολουθεί έτσι τον τρόπο έρευνας

---

102. Ο T.J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 126, σημ. 101) υποστηρίζει ότι «ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός μπορεί να αναφέρεται στον αυτοκράτορα Αύγουστο (63 π.Χ.-14 μ.Χ.) ή στον Αδριανό (αυτοκράτορα 117-138 μ.Χ.), ή τον Αντώνιο (αυτ. 138-161 μ.Χ.), ή τον Μάρκο Αυρήλιο (αυτ. 161-180 μ.Χ.), αν και αυτή η περίοδος δεν είναι ακριβώς αυτή της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας».

103. *Περί μουσικής* II. 6, σ. 62. 20. «Ο ελληνικός όρος «ἄμουσος» (αυτός δηλαδή που δεν έχει επαφή με τη Μούσα ή αυτός ο οποίος δεν έχει κουλτούρα) εδώ λαμβάνεται με την εξειδικευμένη έννοια εκείνου ο οποίος δεν έχει επαφή με την μουσική» πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 127, σημ. 2.

104. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 6, σ. 62. 20-24.

105. Βλ. σχετ. Πλάτων, *Πολιτεία* 546 e-547a.

106. Ό.π. 470 d. Βλ. και ό.π. 565 e.

107. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 6, σ. 62. 25- 31.

του πλατωνικού Σωκράτη ο οποίος, θεωρεί ότι «ἴσως πλείων ἂν δικαιοσύνη ἐν τῷ μείζονι ἐνείη καὶ ῥᾶων καταμαθεῖν»<sup>108</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός βγάζει τα συμπεράσματά του συγκρίνοντας διαφορετικές κοινωνίες ως προς το πολιτισμικό τους επίπεδο, χαρακτηρίζοντας τες από την ποιότητα της μουσικής τους<sup>109</sup>. Διατυπώνει τις απόψεις του για οκτώ έθνη που χαρακτηρίζονται για την αναλογία που υπάρχει μεταξύ της συμπεριφοράς τους και του βαθμού του μουσικού πολιτισμού τους. Ο F. Duysinχ<sup>110</sup> υποστηρίζει ότι δε μπορούμε να βρούμε αλλού καταγεγραμμένη την ανωτέρω ανθρωπολογική κατάταξη, ενώ ο Z. Ritoók<sup>111</sup> επισημαίνει ότι «πρόκειται για την πρώτη προσπάθεια να αποδοθούν ειδικοί μουσικοί χαρακτήρες σε επιμέρους λαούς». Προφανώς ο Κοϊντιλιανός δεν είχε επισκεφθεί ο ίδιος τις περιοχές στις οποίες αναφέρεται. Συνεπώς είτε έχει χρησιμοποιήσει πηγή που δεν έχει διασωθεί, πράγμα που είναι και το πιο πιθανόν, είτε οι θέσεις του προέρχονται από πληροφορίες τις οποίες ανασύνταξε.

Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό η «ἀμουσία» και η «κακομουσία», αφορούν την εκπαίδευση, και αποτελούν δύο μη επιθυμητές καταστάσεις για την κοινωνία. Η πρώτη κατάσταση προέρχεται από έλλειψη εκπαίδευσης, ενώ η δεύτερη από την παρακμή του πολιτισμού. Επιπλέον παρατηρεί ότι η ψυχή φαίνεται να περιέχει δύο κατηγορίες συναισθημάτων, την κατηγορία που σχετίζεται με το πνεύμα και την κατηγορία που σχετίζεται με τις επιθυμίες<sup>112</sup>. Ως εκ τούτου από τους ανθρώπους που δεν έχουν γευθεί καθόλου το κάλλος της μουσικής εκείνοι οι οποίοι υποκύπτουν στις επιθυμίες τους είναι αναίσθητοι και νωθροί, όπως οι άνθρωποι της Όπικίας<sup>113</sup> και της Λευκανίας<sup>114</sup>, ενώ εκείνοι οι

108. *Πολιτεία* 368 e 6-7. Βλ. και *ό.π.* 368 e-369 b.

109. Βλ. και R. Harrison, "Aristides Quintilianus", στο A.G. Trave (ed.), *From Polis to Empire, the Ancient World (800 B.C.- A.D. 500: A Biographical Dictionary)*, United States of America, Green Wood Press, 2002, σ. 48.

110. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 127, σημ. 5.

111. *Griechische Musikästhetik*, Frankfurt, Peter Lang, 2004, σ. 632, σημ. 180' πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 114, σημ. 29.

112. Βλ. *σχετ. ό.π.* II. 6, σ. 62. 31 -63. 5. Βλ. και *ό.π.* II. 1, 54. 23-6, II. 5, 58. 18 κ.ε.

113. Η Όπικία είναι περιοχή της Μεγάλης Ελλάδας, και συνορεύει με την Τυρρηνία. Ο Στράβων (*Γεωγραφικά* V, 4, 3) γράφει για τους κατοίκους της Όπικίας ότι εξαιτίας της αγάπης τους για τις απολαύσεις, έγιναν θηλυπρεπείς και παραχώρησαν την Καμπανία στους Σαμνίτες. Ο Festus (*De Significatione Verborum* σσ. 189 και 198) κάνει λόγο για «τις βρώμικες ακολασίες» των Όπικίων και

οποίοι ενθαρρύνουν το θυμοειδές είναι σαν άγρια θηρία, όπως οι άνθρωποι της Γαραμαντίδας<sup>115</sup> και της Ιβηρίας<sup>116</sup>. Οι λαοί αυτοί (της Οπικίας, της Λευκανίας, της Γαραμαντίδας και της Ιβηρίας) αντιπροσωπεύουν την πρώτη αποτυχία της παιδείας που συνδέεται με την έλλειψη γούστου<sup>117</sup>, εξαιτίας του ότι είναι ανύπαρκτη η μουσική εκπαίδευση.

Εκτός από την παραπάνω περίπτωση απουσίας της μουσικής παιδείας, σε άλλες κοινωνίες η εσφαλμένη χρήση της μουσικής ισοδυναμεί με πολιτισμική διαφθορά<sup>118</sup>. Αυτό συμβαίνει διότι οι άνθρωποι που καλλιεργούν υπέρμετρα τις επιθυμίες τους έχουν ψυχές που είναι πολύ χαλαρές και τους οδηγούν σε ακατάλληλες σωματικές επιτηδεύσεις, όπως είναι αυτοί που μένουν στη Φοινίκη ή οι απόγονοί τους που κατοικούν στη Λιβύη<sup>119</sup>. Εκείνοι πάλι που κυβερνώνται από το θυμοειδές μέρος της ψυχής στερούνται κάθε είδος πνευματικής εκπαίδευσης, όντας μέθυσοι και εθισμένοι στη χρήση των όπλων («φιλορρησται τὰ ἐνόπλια»<sup>120</sup>) αδιαφορώντας αν είναι η κατάλληλη περίπτωση, υπερβολικοί

την ντροπή που προκαλούν οι απαγορευμένες απολαύσεις τους. Περιφρονώντας τους Ρωμαίους, οι Έλληνες τους ονόμαζαν μερικές φορές Όπικίους. Οι Λατίνοι οι ίδιοι χρησιμοποιούν συχνά τον όρο «Όπικίος» με την έννοια του ανόητου και του ανίδεου. πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien La Musique*, σ. 128, σημ. 3.

114. Περιοχή της Μεγάλης Ελλάδας. Ο Σενέκας (*De tranquillitate animi* II, 13) θεωρεί τη Λευκανία ως μια περιοχή απολίτιστη και καλυπτόμενη με δάση.

115. Η Γαραμαντίδα τοποθετείται στη βόρεια Αφρική. Ο Στράβων (*Γεωγραφικά* II, 5, 33), αναφέρεται σε μια περιοχή άγριων θηρίων.

116. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 63. 5-10. Ο F. Duysinx (*Aristide Quintilien La Musique*, σ. 129, σημ. 2) σημειώνει ότι το όνομα της Ιβηρίας το έχουν δύο διαφορετικές περιοχές μία στην Ασία και μία στην Ισπανία. Ο Κοϊντιλιανός αναφέρεται στους κατοίκους της ισπανικής Ιβηρίας, τους οποίους τα αρχαία κείμενα παρουσιάζουν ως άγριους, ανυπάκουους, υπερήφανους, κατάλληλους για εξαπάτηση, που ζουν από τις ληστείες.

117. Πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 126, σημ. 106.

118. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 63. 10-11.

119. Η Φοινίκη και η Λιβύη βρίσκονταν στην ανατολική και νότια ακτή της Μεσογείου αντίστοιχα. Επιβεβαιώνοντας τα λεγόμενα του Αριστείδη Κοϊντιλιανού για τη χαλαρότητα των ηθών των Φοινίκων, ο Αθήναιος (*Δειπνοσοφισταί* 697 c) αναφέρει ότι η Φοινίκη έβριθε ερωτικών ασμάτων. Ο Στράβων (*Γεωγραφικά* XVI, 2, 23) παραδίδει επίσης ότι οι Φοινίκες είχαν τη φήμη των ανθρώπων που ζούσαν στην πολυτέλεια, ενώ άλλοι συγγραφείς τονίζουν την εξυπνάδα των τεχνιτών τους, τη συμβολή τους στην επιστήμη ή τη φιλοσοφία, την όρεξη τους για δουλειά, τις ικανότητες τους στη θάλασσα και την επιχειρηματική τους λογική πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien La Musique*, σ. 130, σημ. 2.

120. *Περὶ μουσικῆς*, II. 6, σ. 63. 17. Για τα «ἐνόπλια» και τους ρυθμούς που σχετίζονται με αυτούς βλ. Ξενοφών, *Κύρου Ἀνάθασις* 6.1.11, Ἀριστοφάνης, *Νεφέλαι* 651 Πλάτων, *Πολιτεία* 400 b. Ἀθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 184 f, 630 f Βακχεῖος, *Εἰσαγωγή* 316. 7-8.

στο θυμό και μανιακοί στον πόλεμο, όπως οι Θράκες<sup>121</sup> και οι Κέλτες<sup>122</sup>. Οι Φοίνικες, οι Λίβυοι, οι Θράκες και οι Κέλτες αντιπροσωπεύουν τη δεύτερη αποτυχία της παιδείας που συνδέεται με τη δημιουργία άσχημου γούστου<sup>123</sup>, λόγω της μη ορθής μουσικής εκπαίδευσης.

Ο Κοϊντιλιανός ύστερα από την έκθεση των δύο παραδειγμάτων αποτυχημένης μουσικής παιδείας, αναφέρεται σε κάποια έθνη τα οποία είχαν αγκαλιάσει τη μουσική παιδεία και είχαν αντιμετωπίσει τη μουσική κατά τον ορθό τρόπο. Αυτοί ήταν οι Έλληνες και όποια άλλα έθνη τους αντέγραφαν. Τα έθνη που καλλιεργούν τη μουσική είναι ευλογημένα, έχουν αρετή και γνώση κάθε είδους, και η ανθρώπινη φύση τους είναι εξέχουσα. Συνεπώς η μουσική κατά τον Κοϊντιλιανό, αφού είναι ικανή να ικανοποιήσει και να διαπλάσει ολόκληρες πόλεις και έθνη, είναι οπωσδήποτε ικανή να εκπαιδεύσει και τα μεμονωμένα άτομα<sup>124</sup>.

## 5. Η συμβολή της μουσικής στην ψυχαγωγία

Σημαντική εξίσου είναι η συνεισφορά της μουσικής στην κοινωνία μέσω του ρόλου της στην ψυχαγωγία των πολιτών. Για τις απόψεις του αυτές ο Κοϊντιλιανός έχει δεχθεί και πάλι σαφείς επιδράσεις από τις απόψεις των προγενεστέρων. Οι προγενέστεροι είχαν παρατηρήσει κατά τον Κοϊντιλιανό, ότι εκείνοι οι οποίοι δε συμμετείχαν στη μουσική πράξη ήταν εντελώς αγροίκοι και ανόητοι. Εκείνοι εξάλλου οι οποίοι ασχολούνταν με αυτήν, αλλά όχι με ορθό

---

121. Οι Θράκες κατοικούσαν στα ανατολικά της Μακεδονίας. Για τους Θράκες υπήρχε η φήμη, όπως σημειώνει και ο Αριστέιδης Κοϊντιλιανός, ότι ήταν μεγάλοι πότες. Ο Όμηρος (*Οδύσσεια* ι, 196 κ.ε.) γνώριζε ήδη το κρασί, το μαύρο και γλυκό σαν μέλι, με την θεϊκή οσμή, που προερχόταν από τη Θράκη. πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien La Musique*, σ. 131, σημ. 1.

122. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 63. 12-18. Πρόκειται για πολυπληθείς ανθρώπους, που ονομάζονται επίσης και Γαλάτες και είχαν εγκατασταθεί από αρχαιοτάτους χρόνους σε πολλά σημεία της Ευρώπης ή της Ασίας. Οι Κέλτες ήταν ένα έθνος που αγαπούσε πολύ τον πόλεμο. Οι εισβολές τους στην Ιταλία και την Ελλάδα και η παρουσία τους στη Ρώμη και τους Δελφούς είχαν θορυβήσει τους Αρχαίους. πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien La Musique*, σ. 131, σημ. 2. Ο T. J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 126, σημ. 108), γράφει ότι στους Κέλτες συμπεριλαμβάνονταν και οι Ιρλανδοί, οι Ουαλοί και οι Βρετόνοι. Βλ. για το θέμα και F. M. Collinson, *The Bagpipe: the History of a Musical Instrument*, London, Routledge & K. Paul, 1975, σ. 54.

123. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 126, σημ. 108.

124. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 63. 19-24.

τρόπο έπεφταν σε σημαντικά λάθη, και από το πάθος τους για μέλη και ποιήματα χωρίς αξία αποκτούσαν άσχημες νοοτροπίες. Χρησιμοποιούσαν επίσης ως επί το πλείστον «τὰς παιδευτικὰς τῶν μελῶν» και μόνο περιστασιακά «τὰς άνειμένας»<sup>125</sup>.

Η χρήση των «παιδευτικῶν» και «άνειμένων μελῶν» από τους προγενεστέρους μπορεί να εντοπισθεί στον Πλάτωνα και στον Αριστοτέλη. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία*<sup>126</sup> καθορίζει τα κριτήρια για τις κατάλληλες μελωδίες και αρμονίες όσον αφορά την εκπαίδευση των νέων. Οι αρμονίες που αποδέχεται είναι η δώριος και η φρύγιος<sup>127</sup>. Η απόδοση στις αρμονίες ονομάτων διαφορετικῶν εθνῶν δήλωνε κατ' ουσίαν τις διαφορές στον χαρακτήρα των ανθρώπων που αντιπροσώπευε η κάθε αρμονία. Η δωρική αρμονία μιμείται την ανδρεία και συνδέεται με τις πολεμικές ασκήσεις. Για το ρόλο της αρμονίας αυτής ο Πλάτων αναφέρεται και στον διάλογο *Λάχης*<sup>128</sup>, όπου υποστηρίζεται ότι η ζωή του πραγματικού μουσικού, η οποία είναι σύμφωνη με τα λόγια του, είναι εναρμονισμένη όχι με την ιωνική ή τη φρυγική ή τη λυδική αρμονία, αλλά με τη δωρική<sup>129</sup>. Από την άλλη μεριά η φρυγική αρμονία «εκφράζει τις δραστηριότητες ενός καλαίσθητου πνεύματος που απολαμβάνει την ευημερία»<sup>130</sup> και συνδέεται με τις ειρηνικές πράξεις. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι ο Αριστοτέλης ασκεί κριτική στη θέση του Πλάτωνα για την αποδοχή της φρυγικής αρμονίας. Ο λόγος είναι ότι η αρμονία αυτή συνδέεται με τον αυλό, τον οποίο ο Πλάτων απορρίπτει από τη μουσική εκπαίδευση<sup>131</sup>. Κατά τον Αριστοτέλη τόσο ο αυλός όσο και η φρυγική αρμονία, έχουν χαρακτήρα

---

125. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 6, σ. 59. 15-22.

126. 398 c-e.

127. *Πολιτεία* 399 a-c. Βλ. και Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1290 a: «όμοίως δ'έχει καί περί τὰς ἀρμονίας, ὡς φασί τινες καί γὰρ ἐκεῖ τίθενται εἶδη δύο, τὴν δωριστί καί τὴν φρυγιστί».

128. 188 d. πβ. M.I. Henderson, "Ancient Greek Music", σ. 390. J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 158.

129. Πβ. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα», σ. 32.

130. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 101.

131. *Πολιτεία* 399 c-e.

«ὄργιαστικὸν» και «παθητικὸν»<sup>132</sup>, για αυτό και ο αυλός<sup>133</sup> ως ὄργανο δε γίνεται αποδεκτός από την εκπαίδευση των νέων<sup>134</sup>.

Ο Πλάτων απορρίπτει από την εκπαίδευση τις αποκαλούμενες μαλθακές μελωδίες, που συνηθίζονταν στα συμπόσια, όπως ήταν η ιωνική και η λυδική, που τις αποκαλεί και χαλαρές<sup>135</sup>. Πρέπει να σημειωθεί ότι δεν αναφέρεται καθόλου στην αιολική αρμονία ούτε στην *Πολιτεία* ούτε σε άλλο έργο του, που πιθανόν να σημαίνει ότι η αρμονία αυτή δε χρησιμοποιούνταν εκείνη την εποχή<sup>136</sup>. Οι θρηνητικές μελωδίες, οι οποίες απορρίπτονται είναι η μιζολύδιος και η συντονολύδιος<sup>137</sup>, αφού πρόκειται για μελωδίες που είναι άχρηστες όχι μόνο για τους άντρες, αλλά και για τις γυναίκες που θέλουν να διατηρήσουν την αξιοπρέπεια τους. Ο M.L. West<sup>138</sup>, αναφέρει ότι ο Πλάτων απέρριπτε τη σύντονη αρμονία, γιατί απαιτούσε υπερβολή στη φωνή και μεταβολή στην ποιότητά της.

Ανάλογη διάκριση για τις μελωδίες που ταιριάζουν στην εκπαίδευση και για τις μελωδίες που χρησιμοποιούνται για άλλους λόγους κάνει και ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*<sup>139</sup>. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι όσον αφορά τη μουσική παιδεία πρέπει να γίνεται χρήση των «ἠθικῶν μελῶν» και των ανάλογων «ἀρμονιῶν». Ο Αριστοτέλης προτιμά τη δωρική αρμονία, δεν απορρίπτει όμως τις αρμονίες που επικροτούνται από εκείνους που έχουν διαμορφώσει μία φιλοσοφημένη άποψη και έχουν κάποια εμπειρία, σχετικά με τη μουσική παιδεία<sup>140</sup>. Επιπλέον πέραν των μελωδιών που χρησιμοποιούνται στην εκπαίδευση, ο Αριστοτέλης (σε αντίθεση με τον Πλάτωνα) καθιστά σαφές πως για τους ηλικιωμένους είναι ακατάλληλη η σύντονη αρμονία γιατί δεν μπορούν να την τραγουδήσουν. Η φύση τούς προσφέρει αντί για αυτήν τις χαλαρές αρμονίες<sup>141</sup>.

---

132. *Πολιτικά* 1341 a 21.

133. *Ό.π.* 1342 a 32-1342 b 3.

134. Βλ. για το θέμα αυτό Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σσ. 91-93.

135. *Πολιτεία* 398 e-399 a.

136. D.B. Monro, *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1894, σ. 8.

137. Πλάτων, *Πολιτεία* 398 e.

138. *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 249.

139. 1342 a 28-32. Βλ. και 1290 a 27.

140. Πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σ. 144.

141. *Πολιτικά* 1342 b 20.



Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός κάνει μια σημαντική πρόταση για την χρήση των «άνειμένων» μελωδιών δηλώνοντας ότι όλα τα είδη μουσικής μπορούν να είναι χρήσιμα, ακόμη και εκείνα που θεωρούνται λιγότερο κατάλληλα για την εκπαίδευση. Απαντά με τον τρόπο αυτό, στο πέμπτο ερώτημα που έχει θέσει στην αρχή<sup>142</sup>, αν τα είδη που δεν ενδείκνυται για την εκπαίδευση μπορούν να έχουν κάποια χρησιμότητα. Το είδος των «άνειμένων» μελωδιών μπορεί κατά τον Κοϊντιλιανό να χρησιμοποιηθεί σε μικρότερη κλίμακα «πρὸς ἡθῶν κατανόησιν»<sup>143</sup> με τον ίδιο δηλαδή τρόπο που η μέθη συχνά χρησιμοποιείται ως δοκιμασία. Το ίδιο έκανε και ο «θεῖος» Πλάτων, όταν πρότεινε στην *Πολιτεία* τη δοκιμασία των νέων μέσω της χρήσης των απολαύσεων<sup>144</sup>.

Επιπλέον, το είδος των πιο χαλαρών μελωδιών θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί κατά τον Κοϊντιλιανό και ως εκπαιδευτικό μέσο για να επιτευχθούν αλλαγές στον χαρακτήρα κάποιου, ο οποίος έχει κυριευθεί από τις επιθυμίες του. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι ότι «πᾶσα παιδείσις» επηρεάζει τους ανθρώπους με το να επιβάλλει κάτι σε αυτούς, όπως κάνουν οι νόμοι, ή όπως συμβαίνει μέσω της πίεσης της πειθούς κατά τη διάρκεια των συναναστροφών. Η μουσική συμβαίνει να έχει και τα δύο είδη δύναμης, καθώς με τα λόγια και με τις μελωδίες της σκλαβώνει τον ακροατή και τον παρασύρει μέσω των λεπτών διαφοροποιήσεων του ήχου και των στάσεων του σώματος σε ομοιομορφία με εκείνο που εκφράζουν τα λόγια<sup>145</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός, ωστόσο, για να ενισχύσει τη θέση του για την αναγκαιότητα της χρήσης του «άνειμένου» είδους μουσικής στην κοινωνία, παράλληλα με τη χρήση του εκπαιδευτικού είδους, επικαλείται ξανά τη γνώμη των προγενεστέρων. Εκείνοι ξεχώριζαν τα διάφορα είδη μουσικής και τα χρησιμοποιούσαν ανάλογα με την περίπτωση και τους σκοπούς που ήθελαν να

142. Βλ. για τα ερωτήματα σ. 42 παρούσας εργασίας.

143. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 59. 23.

144. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 59. 23-25. Το χωρίο της *Πολιτείας* που προφανώς έχει υπόψη ο Κοϊντιλιανός είναι το 413 d 1 - e 20, όπου αναφέρεται στο αν οι μελλοντικοί φύλακες της ιδανικής *Πολιτείας* είναι ικανοί να αντισταθούν στις αποπλανήσεις, αν διατηρούν την ευπρέπεια σε κάθε περίπτωση, αν είναι πιστοί φύλακες των ιδίων και της μουσικής την οποία έχουν διδαχτεί. Για τη δοκιμασία της μέθης βλ. Πλάτων, *Νόμοι* 649 e 2- 650 a 1.

145. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 59. 25-32.

εξυπηρετήσουν. Έτσι το εκπαιδευτικό είδος μουσικής το χρησιμοποιούσαν για εκατό ημέρες, ενώ το χαλαρωτικό όχι παραπάνω από τριάντα<sup>146</sup>. Η αναφορά στον αριθμό των ημερών που κάνει εδώ ο Κοϊντιλιανός συνδέεται με τον θεσμό των εορτών, όπου σε κάθε μία από αυτές αντιστοιχούσε και ένα συγκεκριμένο είδος μουσικής<sup>147</sup>. Ο Πλάτων στους *Νόμους* (653 d-e) τονίζει τη σημασία τέτοιων εορτών. Θεωρεί μάλιστα απαραίτητο ότι πρέπει να δημιουργηθεί ένα ημερολόγιο εορτών, όπου σε κάθε γιορτή θα πρέπει να προσφέρεται η κατάλληλη μουσική<sup>148</sup>, χωρίς όμως να ορίζει σαφή αριθμό ημερών. Ο A. Barker<sup>149</sup> υποστηρίζει ότι δεν συνάδει ιδιαίτερα με τις πλατωνικές απόψεις το είδος της μη εκπαιδευτικής μουσικής, που μπορεί να διαρκεί για τριάντα ημέρες. Στον Αριστοτέλη θα ταίριαζε ίσως περισσότερο να έχει υποδείξει κάποιο συγκεκριμένο αριθμό ημερών για την ψυχαγωγική μουσική, ή να έχει καταγράψει υπάρχουσες ή παλιές πρακτικές για τις ημέρες των εορτών στο χαμένο μέρος των *Πολιτικῶν*.

Κατά τον Κοϊντιλιανό η ύπαρξη δύο ειδών μελών δεν ήταν τυχαία. Με το είδος των πιο σεμνών μελωδιών και χορών εκπαίδευαν οι παλαιότεροι τους πιο σπουδαίους ανθρώπους, είτε αυτοί ήταν ακροατές είτε εκτελεστές της μουσικής, ενώ με το πιο ψυχαγωγικό είδος μουσικής προσέφεραν διασκέδαση στους κοινούς ανθρώπους («τούς ἀγελαίους»)<sup>150</sup>. Η πρόβλεψη για την ψυχαγωγία<sup>151</sup> των ανθρώπων ήταν πολύ σημαντική, όπως επισημαίνει ο Κοϊντιλιανός, καθώς οι άνθρωποι που συγκροτούν την κοινωνία διαφέρουν μεταξύ τους και στον καθένα αρμόζει διαφορετικό είδος μουσικής<sup>152</sup>.

---

146. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 59. 32- 60. 1. Ο T. J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 123, σημ. 72) συμφωνώντας με τη θέση του M. Meibom (*Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine...restituit ac notis explicavit*, vol. II, Louis Elzevir, Amsterdam, 1652, σ. 287) θεωρεί ότι οι τριάντα μέρες σχετίζονταν με τα Ρωμαϊκά Saturnalia.

147. Βλ. σχετ. με τις ημέρες των εορτών J. D. Michelson, *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1975, σσ. 186-191.

148. Βλ. σχετ. *Νόμοι* 799 a-b.

149. *Greek Musical Writings* II, σ. 464, σημ. 34.

150. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 60. 1-3.

151. Η ψυχαγωγία εδώ λαμβάνεται με την έννοια της διασκέδασης.

152. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 6, σ. 60. 6-9.

Ωστόσο από τους προγενεστέρους, όπως παρατηρεί ο Κοϊντιλιανός, ο σοφός Πλάτων στην *Πολιτεία*<sup>153</sup>, θεωρεί ότι πρέπει να χρησιμοποιούνται μόνο οι μελωδίες, που συντελούν στην εκπαίδευση των φυλάκων, οι οποίοι ως εκλεκτοί πρέπει να λαμβάνουν την καλύτερη δυνατή παιδεία<sup>154</sup>. Πολλοί όμως, κατά τον Κοϊντιλιανό, έχουν παρεξηγήσει τα όσα λέγονται στην *Πολιτεία*<sup>155</sup> γιατί αδυνατούν να συλλάβουν αυτά τα θέματα. Ορισμένοι από τους επικριτές του Πλάτωνα θεωρούν τις μελωδίες που αποσκοπούν στην απόλαυση ως εντελώς ανάξιες, χωρίς όμως να ξεχωρίζουν τους ανθρώπους για τους οποίους οι μελωδίες αυτές είναι κατάλληλες<sup>156</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός εκτός από την *Πολιτεία* πρέπει να έχει λάβει υπόψη και τους *Νόμους*<sup>157</sup>, όπου γίνεται αναφορά στο θέμα της αποδοχής ή όχι της μουσικής ως απλής ευχαρίστησης. Ο Πλάτων συγκεκριμένα αναφέρει ότι «ή μουσική πρέπει να κρίνεται από την ηδονή, άλλ' ότι άναμφισβήτητα καλύτερη είναι η Μοῦσα εκείνη που τέρπει τους πιο καλούς και τους πολύ μορφωμένους και ιδιαίτερα τον ένα, που ξεχωρίζει από απόψεως αρετής και μορφώσεως. Γι' αυτό άλλωστε υποστηρίζουμε ότι οι κριταί αυτών των αγώνων πρέπει να είναι ενάρετοι, διότι, μέσα σ' όλα τ'άλλα, πρέπει να είναι προικισμένοι με φρόνηση, και - κυρίως - με θάρρος»<sup>158</sup>. Αναγνωρίζει δηλαδή ο Πλάτων κατά τον A. Barker<sup>159</sup>, ότι «η ευχαρίστηση που προέρχεται από τη μουσική είναι και το κριτήριο της τελειότητάς της, αλλά αυτή η ευχαρίστηση είναι εκείνη του καλλιεργημένου και ηθικά τίμιου κριτή, και η ύπαρξή της είναι προπάντων ένα σημάδι της μουσικής ηθικής εντιμότητας».

Επιπλέον, σε άλλο χωρίο των *Νόμων*<sup>160</sup> εκφράζεται ο φόβος ότι, αν ένας άνθρωπος έχει ανατραφεί από την παιδική ηλικία ως την ωριμότητά του με προσεγμένη μουσική, τότε αν ακούσει κάτι αντίθετο θα το θεωρήσει

153. Βλ. σχετ. *Πολιτεία* 413 e- 414 c.

154. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II, 6, σ. 60. 3-6.

155. Βλ. σχετ. 398 c - 401 a.

156. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II, 6, σ. 60. 10-13.

157. 658 e – 659 c.

158. *Νόμοι* 658 e 7-15 (Μτφρ.: Κ.Σ. Φίλιππας).

159. *Greek Musical Writings* II, σ. 464, σημ. 37.

160. Βλ. σχετ. *Νόμοι* 802 c 7 - d 4.

ανελεύθερο και θα το μισήσει. Αν όμως έχει μάθει να απολαμβάνει την κοινή μουσική δεν θα του αρέσει το ορθό και καλλιεργημένο είδος της. Κατά τον Πλάτωνα καμιά μουσική δεν είναι καλύτερη ή χειρότερη απ' την άλλη στο θέμα της ευχαρίστησης ή της αποστροφής. Η διαφορά είναι μόνο ότι η μια κάνει καλύτερους τους ανθρώπους που έχουν ανατραφεί μ' αυτή, ενώ η άλλη χειρότερους. Είναι φανερό λοιπόν ότι για τον Πλάτωνα για να γίνει μια μουσική αποδεκτή θα πρέπει να έχει εκπαιδευτική αξία, να συμβάλει δηλαδή στην ηθική προαγωγή των πολιτών.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός ασκεί κριτική σε εκείνους που απαγόρευσαν γενικά την μελοποιία με το σκεπτικό ότι παράγει μόνο μελωδίες που έχουν ως αποκλειστικό στόχο την ευχαρίστηση, αγνοώντας τη γενικότερη μορφωτική της αξία<sup>161</sup>. Ο A. Barker<sup>162</sup> παρατηρεί ότι αυτοί που οδηγήθηκαν στην απαγόρευση της μελοποιίας «ίσως να βασίζονται στις ριζοσπαστικές θέσεις που έχει εκφράσει ο Πλάτων για την τέχνη στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας*». Στο βιβλίο αυτό απορρίπτει το μιμητικό μέρος της ποίησης και αποπέμπει από την ιδανική του πολιτεία τους μιμητικούς ποιητές και γενικότερα όλους τους μιμητικούς καλλιτέχνες, καθώς θεωρεί ότι γενικά ο «μιμητής έστι τρίτος τις από βασιλέως και τῆς ἀληθείας»<sup>163</sup>. Επομένως ο Πλάτων ενώ στο Β' και Γ' βιβλίο της *Πολιτείας*

161. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 6, σ. 60. 13-16.

162. *Greek Musical Writings* II, σ. 464, σημ. 38.

163. Πλάτων, *Πολιτεία* 597 e. Ο Πλάτων (597 b) εξηγεί τη θέση του αυτή ως εξής: Θεωρεί ότι ένα έργο τέχνης, όπως π.χ. ένα κρεβάτι, διαφοροποιείται μέχρι να φτάσει στην τελική του μορφή σε τρία στάδια: με την ίδια την «ιδέα» του κρεβατιού που έχει θεϊκή προέλευση, με τον μαραγκό που το κατασκευάζει σύμφωνα με την «ιδέα» του κρεβατιού (596 b 7) και τέλος με το ζωγράφο που ζωγραφίζει το κρεβάτι που κατασκευάζει ο μαραγκός. Βλ. επίσης για το θέμα της μίμησης στην τέχνη και Πλωτίνος, *Έννεάδες* (V, 8, 1, 32-40): «αν κανείς υποτιμά τις τέχνες γιατί δημιουργούν μιμούμενες τη φύση, καταρχήν πρέπει να πούμε ότι και η φύση μιμείται άλλα πράγματα. Έπειτα, πρέπει να ξέρουμε ότι δεν μιμούνται απλώς ό,τι βλέπουν, αλλά ανατρέχουν στους λόγους από όπου προέρχεται το φυσικό αντικείμενο. Έπειτα, ότι πολλά τα δημιουργούν και από μόνες τους, προσθέτοντας αν λείπει κάτι, γιατί κατέχουν την ομορφιά. Έτσι και ο Φειδίας δεν έφτιαξε τον Δία με βάση κάτι αισθητό, αλλά τον φαντάστηκε όπως θα ήταν αν ήθελε ο Δίας να εμφανιστεί στα μάτια μας» (Μτφρ.: Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σ. 129). Όπως επισημαίνει ο Π. Καϊμάκης (αυτόθι), στο χωρίο αυτό αν και ο Πλωτίνος δεν αναφέρεται ονομαστικά στον Πλάτωνα, πραγματοποιεί κριτική στην παραπάνω θέση του. Ο Πλωτίνος θεωρώντας τη μίμηση μια δημιουργική διαδικασία σαφώς αναβαθμίζει τον καλλιτέχνη, αλλά και την τέχνη της μουσικής ως μιμητικής τέχνης σε σχέση με τον Πλάτωνα.

ασκεί κριτική στους ποιητές για παιδαγωγικούς και ηθικούς λόγους, στο 1' βιβλίο τους απορρίπτει για λόγους οντολογικούς και γνωσιοθεωρητικούς<sup>164</sup>.

Στις απόψεις του Κοϊντιλιανού για την αναγκαιότητα ύπαρξης μουσικής ακόμη και για τους ακροατές με ελλιπή παιδεία και κατώτερο πνευματικό επίπεδο («τούς άγελαίους»), μπορεί κανείς να διακρίνει επιρροή από την ανάλογη θέση του Αριστοτέλη στα *Πολιτικά*. Εκεί διακρίνονται δύο κατηγορίες θεατών που παρακολουθούν τους θεατρικούς αγώνες: «ὁ μὲν ἐλεύθερος καὶ πεπαιδευμένος, ὁ δὲ φορτικός ἐκ βαναύσων καὶ θητῶν καὶ ἄλλων τοιούτων συγκείμενος»<sup>165</sup>. Είναι, λοιπόν, ορθό και δίκαιο, όπως υποστηρίζει ο Αριστοτέλης, να υπάρχουν και για τη δεύτερη κατηγορία των θεατών θεάματα και αγώνες που να προσφέρουν ανάπαυση<sup>166</sup>.

Κατά τον Σταγειρίτη φιλόσοφο, προκειμένου να προσδιορισθεί το είδος της μουσικής που ταιριάζει σε αυτήν την τελευταία κατηγορία θεατών, επιβάλλεται να ληφθεί σοβαρά υπόψη το γεγονός ότι οι ψυχές<sup>167</sup> των «βαναύσων»<sup>168</sup> θεατών είναι «παρεστραμμένοι» από τη φυσική τους κατάσταση. Κατά συνέπεια και οι αρμονίες που πρόκειται να χρησιμοποιηθούν για την ψυχαγωγία τους, θα πρέπει να είναι παρεκβάσεις των ορθών αρμονιών. Επίσης από τα μέλη θα πρέπει να γίνεται χρήση μόνο των «συντόνων»<sup>169</sup> και «παρακεχρωσμένων»<sup>170</sup>, αφού ο κάθε άνθρωπος βρίσκει ευχαρίστηση σε αυτό που είναι κοντά στη φύση

---

164. Βλ. σχετ. Β. Σολωμού-Παπανικολάου, *Ανθρώπινος βίος και ηδονή κατά τον Πλάτωνα*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2003, σ. 165, σημ. 157. Βλ. και Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σ. 50.

165. *Πολιτικά* 1342 a 18-20.

166. *Ο.π.* 1342 a 20-21. Βλ. και D. Depew, "Politics, Music, and Contemplation in Aristotle's Ideal State", στο D. Keyt and F.D. Miller (eds), *A Companion to Aristotle's Politics*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1991, σ. 367.

167. *Πολιτικά* 1340 b 17-19, όπου ο Αριστοτέλης αναφέρεται στην συγγένεια που υπάρχει μεταξύ της μουσικής και της ψυχής του ανθρώπου.

168. Για το περιεχόμενο που προσδίδει ο Αριστοτέλης στον όρο «βάνανυσος» βλ. *ό.π.* 1337 b 8-15, 1340 a 34, 1341 b 8, 1341 b 12-18.

169. *Ο.π.* 1342 a 24. «Σύντονα» ήταν τα άσματα τα οποία είχαν υψηλό τονικό ύψος και επομένως απαιτούνταν ιδιαίτερη προσπάθεια από τη φωνή. Ίσως «αἱ σύντονα ἄρμονιαί» που αναφέρονται στο χωρίο 1342 b 21 και τα «σύντονα μέλη» που αναφέρονται στο παρόν χωρίο, να προκαλούν αντίθετα συναισθήματα από «τὰς μαλακωτέρας καὶ ἀνεμιμένας ἄρμονιας» που αναφέρονται στο 1340 b 2-3.

170. *Ο.π.* 1342 a 24-25. Τα «παρακεχρωσμένα» μέλη ήταν αυτά τα οποία είχαν ιδιαίτερους χρωματισμούς και πιθανώς να χρειάζονταν ιδιαίτερη δεξιοτεχνία για να αποδοθούν μουσικά.

του<sup>171</sup>. Επομένως, θα πρέπει «να επιτρέπεται στους διαγωνιζομένους δραματικούς ποιητές, να μεταχειρίζονται ενώπιον των τοιούτων ακροατών τοιούτο τι είδος μουσικής»<sup>172</sup>, δηλαδή ακόμη και χαμηλού επιπέδου μελωδίες.

Η αποδοχή εκ μέρους του Αριστοτέλη δύο κατηγοριών θεατών, όπου η μία, η χαμηλοτέρου επιπέδου (η «βάνουσος») νιώθει ευχαρίστηση με τις παρεκκλίνουσες αρμονίες, οδηγεί στην ακόλουθη υπόθεση: Υπάρχουν εκείνοι οι οποίοι στην παιδική τους ηλικία έχουν λάβει μία σωστή μουσική παιδεία και έχουν δεχθεί μία θετική μουσική επίδραση, συνηθίζοντας έτσι να απολαμβάνουν τη μουσική του ορθού είδους, και οι οποίοι, παρ' όλα αυτά, όταν φθάνουν στην ώριμη ηλικία, δεν συμμετέχουν στη μουσική πράξη· αυτοί είναι οι ελεύθεροι πολίτες. Από την άλλη μεριά υπάρχει η κατώτερη τάξη (των χειρωνακτών) που δεν έχει λάβει τέτοιου είδους εκπαίδευση, αλλά έχει μάθει να απολαμβάνει την απλή ευχαρίστηση από τη μουσική<sup>173</sup>. Αυτή η τάξη δεν έχει εκπαιδευθεί, ώστε να μπορεί να διακρίνει το σωστό είδος μουσικής, και, επομένως, πρέπει να της δοθεί η δυνατότητα να απολαμβάνει ένα είδος μουσικής που ταιριάζει στην ιδιοσυγκρασία της<sup>174</sup>, στο πνευματικό της επίπεδο<sup>175</sup>, ώστε να της παρέχεται η δυνατότητα για κάθαρση<sup>176</sup>.

Αν τελικά θεωρήσουμε ότι ο Αριστοτέλης και όχι ο Πλάτων είναι η πηγή της άποψης του Κοϊντιλιανού για την αναγκαιότητα της μουσικής και για τους «βαναύσους»-«άγελαίους» ακροατές, θα μπορούσαμε ενδεχομένως να διακρίνουμε εδώ τη γνωστή αντίθεση μεταξύ του πιο ρεαλιστικού χαρακτήρα των παιδαγωγικών θέσεων του Αριστοτέλη σε σχέση με τις αντίστοιχες θέσεις του Πλάτωνα. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (398 ε κ.ε.) κάνει λόγο για έναν αυστηρό περιορισμό της μουσικής μορφής και γενικά δεν εγκρίνει τον πρακτικό

171. *Πολιτικά* 1342 a 25-26.

172. *Ο.π.* 1342 a 26-27 (Μτφρ.: Π. Λεκατσάς).

173. *Ο.π.* 1340 a 3.

174. *Ο.π.* 1342 a 22-23.

175. Πβ. I. Düring, *Ὁ Ἀριστοτέλης. Παρουσίαση καὶ ἐρμηνεία τῆς σκέψης του*. Μτφρ.: Ἄ. Γεωργίου – Κατσιβέλα, Τόμ. Β', Ἀθήνα, Μ. Ι. Ε. Τ., 1994, σ. 281. Α. Θ. Τερέζης, *Θέματα Ἀριστοτελικῆς Φιλοσοφίας*, Ἀθήνα, Τυπωθῆτω — Γ. Δαρδανός, 1998, σ. 218.

176. D.B. Monro, *The Modes of Ancient Greek Music*, σ. 13' πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 159-160.

χαρακτήρα της μουσικής που είναι κατάλληλος για διασκέδαση, καθώς τον θεωρεί ανελεύθερο<sup>177</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός ενισχύει τη θέση του για την ανάγκη ύπαρξης μουσικής, που να ταιριάζει σε όλα τα πνευματικά επίπεδα, χρησιμοποιώντας, όπως συνηθίζει προκειμένου να κάνει το λόγο του πιο δυνατό, μια παρομοίωση σύμφωνα με την οποία «εὖ γὰρ εἴρηται τῷ σοφῷ καὶ τὸ περὶ τοῦ τόξου»<sup>178</sup>. Στην παρομοίωση αυτή συναρτάται η προτίμηση σε μια μελωδία ή σε κάποια άλλη με τη φύση του κάθε ανθρώπου. Όταν, λοιπόν, η φύση μας επιζητά μελωδίες του «άνειμένου» είδους είναι αδύνατον αυτό να ματαιωθεί και να μην πραγματοποιηθεί<sup>179</sup>.

Το πιο πιθανόν είναι η παρομοίωση με το τόξο να προέρχεται από το πλατωνικό *Συμπόσιο* (187 a), στο οποίο ο Πλάτων παραθέτει την ακόλουθη ηρακλείτεια ρήση<sup>180</sup>: «τὸ ἔν γὰρ φησι διαφερόμενον αὐτὸ αὐτῷ ξυμφέρεσθαι, ὥσπερ ἄρμονίαν τόξου τε καὶ λύρας». Το νόημα της ρήσης αυτής αφορά την εναρμόνιση των αντιθέτων αρμονιών στη μουσική με την αρχή του έρωτα, «εισάγοντας τη διαφορά μεταξύ 'ουράνιου' και 'πάνδημου' έρωτος»<sup>181</sup>. Ο A. Barker<sup>182</sup> παρατηρεί ότι καθώς οι ιδέες που εκφράζει ο Ερυξίμαχος, που είναι ο ομιλητής στο συγκεκριμένο σημείο του *Συμποσίου* δε συμφωνούν με εκείνες του Πλάτωνα, η παρομοίωση του τόξου θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως εξής: «όσο και να το τεντώσεις, θα πεταχτεί ξανά πίσω»<sup>183</sup>. Ο Κοϊντιλιανός επιθυμεί έτσι να

177. Βλ. για το θέμα αυτό, W.D. Anderson, *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1997 (1994 1), σσ. 145-146.

178. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 60. 17-18.

179. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II. 6, σ. 60. 16-17.

180. Πβ. Ηράκλειτος, DK 22 B 51: «οὐ ξυνιασιν ὄκως διαφερόμενον ἑωυτῷ ὁμολογέει. Παλίντονος ἄρμονίη ὄκωσπερ τόξου καὶ λύρης». Ο Ι. Συκουτρής (*Πλάτωνος Συμπόσιον. Κείμενον, μετάφρασις καὶ ἐρμηνεία*, [Ακαδημία Ἀθηνῶν—Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, ἀριθ. 1], Ἀθῆναι, Βιβλιοπωλεῖον τῆς Ἑστίας—Ι.Δ. Κολλάρος & Σια, 19492 (19341), σ. 68, σημ.1) υποστηρίζει ότι «Ἡ ἐνότης λοιπὸν κεῖται ὄχι εἰς τὴν ἐναλλαγὴν τῶν ἀντιθέτων (ὅπως θέλει ὁ Ἐρυξίμαχος μὲ τὸν ρηχὸν ὀρθολογισμόν του), ἀλλ' εἰς τὴν σύνθεσιν αὐτῶν. Ἡ ἄρμονία ἄρα εἶναι μία διαρκῆς ἐνέργεια διαρκῶς παραγόμενη καὶ προϋποθέτουσα ἐν ἐνεργείᾳ καὶ τὰς δύο ἀντιθέτους ροπὰς».

181. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 465, σημ. 39.

182. *Αυτόθι*.

183. *Αυτόθι*.

τονίσει, κατά τον Barker, ότι δεν πρέπει «να αγνοούμε μια πλευρά της φυσικής μας κίνησης»<sup>184</sup>.

Ωστόσο υπάρχουν και άλλα κείμενα τα οποία αναφέρονται σε παρομοιώσεις ή διατυπώσεις σχετικά με το τόξο. Μία τέτοια παρομοίωση απαντά στον Ηρόδοτο (II, 173), όπου αναφέρεται: «Τὰ τόξα οἱ ἐκτημένοι, ἐπεὰν μὲν δέωνται χῤῥᾶσθαι, ἐντανύουσι, ἐπεὰν δὲ χρήσωνται, ἐκλύουσι». Ο Ε.Κ. Borthwick<sup>185</sup> παραθέτει και άλλα χωρία, από τα οποία θα μπορούσε να προέρχεται η παρομοίωση του τόξου, εκτός από τα προαναφερθέντα, όπως για παράδειγμα από σχετική ρήση του Αισώπου<sup>186</sup> ή του Ανάχαρση<sup>187</sup> ή άλλα έργα στα οποία υπάρχουν παρομοιώσεις σχετικές με το τόξο και τις χορδές της λύρας<sup>188</sup>. Το πιθανότερο όμως είναι, σύμφωνα με τον Α. Barker<sup>189</sup>, ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός να αναφέρεται στο πλατωνικό *Συμπόσιο*, αφού το συγκεκριμένο τμήμα του έργου *Περὶ μουσικῆς* αναφέρεται στον Πλάτωνα, τον οποίο θαυμάζει και αποκαλεί σοφό<sup>190</sup> δύο φορές μέσα στο έργο του.

Ο Κοϊντιλιανός επιπλέον δεν επιδοκιμάζει εκείνους που στηλιτεύουν συνολικά τη μουσική τέχνη λόγω της ύπαρξης και άσχημων μελωδιών, μελωδιών δηλαδή που δεν συνδέονται με την καλλιέργεια της αρετής, αλλά με την κακία<sup>191</sup>. Όπως σε πολλά πράγματα που έχουν διττή φύση πρέπει να επιλέγουμε

184.. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 465, σημ. 39

185. "The Wise Man and the Bow in Aristides Quintilianus", *Classical Quarterly*, 41(1991), σσ. 275-278.

186. Ένας μύθος του Λατίνου παραμυθά Φαίδρου (3.14.10-16), αναφέρει την ίδια παρομοίωση από το στόμα του Αισώπου, ο οποίος ονομάζεται «σοφός». Σε έναν Αθηναίο που τον πλησίασε να παίξουν ένα παιχνίδι παιδαριώδες ο Αίσωπος απάντησε: θα σπάξεις αμέσως το τόξο σου αν το τεντώνεις πάντα τόσο σφιχτά. Αλλά αν το τεντώνεις λιγότερο, θα είναι σε κατάσταση να το χρησιμοποιήσεις όταν θα το θελήσεις» πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 124, σημ. 2.

187. Ένα ανέκδοτο που αναφέρεται στο *Gnomologium Vaticanum* (17, σ. 11) αποδίδει μια εικόνα παρόμοια στον Ανάχαρση, έναν από τους Επτά Σοφούς: «ὥσπερ τὰ τόξα διὰ παντὸς τεταμένα ῥήσεται, ἐπὶ δὲ ἀνεθῆ, εὐχρηστα γίνεται πρὸς τὰς ἐν τῷ βίῳ χρείας, οὕτω καὶ ὁ λογισμὸς ἐπὶ τῶν αὐτῶν μένων κάμνει» πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 124, σημ. 2.

188. Όπως είναι η αναφορά στη μαθήτριά του Πυθαγόρα Θεανώ (βλ. Hercher, σ. 606, πβ. Ε.Κ. Borthwick, "The Wise man and the Bow", σ. 277) ή στον Πλούταρχο (*Περὶ παιδῶν ἀγωγῆς* 9 c. *Εἰ πρεσβυτέρῳ πολιτευτέον* 792 c-793 b).

189. *Greek Musical Writings II*, σ. 465, σημ. 39.

190. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 60. 5, III. 24, σ. 127. 14.

191. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 6, σ. 60. 20-26. Το σημαντικό ερώτημα της αρετής και της κακίας συζητείται διεξοδικά στο *ό.π.* III. 14-27. Εδώ διαφαίνεται ότι ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει, μια χαρακτηριστική πλατωνική θέση (βλ. *Γοργίας* 456 d- 457 c). Βλ. επίσης Πλωτίνος, *Ἐννεάς* I. 2 [19] Ψευδο-Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* 1146 a 11- b 19: «εἰ τις τὸν παιδευτικὸν τῆς μουσικῆς τρόπον ἐκπονήσας τύχοι ἐπιμελείας τῆς προσηκούσης ἐν τῇ τοῦ παιδὸς ἡλικίᾳ, τὸ μὲν καλὸν ἐπαινέσει τε καὶ ἀποδέξεται,



την καλύτερη πλευρά τους, έτσι και στη μελοποιία θα πρέπει να προτιμάται το καλύτερο είδος και να μην ακυρώνουμε τη μελωδική σύνθεση συνολικά επειδή επιφέρει ευχαρίστηση. Ούτε όλη η απόλαυση πρέπει να αποδοκιμάζεται, ούτε είναι η απόλαυση η ίδια ο αποκλειστικός στόχος της μουσικής. Η ψυχαγωγία μπορεί να είναι κάτι παρεπόμενο· ο σκοπός όμως της μουσικής είναι να μας βοηθήσει να καλλιεργήσουμε την αρετή<sup>192</sup>. Αν λάβουμε υπόψη τη θέση του Φιλόδημου σύμφωνα με την οποία η μουσική έχει ως σκοπό της την ξεκούραση και την απόλαυση<sup>193</sup>, καθώς και τη μαρτυρία του Σέξτου Εμπειρικού<sup>194</sup>, σύμφωνα με την οποία ο Επίκουρος απέρριπτε τη θέση του Πλάτωνα ότι η μουσική μπορεί να συνεισφέρει στην ευτυχία, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε την προαναφερθείσα άποψη του Κοϊντιλιανού ξεκάθαρα ως μη Επικούρεια<sup>195</sup>.

Ωστόσο επειδή η πρόθεση του Κοϊντιλιανού είναι να είναι απολύτως σαφής στα θέματα τα σχετικά με τη μουσική και να μην παρεξηγηθεί από τον αναγνώστη του για τις απόψεις του σχετικά με την ψυχαγωγική αξία της μουσικής, πραγματοποιεί μια κριτική σχετικά με την αντιμετώπιση της μουσικής, όπως αυτή παρουσιάζεται σε ένα πιο σύγχρονο για εκείνον έργο, την *Πολιτεία* του Κικέρωνα. Παρατηρεί ότι, όπως υπήρχαν κάποιοι οι οποίοι είχαν παρεξηγήσει τα όσα έλεγε ο Πλάτων στην *Πολιτεία* του, το ίδιο συνέβη στην περίπτωση του Κικέρωνα σχετικά με όσα έλεγε για τη μουσική στην δική του *Πολιτεία*<sup>196</sup>. Το έργο αυτό σώζεται μόνο αποσπασματικά και η κυρίως ενότητα, που αφορά τη μουσική έχει χαθεί. Όμως για αυτή που αναφέρει ο Κοϊντιλιανός

---

ψέξει δὲ τὸ ἐναντίον ἔν τε τοῖς ἄλλοις καὶ ἔν τε κατὰ μουσικὴν, καὶ ἔσται ὁ τοιοῦτος καθαρὸς πάσης ἀγεννοῦς πράξεως, διὰ μουσικῆς τε τὴν μεγίστην ὠφέλειαν καρπωσάμενος ὄφελος ἂν μέγα γένοιτο αὐτῷ τε καὶ πόλει, μὴθὲν μὴτε ἔργῳ μὴτε λόγῳ χρώμενος ἀναρμόστῳ, σῶζων αἰεὶ καὶ πανταχοῦ τὸ πρέπον καὶ σῶφρον καὶ κόσμιον».

192. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 60. 26 - 61. 3.

193. *Περὶ μουσικῆς* 37, VIII 148, 10. 11. 6-7 Kemke· πβ. J.T. Fitzgerald, T.H. Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture: Comparative Studies in Honor of Abraham J. Malherbe*, (Supplements to Novum Testamentum), Leiden/Boston, Brill, 2003, σ. 406, σημ. 82· Φιλόδημος *Περὶ μουσικῆς* IV. col 25, 18-20· *Περὶ μουσικῆς*, σ. 16.29 Kemke(=S.V.F., III, Diog. 79.

194. *Πρὸς Μαθηματικούς* VI. 7-9 (*Πρὸς Μουσικούς*).

195. Πβ. Fitzgerald, T. H. Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture*, σ. 406, σημ. 80.

196. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 61. 4-5. Βλ. και Ch. Burney, *A General History of Music*, σ. 12.

μπορούμε να ανατρέξουμε στις σελίδες 114-115 της έκδοσης Teubner<sup>197</sup>, όπου γίνεται αναφορά στις απόψεις του Κικέρωνα για τη μουσική. Σε καμία όμως περίπτωση ο Κικέρωνας δεν δίδει στα θέματα για τη μουσική τη σημασία που δίδει ο Πλάτων στην *Πολιτεία* του<sup>198</sup>.

Ο Κικέρων (106-43 π.Χ.) στο έργο του *De re publica (Περὶ Πολιτείας)*<sup>199</sup> έχει επηρεασθεί από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, αλλά και από μεταγενέστερες φιλοσοφικές διδασκαλίες που δεν είχαν τόσο θεωρητικό χαρακτήρα, όπως του Δικαίρχου (3<sup>ος</sup> π. Χ.). Τα στοιχεία αυτά τα «συνάρμοσε με τη ρωμαϊκή πολιτική παράδοση, βλέποντας την πολιτεία ως ρυθμιστικό παράγοντα της ιστορίας και την πολιτική ως πραγματοποίηση της ισονομίας»<sup>200</sup>. Για τον Κικέρωνα ο σκοπός της εκπαίδευσης είναι η σοφή διαχείριση της ζωής<sup>201</sup>.

Ο Αριστείδης αρχικά αμφιβάλλει για το αν ο Κικέρων θα μπορούσε να έχει προσβάλλει την τέχνη της μουσικής, η οποία διαχωρίζει τις αρτιότητες από τις φαυλότητες στη μελωδία και τον ρυθμό, και να την έχει θεωρήσει ως κάτι χωρίς αξία, παρά το γεγονός ότι ο Κικέρων φαίνεται ότι θαύμαζε τον σύγχρονό του χορευτή Ρόσκιο, για τον οποίο είχε εκφράσει την άποψη ότι είχε έλθει στην ανθρωπότητα χάρη στη θεία πρόνοια. Ο χορευτής αυτός έκανε επίδειξη με ρυθμούς οι οποίοι ήταν αγενείς και δημώδεις<sup>202</sup>.

Η κριτική στο σημείο αυτό του Κοϊντιλιανού μάλλον αφορά το έργο του Κικέρωνα *Pro Quinto Roscio Comoedo (Υπέρ του Ρωσκίου του κωμωδού)*, από το οποίο έχουμε μόνο αποσπάσματα. Το κείμενο στο οποίο γίνεται εδώ αναφορά είναι χαμένο<sup>203</sup>. Το 76 π.Χ. ο Κικέρων επέστρεψε στη Ρώμη και επανεμφανίσθηκε στα δικαστήρια ως συνήγορος, κερδίζοντας μια δίκη *Pro Quinto Roscio Comoedo*,

197. M. Tulli Ciceronis, *De re publica*, librorum sex quae manserunt sextum recognovit, K. Ziegler, Lipsiae in Aedibus, B.G. Teubneri, 1969.

198. Βλ. J.E.G. Zetel, *Cicero on the Commonwealth and On the Laws*, Cambridge/England, Cambridge University Press, 1999, σ. 85, σημ. 25.

199. Το έργο του είναι γραμμένο το 54-51 π. Χ. και κατανέμεται σε έξι βιβλία. Σώζεται σε αποσπάσματα και σε έναν παλίμψηστο κώδικα, που ανακάλυψε και εξέδωσε το 1822 ο Α. Mai. πβ. Ρ. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων*, σ. 531.

200. *Αυτόθι*.

201. Βλ. σχετ. F. Mayer, *Bases of Ancient Education*, σ. 245. J. Bowen, *A History of Western Education*. σσ. 177-184.

202. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 61. 4-13.

203. Πβ. Α. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 465, σημ. 44.

στην οποία είχε αντίπαλο τον περίφημο ρήτορα Ορτήνσιο<sup>204</sup>. Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το χαμένο έργο μπορεί να γίνει κατανοητή η όλη στάση του Κικέρωνα απέναντι στον Ρόσκιο<sup>205</sup>. Τα επαινετικά γι' αυτόν λόγια συνιστούν μέρος της υπερασπιστικής γραμμής του Κικέρωνα.

Στο συμπέρασμα στο οποίο οδηγείται ο Κοϊντιλιανός από την αναφορά του στον Κικέρωνα είναι ότι, όπως κάποιος δε θα κατηγορούσε την τέχνη της ρητορικής επειδή υπάρχουν διεφθαρμένοι ρήτορες, κατά τον ίδιο τρόπο, δεν θα κατηγορούσε κάποιος τη μουσική, επειδή πολλοί αρέσκονται σε φαύλες μελωδίες<sup>206</sup>. Συνεπώς η ύπαρξη μουσικής χαμηλής ποιότητας, που απευθύνεται στους μη καλλιεργημένους ακροατές, δηλαδή σε αυτούς που έχουν χαμηλό γούστο και παιδεία, δεν αναιρεί όλη την τέχνη της μουσικής. Κύριο μέλημα όμως θα πρέπει να είναι η επιδίωξη της πνευματικής καλλιέργειας ακόμη και μέσω του ψυχαγωγικού είδους μουσικής. Δίδεται έτσι μια πρώτη απάντηση στο τέταρτο και πέμπτο από τα ερωτήματα που έχουν τεθεί στην αρχή και αφορούν το αν η μουσική εκπαίδευση πρέπει να προσφέρεται μέσω ενός είδους σύνθεσης ή μέσω πολλών και αν τα είδη που θεωρούνται ακατάλληλα για την εκπαίδευση δεν έχουν καθόλου χρησιμότητα, ή ακόμη και αυτά κάποιες φορές μπορούν να φανούν ευεργετικά<sup>207</sup>. Ωστόσο η απάντηση σε αυτά τα ερωτήματα ολοκληρώνεται με την κατάδειξη της χρησιμότητας της μουσικής και στη θεραπεία<sup>208</sup>.

## 6. Ο ρόλος της μουσικής ως «τέχνης» και «έπιστήμης»

Ο Κοϊντιλιανός ολοκληρώνει τις απόψεις του για τη θέση της μουσικής στην κοινωνία τονίζοντας τον ολιστικό χαρακτήρα της μουσικής και τα οφέλη που

204. Ρ. Κροή, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων*, σ. 527.

205. Ο Κικέρωνας αναφέρει τον Ρόσκιο ως ηθοποιό και κωμικό τραγουδιστή στα έργα του *De oratore*, 1.60 και *Epistulae Ad familiares*, 9.22. Επίσης ο Marcus Fabius Quintilianus (1ος μ.Χ.) αναφέρει το Ρόσκιο μαζί με τον Αίσωπο, τον τραγωδό στο *Institutio oratoria*, 11, 3.111. Θα πρέπει να είχαν σημαντική φήμη στο Ρωμαϊκό κοινό. πβ. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, σ. 53.

206. Ό.π. II, 6, σ. 61. 23-25.

207. Για τα ερωτήματα βλ. σ. 42 της παρούσας εργασίας.

208. Βλ. κεφ. 4 της παρούσας εργασίας.

μπορεί να προσφέρει στην ανθρώπινη ψυχή, καθώς θεωρεί ότι «οὔκουν ἔνεστι πῶξις ἐν ἀνθρώποις ἥτις ἄνευ μουσικῆς τελεῖται»<sup>209</sup>. Η μουσική στολίζει τους ὕμνους προς τους θεούς, και τη λατρεία τους. Φέρνει χαρά και αγαλλίαση στις ιδιωτικές γιορτές και στις δημόσιες πανηγυρικές εκδηλώσεις. Δίδει δύναμη και στήριξη σε εκείνους που πολεμούν ή ταξιδεύουν. Ανακουφίζει από την ταλαιπωρία της ιστιοπλοΐας και της κωπηλασίας και από το σκληρότερο είδος της χειρωνακτικής εργασίας, απαλύνοντας το μόχθο. Μάλιστα σε κάποιους από τους βαρβάρους, η μουσική χρησιμοποιείται ακόμη και στο πένθος, όπου αμβλύνει με τη μελωδία τη δριμύτητα της θλίψης<sup>210</sup>.

Οι χρήσεις της μουσικής σε όλες αυτές τις εκφάνσεις της ζωής αναδεικνύουν και ένα άλλο ζήτημα. Τονίζουν τον ρόλο που έχει η μουσική ως τέχνη σε αντίθεση με τον ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει η μουσική ως επιστήμη. Εξάλλου ο Κοϊντιλιανός μιλά για τον διπλό αυτό ρόλο της μουσικής μέσω του ορισμού που δίδεται στο πρώτο βιβλίο: «Μουσική ἐστὶν ἐπιστήμη μέλους καὶ τῶν περὶ μέλος συμβαινόντων», όπως είναι και «τέχνη θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ τελείου μέλους καὶ ὀργανικοῦ» ή «τέχνη πρέποντος ἐν φωναῖς καὶ κινήσεσιν»<sup>211</sup>. Η μουσική είναι κατά τον Κοϊντιλιανό σαφώς επιστήμη, στην οποία υπάρχει βέβαιη και αλάνθαστη γνώση, γιατί είτε μιλάμε για εκείνη με ὀρους προβλημάτων είτε αποτελεσμάτων δεν εκδηλώνεται καμιά μεταβολή ή αλλοίωση. Μπορούμε επίσης να την αποκαλούμε και τέχνη επειδή είναι ταυτόχρονα και ένα σύστημα που στηρίζεται στις ακριβείς αισθήσεις, θέση με την οποία συμφωνούν και οι «παλαιοί»<sup>212</sup>.

209. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 57. 23-24.

210. Βλ. σχετ. ὄ.π. II. 4, σ. 57. 22-31. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός κατά κάποιον τρόπο υπονοεῖ αναφερόμενος στους ξένους λαούς ότι οι Ἕλληνες δεν χρησιμοποιούσαν τη μουσική για τον θρήνο, κάτι το οποίο ὄμως δεν ισχύει. Γενικότερα ὄμως η μουσική για κηδεῖες χρησιμοποιούνταν ἀπὸ τους ἀνθρώπους που ζούσαν ἀνατολικά. Βλ. Αισχύλου, *Πέρσαι* 935-40. *Χοηφόροι* 423-428· Πλάτων, *Νόμοι* 800 ε' πβ. Α. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 462, σημ. 19. Η παραδοχή ότι η μουσική μπορεί να αποτελέσει ἀνακούφιση ἀπὸ τους πόνους είναι κοινός τόπος. Βλ. και Φιλόδημος *Περὶ μουσικῆς* IV. 8 σ. 70 Kemke(=S.V.F., III, Diog.68). Quintilianus, *Institutio Oratoria*, I, 10.16 .Σέξτος Εμπειρικός, *Πρὸς Μαθηματικούς* VI. 24 (*Πρὸς Μουσικούς*).

211. *Περὶ μουσικῆς* I. 4, σ. 4. 18-21.

212. Βλ. σχετ. ὄ.π. I. 4, σ. 4. 21 - 5.4.

Ο Mathiesen<sup>213</sup> παρατηρεί ότι «ο Κοϊντιλιανός με το να μεταχειρίζεται τη μουσική πρώτα ως επιστήμη και μετά ως τέχνη τονίζει την επιστημολογική ποιότητα έναντι της τεχνικής. Η ενότητα επιστήμης και τέχνης είναι σημαντική, λόγω της διάκρισης των δύο αυτών μεγεθών που υπήρχαν στην ελληνική φιλοσοφία». Ο Πλάτων θεωρεί ότι η μουσική μπορεί να γίνει επιστήμη αν τελειοποιηθεί και συμπληρωθεί μέσω των μαθηματικών που είναι αλληλένδετα με την επιστήμη της αρμονίας<sup>214</sup>. Αυτό συμβαίνει σύμφωνα με τον Κλείτο Ιωαννίδη<sup>215</sup>, γιατί «οι επιστήμες του αριθμού προσφέρουν τη θεία μέθοδο, μετατρέποντας κάθε τέχνη σε αληθινή επιστήμη λόγω της λογικής παντοδυναμίας του Αριθμού».

Από τη διερεύνηση που προηγήθηκε καθίσταται, νομίζουμε, σαφές ότι ο κοινωνικός ρόλος που αποδίδει ο Κοϊντιλιανός στη μουσική ξεκινά από τη διαπίστωση του ολιστικού της χαρακτήρα. Η μουσική ως τέχνη και ως επιστήμη έχει πολύπλευρη θέση στην κοινωνία, στην παιδεία και στην ψυχαγωγία. Οι θέσεις του Κοϊντιλιανού εδράζονται στην άποψη ότι η μουσική παιδεία πρέπει να αρχίζει από την παιδική ηλικία και να ασκείται «διὰ βίου». Όσον αφορά τη σχέση της μουσικής με την πολιτεία, ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι ο νομοθέτης πρέπει να καθορίζει τα κατάλληλα άσματα, καθώς και τους κατάλληλους ρυθμούς και χορούς, που αρμόζουν σε κάθε περίπτωση. Συμφωνεί δηλαδή με τη λειτουργία των παλαιών «νόμων», που ίσχυαν κατά την εποχή του Πλάτωνα, οι οποίοι ήταν τύποι ασμάτων που καθορίζονταν από τον νομοθέτη, γι' αυτό και δεν ήταν επιδεκτικά αλλαγής. Ο λόγος που η μουσική πρέπει να καθορίζεται από την πολιτεία σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό βασίζεται στο γεγονός της ανάγκης συμμόρφωσης της μουσικής με την πολιτική ορθότητα.

Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, ένας από τους σημαντικότερους λόγους που η μουσική ηγείται κάθε αλλαγής είναι το γεγονός ότι χρησιμεύει στη διάγνωση του χαρακτήρα, καθώς ο κάθε άνθρωπος ευχαρισιέται με τις ποιότητες των μελωδιών και των ρυθμών που αρμόζουν στον χαρακτήρα του. Η μουσική που

213. *Aristides Quintilianus*, σ. 75, σημ. 32.

214. *Νόμοι* 747 a- b, *Έπινομίς* 990 c - 991d' πβ. Αρχύτας, [DK 35 B].

215. *Ρυθμός και αρμονία*, σ. 24' πβ. *Πολιτεία* 522 c, 602 c-603 a κ.ε.

περιέχει άσχημες μελωδίες καλλιεργεί άσχημους χαρακτήρες στους πολίτες. Επομένως οι πολίτες έχοντας εθισθεί στο άσχημο θα το μεταφέρουν και στις πράξεις τους. Αντίθετα μέσω της καλλιέργειας της σωστής μουσικής μπορούν να δημιουργηθούν οι πρόποντες χαρακτήρες στους πολίτες, με συνέπεια την εύρυθμη λειτουργία της κοινωνίας.

Ο Κοϊντιλιανός συμφωνώντας και πάλι με τον Πλάτωνα θεωρεί ότι η μουσική μπορεί να συνεισφέρει και στην κοινωνική αρμονία και συνοχή, αφού μέσω του είδους της μουσικής που καλλιεργεί την αρετή περιορίζονται οι εχθρότητες με τις γειτονικές πόλεις και άλλους λαούς. Επιπλέον μέσω της συμμετοχής των πολιτών στις εορτές επιτυγχάνεται η μείωση της επιθετικότητάς τους. Περαιτέρω η μουσική, όπως η ιατρική, μπορεί να λειτουργήσει ως παράγοντας πρόληψης της αταξίας και της αποφυγής δημιουργίας κακού κλίματος στην κοινωνία και να συνεισφέρει με τον τρόπο αυτό στην αρμονική συνύπαρξη των πολιτών. Σημαντικό ρόλο έχει επίσης και στη στρατιωτική εκπαίδευση μέσω των ασκήσεων στον πυρρίχιο πολεμικό χορό ή μέσω της χρήσης της σάλπιγγας στον πόλεμο.

Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί καταστροφικές τις συνέπειες που επιφέρει η ελλιπής ή εσφαλμένη μουσική παιδεία στην κοινωνία και στην αρμονική συμβίωση των πολιτών. Ξεκινώντας από την εκπαίδευση των κυβερνώντων, μέσα από το παράδειγμα της Ρωμαϊκής κοινωνίας, επισημαίνει ότι όταν μια πολιτεία κυβερνάται από «ἄμουσους» άνδρες, από αρχηγούς δηλαδή που δεν έχουν λάβει μουσική παιδεία, δεν μπορεί να προοδεύσει. Επιπλέον ενισχύει τις θέσεις του για τις άσχημες συνέπειες της «ἄμουσίας» και της «κακομουσίας» στα άτομα μέσα από παραδείγματα, που αναφέρονται σε διαφορετικά έθνη.

Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι πρέπει να υπάρχει μια ισορροπία μεταξύ της χρήσης των «παιδευτικῶν» και των «άνειμένων μελῶν». Πρεσβεύει δηλαδή ότι η χρήση της δεύτερης κατηγορίας «μελῶν» των πιο χαλαρῶν μελωδιῶν, πρέπει να γίνεται σε περιορισμένη κλίμακα και ανάλογα με την περίσταση. Η αναγκαιότητα της χρήσης της δεύτερης κατηγορίας μελωδιῶν, και γενικότερα η στάση μας απέναντι στην ποιοτική και βάνουση μουσική ερμηνεύεται από τον

Κοϊντιλιανό μέσω της διαπίστωσης ότι στην κοινωνία υπάρχουν διαφορετικοί χαρακτήρες που ψυχαγωγούνται με διαφορετικό τρόπο. Ωστόσο κεντρικός στόχος του Κοϊντιλιανού είναι η ποιοτική διασκέδαση που αποσκοπεί στην καλλιέργεια της αρετής.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

### Η ΕΠΙΔΡΑΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΩΣ ΕΝΟΤΗΤΑΣ ΛΟΓΟΥ ΜΕΛΩΔΙΑΣ ΚΑΙ ΚΙΝΗΣΗΣ ΣΤΟΝ ΑΝΘΡΩΠΟ

#### 1. Η «ένέργεια τῆς μουσικῆς»

Η θεματική του παρόντος κεφαλαίου αφορά την εξέταση των λόγων της επίδρασης της μουσικής στον άνθρωπο, εξαιτίας της συνύπαρξης σε αυτή του λόγου, της μελωδίας και της κίνησης. Ο Κοϊντιλιανός αναλύει τους λόγους που κάνουν «φανερὰ τὰ αἴτια τῆς ἐνεργείας τῆς μουσικῆς»<sup>1</sup>. Η «ένέργεια» αυτή βασίζεται στις μορφές που εμπεριέχονται στη μουσική, μορφές που έχουν άμεσες και ζωντανές ομοιότητες με τις πράξεις, τους χαρακτήρες και τα συναισθήματα<sup>2</sup>. Ωστόσο κατά τον Κοϊντιλιανό η τέλεια ενέργεια της μουσικής, είναι η μουσική που ανήκει στην περιοχή «τῶν ἐκεῖθι» (δηλαδή στην αιθέρια περιοχή), όπου «ἡ ἐνέργεια τελεία καὶ ἀνεμπόδιστος γίνεται», και όχι στην περιοχή «τῶν ἐνταυθοῖ» (δηλαδή στην υποσελήνια περιοχή), όπου είναι «ἐλλιπὴς καὶ χωλεύουσα καὶ δύσκολος»<sup>3</sup>. «Η τέλεια ενέργεια της μουσικής, που τελικά συνδέεται με τις μεταφυσικές ενέργειες, είναι μια υπερβατική τέλεια Ἰδέα-Μορφή της μουσικής, όχι απλώς ένα κομμάτι μουσικής στη γη», όπως παρατηρεί ο T.J. Mathiesen<sup>4</sup>.

Ο λόγος που επιχειρεί ο Κοϊντιλιανός να ερμηνεύσει τη δύναμη της μουσικής είναι για να δώσει απάντηση σε εκείνους που αμφιβάλλουν για το αν όλοι επηρεάζονται από τη μουσική. Εκείνοι που αμφιβάλλουν κατά πρώτον δεν συνειδητοποιούν ότι η μάθηση είναι για τα παιδιά, τα οποία, με φυσικό τρόπο

---

1. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 6.

2. Πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 394.

3. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 7, σ. 104. 9- 11.

4. *Aristides Quintilianus*, σ. 31, σημ. 154.



υποτάσσονται σε αυτού του είδους την ευχαρίστηση. Κατά δεύτερον, αυτοί που αμφιβάλλουν για την επίδραση της μουσικής δεν έχουν παρατηρήσει ότι ακόμη κι αν η μουσική δεν καταφέρει με την πρώτη να αιχμαλωτίσει εκείνους τους οποίους ο τρόπος ζωής τους ή η ηλικία τους τους κάνει λιγότερο επιδεκτικούς σε αυτήν, ύστερα από λίγο χρόνο θα τους κερδίσει<sup>5</sup>. Ο Κοϊντιλιανός προφανώς θέλει να δώσει απάντηση σε εκείνους που συμφωνούν με τον Φιλόδημο και τον Σέξτο Εμπειρικό, οι οποίοι αρνούνται τη φυσική επίδραση της μουσικής στον άνθρωπο. Ο πρώτος<sup>6</sup> θεωρεί ότι η μουσική δε μας παρακινεί με τον τρόπο που το κάνει ο λόγος, ούτε και γίνεται κατανοητή ώστε να προκαλέσει μια σκόπιμη ενέργεια. Ο δεύτερος θεωρεί ότι δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε αβασάνιστα ότι κάποια μουσικά μέλη είναι διεγερτικά, ενώ άλλα κατασταλτικά<sup>7</sup>.

Στην συνέχεια διερευνώνται οι θέσεις του Κοϊντιλιανού, που καθιστούν κατανοητούς τους λόγους για τους οποίους η μουσική μπορεί να επιδρά σε όλους τους ανθρώπους κατά τον έναν ή άλλο τρόπο, και ερμηνεύεται έτσι η «ένέργεια» της. Με τον τρόπο αυτό θα ολοκληρωθούν οι απαντήσεις στις τρεις πρώτες ερωτήσεις που έχει θέσει στην αρχή<sup>8</sup>.

### 1.1. Η «μίμησις» στη μουσική

Οι αρχαίες ελληνικές ηθικές αντιλήψεις για τη μουσική βασίζονται στη σύλληψη της μουσικής ως ενότητας<sup>9</sup> με την ποίηση και το χορό, όπως ήδη αναφέρθηκε. Επομένως η μιμητική ικανότητα της μουσικής περιοριζόταν, όταν έλειπε ο λόγος και η κίνηση<sup>10</sup>. Για αυτό και οι αρχαίοι Έλληνες δεν είχαν όρο που

5. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 4, σ. 55. 24-30.

6. Φιλόδημος, *Περὶ μουσικῆς* IV, col. 7, 1.22- col. 8, 1.3 (Neubecker, 46-47).

7. Σέξτος Εμπειρικός, *Πρὸς Μαθηματικούς* VI, 19 (*Πρὸς Μουσικούς*).

8. Το πρώτο ερώτημα αφορά το αν πρέπει να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική ως μέσο εκπαίδευσης. Το δεύτερο αν αυτού του είδους η εκπαίδευση είναι χρήσιμη ή όχι. Το τρίτο αν πρέπει η μουσική εκπαίδευση να δοθεί σε όλους ή μόνο σε λίγους (*Περὶ μουσικῆς* II 2, σ. 53. 1-3).

9. E.A. Lippman, «Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Ν. Γεωργόπουλος, Αθήνα, Ανοιχτή Πύλη, 1999, σσ. 48-49. S. H. Butcher, "Imitation as an Aesthetic Term", in *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art, with a Critical Text and Translation of the Poetics*, New York, St. Martin's Press, 1911 (New York, Dover, reprinted, 19514), σ. 139. L. Stamou, "Plato and Aristotle on Music and Music Education", σ. 11.

10. E. A. Lippman, «Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα», σ. 50.

να προσδιορίζει πλήρως την οργανική μουσική (π.χ. αυτός που έπαιζε τον αυλό δεν ονομάζονταν μουσικός, αλλά αυλητής<sup>11</sup>). Επιπλέον η θέση του ποιητή ως δασκάλου μιας χορωδίας προϋπέθετε τη γνώση όλων εκείνων που σχετίζονταν με τον χορό δηλαδή, βήματα, κινήσεις, πόζες και όλα τα σχετικά με τη ρυθμική κίνηση<sup>12</sup>. Όπως επισημαίνεται από τον C. Clame<sup>13</sup> «ο ποιητής ήταν ο τέλειος διδάσκαλος, αφού μπορούσε να μεταδώσει μέσω της μουσικής του ικανότητας και των τραγουδιών του τη γνώση που ήταν απαραίτητη για να διατηρήσει το κοινωνικό σύστημα».

Η στενή σχέση που συνέδεε τη μουσική με την ποίηση και τον χορό αναδεικνύεται και στο έργο του Πλάτωνα *Φαίδων*<sup>14</sup>. Εκεί ο Σωκράτης, συνομιλώντας λίγο πριν το θάνατό του με τον Κέβητα, αναφέρεται σε ένα μουσικό ποίημα που έγραψε προς τιμήν του Απόλλωνα, όπου χρησιμοποιεί στίχους από τους μύθους του Αισώπου. Όταν, λοιπόν, ρωτήθηκε γιατί το έκανε αυτό, απάντησε ότι ακολούθησε τη θεία προτροπή που του δόθηκε επανειλημμένα στα όνειρά του και η οποία έλεγε: «μουσικήν ποίει και έργάζου»<sup>15</sup>. Ο Σωκράτης όλο αυτό το χρονικό διάστημα θεωρούσε ότι το όνειρο αυτό που έβλεπε του υπενθύμιζε απλώς να συνεχίζει το έργο που κάνει, δηλαδή τη φιλοσοφία, αφού πίστευε «ὡς φιλοσοφίας μὲν οὔσης μεγίστης μουσικῆς<sup>16</sup>. Μετά όμως την αναβολή της εκτέλεσης της θανατικής καταδίκης του, λόγω της

11. T. Georgiades, *Greek Music, Verse and Danse*, σσ. 50-51.

12. S. H. Butcher, "Imitation as an Aesthetic Term", σ. 139.

13. *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role. And Social Function*, translated by Derek Collins and Janice Orion, Lanham/ Boulder/ N. York/ London, Rowman & Littlefield Publishers, INC., 1997, σ. 230.

14. *Φαίδων* 60 d-61 b.

15. *Ό.π.* 60 e.

16. *Ό.π.* 61 a. Βλ. σχόλια από τον R. D. Archer-Hind, *The Phaedo of Plato, edited with Introduction, Notes, and Appendices* (Philosophy of Plato and Aristotle. Advisory Editor: G. Vlastos), N. York, Arno Press, 1973 (=1894), σ. 8, σημ. 1 και 2, τον D. Gallop, *Plato. Phaedo*, Translated with Notes, Oxford, Clarendon Press, 1975, σ. 78 και την R. Burger, *The Phaedo: A Platonic Labyrinth*, N. Haven/London, Yale University Press, 1984, σ. 29. Βλ. και A. G. Wersinger, "«Socrate, fais de la musique!». Le destin de la paideia entre musique et philosophie", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds.), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2007, σσ. 45-62. Στη θεώρηση της φιλοσοφίας ως μεγίστης μουσικής υπάρχει ίσως μία πυθαγόρεια επιρροή. Βλ. σχετικά W.D. Geddes, *The Phaedo of Plato*, London 1885<sup>2</sup>, σ. 209 (πβ. R. Burger, *The Phaedo: A Platonic Labyrinth*, σ. 225 σημ. 13). Βλ. ακόμη και Πλάτων, *Πολιτεία* 411 c: «Τί δέ; ἂν αὖ γυμναστικῆ πολλὰ πονῆ καὶ εὐωχῆται εὖ μάλα, μουσικῆς δὲ καὶ φιλοσοφίας μὴ ἄπτηται» 548 b: «διὰ τὸ τῆς ἀληθινῆς Μούσης τῆς μετὰ λόγων τε καὶ φιλοσοφίας ἡμεληκέναι καὶ πρεσβυτέρως γυμναστικὴν μουσικῆς τετιμηκέναι» *Νόμοι* 689 d: «ἡ καλλίστη καὶ μεγίστη τῶν συμφωνιῶν μεγίστη δικαιοτάτ' ἂν λέγοιτο σοφία».

εορτής του Απόλλωνα, θεώρησε ότι ήταν σωστό να συνθέσει μουσική με τη συνηθισμένη έννοια<sup>17</sup>, τη σύνδεση δηλαδή της μουσικής με τον λόγο<sup>18</sup>. Από τους Στωικούς επίσης ο Κλεάνθης, κατά την μαρτυρία του Marcus Fabius Quintilianus<sup>19</sup>, υποστήριζε ότι η μουσική συνδέεται με τη γνώση των θείων και των ανθρώπινων, που υπάρχει στην ποίηση<sup>20</sup>.

Για τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό ο πρώτος λόγος της «ένεργειας» της μουσικής είναι η «μίμησις»<sup>21</sup>. Η έννοια της «μιμήσεως» είναι σημαντική ως μια γενική αντίληψη στην ελληνική εκπαιδευτική θεωρία και κατ' επέκταση και στη μουσική εκπαίδευση και σχετίζεται με την έννοια της ομοιότητας<sup>22</sup>. Αυτή η αρχή ονομάζεται σύμφωνα με τον F. Woerther<sup>23</sup> «ομοιοπαθητική με αναφορά στην μελέτη του C.W. Müller<sup>24</sup> για το *ὁμοιον-ὁμοίω*, και αποτελεί αρχή της προπλατωνικής φιλοσοφίας, προερχόμενη πιθανώς από την πυθαγόρεια ιδέα, σύμφωνα με την οποία υπάρχει μια μυστηριώδης σχέση μεταξύ του κόσμου των ήχων και εκείνης της ανθρώπινης ψυχής. Ο ομοιοπαθητικός μηχανισμός μπορεί να συνοψισθεί ως εξής: Οι ήχοι ενός ατόμου (φθόγγοι) και οι φωνητικές μεταβολές («προσωδία») σε σχέση με μια συγκεκριμένη πρακτική δραστηριότητα γίνονται το αντικείμενο της μουσικής «μιμήσεως» που συνίσταται στην αρμονία, τον ρυθμό και τον λόγο. Τα μουσικά μιμητικά στοιχεία της αρμονίας, του ρυθμού και του λόγου αφομοιώνονται από την ψυχή και ειδικότερα από το «ἦθος», και όταν ακούγονται, διεγείρουν τις αρετές που μεταφέρουν με την μιμητική αρμονία, τον ρυθμό και τον λόγο».

---

17. Όχι δηλαδή μουσική με τη σύγχρονη σημασία που δεν προϋποθέτει απαραίτητα τον λόγο και μπορεί να είναι μόνο οργανική. Για το χωρίο αυτό από τον Φαίδωνα βλ. Th. Raptis, "Make Music and Work at it: The Ontological Foundation of Plato's Music Educational Proposals", *Proceedings of the 30th ISME World Conference on Music Education* [πρακτικά σε ηλεκτρονική μορφή], Θεσσαλονίκη, Μέγαρο Μουσικής, 15-20 Ιουλίου 2012, σ. 305, όπου υποστηρίζεται ότι το παραπάνω χωρίο μας προτρέπει στο να εξετάζουμε τις απόψεις του Πλάτωνα για τη μουσική πάντα σε συνδυασμό με τη φιλοσοφία του.

18. Πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 13-14.

19. Βλ. σχετ. *Institutio Oratoria*, I, 10.10.

20. Βλ. σχετ. *S.V.F.* I, 486.

21. *Περὶ μουσικῆς*, II. 4, σ. 56. 7: «τῆς πρώτης ἡμῖν μαθήσεως δι' ὁμοιοτήτων γινομένης».

22. Πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 113.

23. "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of Character", *Classical Quarterly*, 58 (2008), σσ. 89-103.

24. *Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1965, σ. 12.

Συνεπώς η ικανότητα της μουσικής να διαμορφώνει τον χαρακτήρα εξηγείται λόγω της δυνατότητας που έχει να μιμείται την αρετή. Και «καθώς σιγά- σιγά αρχίζει να δημιουργείται η σύνθεση της θεωρίας της μουσικής με την μεταφυσική της αρμονίας, η μουσική, μόνη από όλες τις τέχνες είχε το προνόμιο να μιμείται τη θεία και ιδανική τάξη»<sup>25</sup>, όπως αναφέρεται από τον Πλάτωνα στον *Τίμαιο* (80 a-b), μια μουσική που μπορεί να μεταδώσει και αρετή και γνώση, αντιπροσωπεύοντας τον χώρο που η φιλοσοφία μοιραζόταν με τα μαθηματικά<sup>26</sup>. Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι τα πράγματα αυτού του κόσμου είναι φτιαγμένα κατά μίμηση των υψηλότερων πραγμάτων και είναι σε σχέση με τις κινήσεις και τις αλλαγές αυτών των τελευταίων που αποκτούν την παραγωγή τους και συντηρούν τους εαυτούς τους με τη γένεση<sup>27</sup>. Συνεπώς μέσω της «μιμήσεως» των αναλογιών του σύμπαντος<sup>28</sup> η μουσική μπορεί να βοηθήσει την ψυχή να συμμετάσχει ακόμη και στο θείο. «Η μίμηση προκαλεί τα πράγματα αυτού του κόσμου να συμμορφωθούν με τα πιο αγνά και άφθαρτα θεϊκά πράγματα»<sup>29</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός αντλεί από τους προγενεστέρους την αντίληψη για τον μιμητικό χαρακτήρα των τεχνών<sup>30</sup>, οι οποίοι προφανώς δεν είναι άλλοι από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη<sup>31</sup>. Ο Πλάτων στον *Κρατύλο*<sup>32</sup> διατείνεται ότι η μουσική είναι η τέχνη της μίμησης του ήχου. Επιπλέον στους *Νόμους* αναφέρεται ότι υπάρχει ένα γεγονός σχετικά με τη μουσική που το παραδέχονται όλοι ότι «πάντα τὰ περι αὐτὴν ἔστιν ποιήματα μίμησις τε καὶ

25. E. A. Lippman, «Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα», σσ. 188-209.

26. Κ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού, *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήναι, Έκδ. Γεωργιάδης, 1997, σ. 56.

27. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 7, σ. 104. 4-7.

28. T.J. Mathiesen, «Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music», *The Journal of Musicology*, 3 (1984), σ. 268.

29. L. Rowell, *Thinking About Music*, σ. 40.

30. Για την έννοια της μιμήσεως στη φιλοσοφία του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη βλ. ενδεικτικά Κ.Ι. Βουρβέρης, *Παιδιά και Παιδεία. Σωκράτης-Πλάτων-Αριστοτέλης*, Αθήναι 1956, σσ. 13-17· E. Belfiore, «A Theory of Imitation in Plato's Republic», *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984), σ. 127· S. Halliwell, «Aristotelian Mimesis Reevaluated», *Journal of the History of Philosophy*, 28 (1990), στο L.P. Gerson (ed.), *Aristotle: Critical Assessments. Vol. 4: Politics, Rhetoric and Aesthetics*, London /New York, Routledge, 1999, σσ. 316 κ.ε.· Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνος*. Μτφρ: Νίκος Ταγκούλης, Αθήναι, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, 2010, σσ. 296-311.

31. Πβ. J. Challey, «La notation archaïque grecque d'après Aristides Quintilien», *Revue des Études grecques*, 86 (1973), σ. 28· T. J. Mathiesen, «Harmonia and Ethos» σσ. 266-267· Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 113.

32. 423 d. Βλ. και *Πολιτεία* 393 c.

ἀπεικασία»<sup>33</sup>. Στην *Πολιτεία* (401 d) υποστηρίζει ότι «η αγωγή με τη μουσική και την ποίηση είναι η πιο σημαντική, επειδή ο ρυθμός και η μελωδία εισχωρούν στα τρίςβαθα της ψυχής κι αδράχνοντάς την με δύναμη μεγάλη φέρνουν μέσα της ευπρέπεια και της δίνουν ομορφιά, άμα κάποιος ανατραφεί σωστά, ενώ, αν δεν συμβεί αυτό, γίνεται το αντίθετο»<sup>34</sup>. Γι' αυτόν το λόγο ο Πλάτων και απορρίπτει τους ποιητές που οι μιμήσεις τους δεν έχουν παιδαγωγικό χαρακτήρα<sup>35</sup>, και διώχνει από την πολιτεία του τους καλλιτέχνες εκείνους που μιμούνται την ανηθικότητα<sup>36</sup>.

Για τον Πλάτωνα η καλή μουσική δεν κρίνεται βάσει της ευχαρίστησης που προσφέρει, αλλά το κριτήριο θα πρέπει να είναι η μίμηση της «ἀρετῆς»<sup>37</sup>. Αυτό συμβαίνει επειδή ο Πλάτων αντιμετωπίζοντας τη μουσική, όπως και ο Κοϊντιλιανός, ως ενότητα με την ποίηση και τον χορό υποστηρίζει, όπως παρατηρεί ο Th. Raptis<sup>38</sup> ότι «λόγω της μιμητικής της φύσης μπορεί να συνεισφέρει στη σωστή συμπεριφορά με την καλλιέργεια των κατάλληλων συναισθημάτων όντας ικανή να βοηθήσει τον άνθρωπο και ιδιαίτερα τους νέους να ζήσουν το σωστό είδος ζωής, μιας ζωής που θεμελιώνεται στον λόγο και την εγκράτεια». Αυτό προκύπτει μέσα από μια ισορροπία μεταξύ του λόγου και των συναισθημάτων ή με άλλα λόγια με την εκπαίδευση των αισθημάτων της ηδονής και της λύπης, ώστε οι άνθρωποι «μισεῖν μὲν ἄ χρῆ μισεῖν εὐθύς ἐξ ἀρχῆς μέχρι

---

33. *Νόμοι* 668 b 10 – c 2. Ο Πλάτων θεωρεί ότι οι εικαστικές τέχνες, η ποίηση και η μουσική μιμούνται αισθητά αντικείμενα, που είναι μιμήσεις των «ιδεῶν» και βρίσκονται πολύ μακριά από την αλήθεια. Βλ. για το θέμα Ε. Π. Παπανούτσος, *Φιλοσοφία και Παιδεία*, Αθήνα, Εκδ. Ίκαρος, 19772, σσ. 281-284. Α. Nehamas, "Plato on Imitation and Poetry in *Republic* 10", στο J. M. E. Moravcsik - P. Temko (eds.), *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, Totowa, New Jersey, Rowman & Allanheld, 1982, σσ. 48-49. πβ. Πλάτων, *Πολιτεία* 596 a-605 c, όπου κάνει λόγο για την καλλιτεχνική λειτουργία, καθώς και για την επίδραση της τέχνης πάνω στον άνθρωπο (605 e - 607 a).

34. Μτφρ.: Ν. Μ. Σκουτερόπουλος.

35. *Πολιτεία* 377 e-378 a, 379 a, 398 a-b. Βλ. R. L. Nettleship, *Lectures on the Republic of Plato*, St. Martin's Press, N. York/London/Macmillan, 1963, σ. 100. πβ. Β. Π. Σολωμού - Παπανικολάου, *Ανθρώπινος βίος και ηδονή κατά τον Πλάτωνα*, σσ. 164 κ. ε.: Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνιο*, σσ. 138-139. Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνα*, σσ. 233-234.

36. *Πολιτεία*, 401 b. Βλ. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα», σ. 30.

37. Πλάτων, *Νόμοι* 668 a 6-b 7: «Ἦκιστ' ἄρα ὅταν τις μουσικὴν ἡδονὴν φῆ κρίνεσθαι, τοῦτον ἀποδεκτέον τὸν λόγον, καὶ ζητητέον ἥκιστα ταύτην ὡς σπουδαίαν, εἴ τις ἄρα που καὶ γίνοιτο ἀλλ' ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι». Βλ. και Κλ. Ιωαννίδης, *Ρυθμός και αρμονία*, σ. 69.

38. "Make Music and Work at it", σ. 308.

τέλους, στέργειν δὲ ἄ χρῆ στέργειν»<sup>39</sup>. Για τους συνθέτες ο Πλάτων θεωρεί ότι είναι πολύ μακριά από το να αξίζουν όσο οι Μούσες<sup>40</sup>, οι οποίες εκπροσωπούν το όλον της μουσικής και εκφράζουν το ιδανικό. Σύμφωνα με τον Κλ. Ιωαννίδη<sup>41</sup> ο Πλάτων δε θεωρεί ότι οι άνθρωποι μπορούν να δημιουργήσουν ίδια έργα με τις Μούσες, καθώς οι Μούσες αποτελούν το απόλυτο κριτήριο για κάθε ανθρώπινη δημιουργία.

Επιπλέον ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* προβάλλει το εξής επιχειρήμα για τη μιμητική ικανότητα της μουσικής: «Ακούγοντας τους «ρύθμους» και τα «μέλη» προκαλούνται μεταβολές στην ψυχή μας, αφού αυτά περιέχουν όλων των ειδών<sup>42</sup> τα συναισθήματα και τις ηθικές καταστάσεις («όμοιώματα»). Από την άλλη μεριά, με το να εθίζεται κανείς στη λύπη και στη χαρά μαθαίνει να αντιδρά κατά τον ίδιο τρόπο και στις αντίστοιχες πραγματικές καταστάσεις<sup>43</sup>. Εάν κάποιος απολαμβάνει, λ.χ., τη θέα μιας εικόνας μόνο και μόνο για την ίδια τη μορφή και όχι για κάποιον άλλο λόγο, θα πρέπει να βρίσκει επίσης ευχαρίστηση και στη θέα του πραγματικού αντικειμένου, του οποίου θεάται την εικόνα»<sup>44</sup>.

Θα μπορούσε να ειπωθεί πως «οι μελωδίες και οι ρυθμοί απομιμούνται την πραγματικότητα, της ομοιάζουν τα «όμοιώματα» (το ουσιαστικό του «όμοιος») παθών, όπως η οργή, η πραότητα, η γενναιότητα, κτλ., μας δημιουργούν τις ίδιες καταστάσεις, όπως τα πάθη στην πραγματικότητα. Αυτή η ικανότητα της μουσικής να επιδρά στην ψυχή πρέπει να αξιοποιηθεί και να γίνει χρήσιμη για την αγωγή»<sup>45</sup>.

39. Πβ. Αριστοτέλης, *Ἠθικά Νικομάχεια*, 1104 b 11-13, 1172 a 20-23.

40. *Νόμοι* 669 c: «τοὺς ποιητὰς φαυλοτέρους εἶναι ποιητὰς αὐτῶν τῶν Μουσῶν».

41. *Ρυθμός και αρμονία*, σ. 163.

42. Ο W.L. Newman (*The Politics of Aristotle*, III, with an Introduction, two Prefatory Essays and Notes Critical and Explanatory, Salem, New Hampshire, 1986 (=Arno Press, 1973. Oxford, Clarendon Press, 1887- 19021), σ. 538, σημ. 20, υποστηρίζει πως η μουσική θα μπορούσε κατά συνέπεια να αναπαριστά και την «ὑβριν».

43. *Πολιτικά* 1340 a 18-25. Βλ. σχόλια στο Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 105-106.

44. *Πολιτικά* 1340 a 25-28 (Μτφρ.: Π. Λεκατσάς) πβ. Αριστοτέλης, *Ῥητορική* 1378 a 20' *Περὶ Ποιητικῆς* 1448 b 15.

45. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 141. Βλ. και S. H. Butcher, "Imitation as an Aesthetic Term", σσ. 129 κ.ε.: W. Jaeger, *Παιδεία. Ἡ μόρφωσις τοῦ Ἑλληνος ἀνθρώπου*. Μτφρ.: Γ. Π. Βέρροιος, τόμ. Α, Ἀθήναι, Παιδεία, 1968 –1974, σ. 297' D. J. Grout - C.V. Palisca, *A History of Western Music*, σ. 6.

Η λειτουργία της μίμησης στη μουσική στον Αριστοτέλη παρουσιάζει κάποια διαφοροποίηση σε σχέση με τον Πλάτωνα. Για τον Αριστοτέλη και «η απλή οργανική μουσική μπορεί να είναι μιμητική»<sup>46</sup>, αφού όπως ειπώθηκε πιο πριν η «μίμησις» στη μουσική<sup>47</sup> επιτυγχάνεται μέσω των μελωδιών και των ρυθμών της, χωρίς να είναι απαραίτητη η ύπαρξη του χορού και επομένως του οπτικού μέρους, που κατά τον Πλάτωνα κάνει τη μίμηση εφικτή<sup>48</sup>. Ο τελευταίος τοποθετεί δίπλα στη «μίμησιν» και την «εΐκασία»<sup>49</sup>. Για τον Πλάτωνα η «μίμησις» στη μουσική σημαίνει την αναπαράσταση των ανθρώπινων χαρακτήρων, με απαραίτητη τη σύμπραξη της μελωδίας, του λόγου και των κινήσεων των χορευτών<sup>50</sup>, όπως και στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό. Ο Αριστοτέλης αντιθέτως αποδίδει στη μουσική «ὁμοιώματα τῶν ἠθῶν», ενώ στις μορφές και τα σχήματα μόνο «σημεῖα» των μιμήσεων των ιδιοτήτων του χαρακτήρα<sup>51</sup>. Σε κάθε περίπτωση ο επιδιωκόμενος σκοπός είναι η επίδραση της μουσικής στην ψυχή με θετικό τρόπο.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα θέματα που αφορούν την επίδραση της μουσικής στο ήθος της ψυχής για εκπαιδευτικούς σκοπούς εξετάζονται από τον Κοϊντιλιανό στο «χρηστικόν» κομμάτι του «πρακτικοῦ» μέρους της μουσικής, όπου υπάγεται η «μελοποιία», η «ῥυθμοποιία» και η «ποίησις»<sup>52</sup>. Επίσης δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι έχει εξισώσει το «πρακτικόν» μέρος με το «παιδευτικόν»<sup>53</sup>, με σκοπό να αναδείξει τον ηθικό ρόλο της μουσικής μέσα από την πρακτική της εφαρμογή. Δεν αρνείται βέβαια και τον ρόλο που μπορεί να παίξει η μουσική ως παράγοντας που συντελεί στην ψυχαγωγία μέσω της ευχαρίστησης που παρέχει, ή στη θεραπεία, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια.

46. Π. Καϊμάκης, «Μουσική και μίμηση στον Αριστοτέλη», *Χρονικά Αισθητικής*, τομ. Β', 46 (2010-2012), σ. 248 (Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής Πενήντα Χρόνια, Έκδοση του Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή με τη συνεργασία της Ελληνικής Εταιρείας Αισθητικής).

47. Βλ. και *Πολιτικά* 1340 a 12-13: «ἀκρώμενοι τῶν μιμήσεων γίνονται πάντες συμπαθεῖς».

48. Βλ. για το θέμα Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σσ. 50-52, 100-103.

49. Βλ. *Νόμοι* 668 a 6-7: «μουσικήν γε πᾶσάν φαμεν εἰκαστικήν τε εἶναι καὶ μιμητικήν». πβ. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σ. 52, σημ. 8.

50. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σ. 52.

51. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1340 a 32-34. πβ. Π. Καϊμάκης, «Μουσική και μίμηση στον Αριστοτέλη», σ. 248.

52. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 5, σ. 6. 20-21.

53. *Ο.π.* I. 5, σ. 6. 13-14.

## 1.2. Η ανωτερότητα της μουσικής έναντι των άλλων τεχνών

Ο Κοϊντιλιανός αναδεικνύει άλλον έναν παράγοντα της «ένεργειας τῆς μουσικῆς» που συνδέεται με τη μίμηση. Είναι το ζήτημα της ανωτερότητας της μουσικής έναντι των άλλων τεχνών, θέμα το οποίο επισημαίνει και στον πρόλογό του<sup>54</sup>. Η «γραφική»<sup>55</sup> και η «πλαστική» αν και διδάσκουν «δί' ὄψεως μόνον»<sup>56</sup>, μολαταύτα διεγείρουν και καταπλήσσουν την ψυχή. Ωστόσο η ποίηση, χρησιμοποιεί μόνο την ακοή μέσω των λέξεων, αλλά χωρίς τη χρήση της μελωδίας<sup>57</sup>, δεν διεγείρει πάντα το πάθος και χωρίς τη χρήση των ρυθμών δεν μπορεί να φέρει το πάθος σε συμφωνία με τα υποκείμενα. Η απόδειξη για αυτό είναι το γεγονός ότι, αν πρόκειται να εγείρουμε ένα συναίσθημα στην πορεία μιας παράστασης, αυτό δεν μπορεί να γίνει αν δεν κατευθύνουμε τη φωνή με κάποιο τρόπο προς τη μελωδία<sup>58</sup>. Συνεπώς, αναρωτιέται ο Κοϊντιλιανός, πώς θα μπορούσε η μουσική να αποτύχει να αιχμαλωτίσει την ψυχή, δεδομένου ότι «οὐ διὰ μιᾶς αἰσθήσεως» αλλά «διὰ πλειόνων δὲ ποιουμένη τὴν μίμησιν;»<sup>59</sup>.

Το γεγονός ότι δεν μπορούμε να εκφράσουμε ένα συναίσθημα αν δεν κατευθύνουμε τη φωνή με κάποιο τρόπο προς τη μελωδία σημαίνει ότι «δεν πρέπει να χρησιμοποιούμε μια μελωδική φόρμα ομιλίας με σκοπό να εκφράσουμε το συναίσθημα, αλλά ότι το συναίσθημα κάποιες φορές μας προκαλεί να αποκλίνουμε από τη φωνητική κίνηση του λόγου προς αυτό του

54. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 1. 19-23.

55. Η «γραφική», που περιλάμβανε το σχέδιο και τη ζωγραφική, όπως αναφέρει τόσο ο J. K. Freeman (*Schools of Hellas: An Essay on the Practice and Theory of Ancient Greek Education from 600 to 300 B.C.*, M.J. Rendall (ed.), with a Preface by A.W. Verrall, Post Washington N.Y./London, Kennikat Press, 1969, σ. 50) όσο και ο Η.Ι. Μαργου (*Ιστορία τῆς ἐκπαιδύσεως κατὰ τὴν ἀρχαιότητα*, Μετάφρασις ἐκ τῆς Ε' ἐκδόσεως: Θ. Φωτεινόπουλος, Ἀθήναι 1961, σ. 202), ήταν ένα μάθημα που εισήχθηκε στο κανονικό εκπαιδευτικό πρόγραμμα κατὰ το δεύτερο μισό του τέταρτου αἰώνα. «Το καινούριο αυτό μάθημα ήταν σχέδιο πάνω σε λείες σανίδες, ὄχι βέβαια για ἐπίδοξους ζωγράφους (που και αυτοί, ἄλλωστε, δεν αποκλείονταν), ἀλλὰ μόνο για τὴν καλλιέργεια τοῦ καλοῦ γούστου» (Θ. Καρζῆς, *Ἡ παιδεία στὴν ἀρχαιότητα. Προφορικοί πολιτισμοί –Σπάρτη –Οἱ παιδαγωγοὶ τῆς Ευρώπης – Ἀθήνα – Τα φῶτα τῆς ἐλληνικῆς παιδείας – Ρώμη*, Ἀθήνα, Ἐκδ. Φιλιππότη, 1997, σ. 235). Ἐτσι, ἐνῶ ἡ μουσικὴ ὑπῆρχε και ἀποτελοῦσε μέρος τῆς παιδείας ἀπὸ νωρὶς (ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ὀμήρου), «οἱ τέχνες τοῦ σχεδίου» ἐμφανίζονται ἀργότερα, πράγμα που δείχνει και τὴ σημασία που ἔδιναν στὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση (Th. Reinach, *Ἡ Ἑλληνικὴ Μουσικὴ*, 164 κ.ε.). πβ. Ε. Νικολάου, *Ἡ μουσικὴ παιδεία στὴ θεώρηση τοῦ Ἀριστοτέλη*, σσ. 64-65.

56. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 9.

57. Για τὴν σχέση μελωδίας και ποίησης στὸν Ἀριστείδη Κοϊντιλιανό βλ. ὁ.π. I. 12.

58. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 9-17.

59. Βλ. σχετ. ὁ.π., II. 4, σ. 56. 10-12. πβ. Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς* 1447 b 24-29.



τραγουδιού»<sup>60</sup>. Διαφωτιστική για το θέμα είναι η μαρτυρία του Αριστόξενου. Στα *Στοιχεῖα Ἀρμονικά* αναφέρει ότι η εκφραστική φωνή πάντα κινείται συνεχόμενα εκτός κι αν χρησιμοποιεί κίνηση με (μουσικά) διαστήματα εν συντομία προς χάριν του πάθους του κειμένου, όπου η φωνητική γραμμή αλλάζει στιγμιαία προς τη διεύθυνση της μελωδικής κίνησης<sup>61</sup>.

Δε θα πρέπει να ξεχνούμε ότι όλα αυτά λειτουργούν μέσα στο πλαίσιο της διευρυμένης σημασίας της μουσικής, όπου υπάρχει συνύπαρξη του λόγου, της μελωδίας και της κίνησης. Εξαιτίας συνεπώς του γεγονότος ότι η μουσική περιέχει και υπερβαίνει όλες τις άλλες τέχνες αποκτά «με τον τρόπο αυτόν, το καταστατικό μιας τέχνης μοναδικής»<sup>62</sup>. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο ο Κοϊντιλιανός οδηγείται στο συμπέρασμα ότι η μουσική μπορεί να χρησιμοποιεί και τις δύο αισθήσεις, αφού μόνο αυτή «παιδεύει λόγῳ καὶ πράξεων εἰκόσι»<sup>63</sup> και χρησιμοποιεί μέσα που δεν είναι ακίνητα ή προσηλωμένα σε έναν μόνο σχήμα, αλλά ζωντανά τα οποία και αλλάζουν τη μορφή τους και την κίνησή τους για να ταιριάζουν με κάθε λεπτομέρεια με εκείνα που εκφράζουν τα λόγια<sup>64</sup>.

«Αἰ εἰκόσι» που αναφέρει εδώ ο Κοϊντιλιανός είναι συγκεκριμένες φόρμες και πόζες, που υιοθετούνται από τους χορευτές<sup>65</sup>. Ο Sir Arthur Picard-Cambridge<sup>66</sup> αναφέρει σχετικά με τις κινήσεις αυτές ότι τα προσόντα ενός ηθοποιού περιλάμβαναν εκτός από καλή φωνή και ικανότητα στην κίνηση. Βέβαια είναι δύσκολο να συμπεράνει κανείς το βαθμό της κίνησης καθώς οι ηθοποιοί φορούσαν χοντρούς κοθόρνους. Γενικά είναι δύσκολο να αναπλασθεί η κινησιολογία των αρχαίων ελληνικών χορών. Οι εικόνες και τα γλυπτά αποδίδουν μόνο μια στιγμή, η οποία μπορεί και να διαφοροποιείται από την πραγματική ανάλογα με τον καλλιτέχνη. Οι θεωρητικές επίσης αναφορές δεν

60. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 460, σημ. 13.

61. Βλ. σχετ. *Στοιχεῖα Ἀρμονικά I*, 9. 30-3.

62. Ε. Μουτσόπουλος, «Προς μια φαινομενολογική φιλοσοφία της μουσικής», *Νέα Ἑστία*, σ. 978.

63. *Περὶ μουσικῆς II*, 4, σ. 56. 17-18.

64. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 4, σ. 56. 18-21. *πβ.* II, 6, σ. 59. 29-32.

65. Για τις πόζες (φιγούρες) αυτές που ισοδυναμούσαν με τα «σχήματα» βλ. *ό.π.* I, 13, σ. 32. 4-7: Ο συνδυασμός όλων αυτών δημιουργεί το τραγούδι «Ἐν λέξει» ο ρυθμός διαφοροποιείται από τις συλλαβές, «ἔν μέλει» από τους λόγους της ἄρσης και της θέσης, «ἔν κινήσει» από τις φιγούρες και τα ὀριά τους, που ονομάζονται επίσης και στιγμές' *πβ.* *ό.π.* I, 14, σ. 32. 17-18, II, 10, σ. 73. 28-30' Πλούταρχος, *Συμποσιακῶν προβλημάτων* 747 b-748 d.

66. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 19682, σ. 171.

δίδουν ακριβή περιγραφή των χορευτικών βημάτων. Ο χορός σε σχέση με τη μουσική ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της, είχε πιο διευρυμένη έννοια από τη σημερινή και εκτελούνταν κάτω από τους ήχους του τραγουδιού και του οργάνου. Ωστόσο ο τρόπος που από τα τρία αυτά στοιχεία, δηλαδή το τραγούδι, τον χορό και το παίξιμο του οργάνου, προέκυπτε το «ὄρχεῖσθαι»<sup>67</sup> δεν μπορεί να καθορισθεί με βεβαιότητα από τα κείμενα<sup>68</sup>. Το σίγουρο είναι ότι αυτό που έδινε τον αποτελεσματικό χαρακτήρα στη χρήση της μουσικής στην εκπαίδευση ήταν η συμπληρωματική λειτουργία των τριών αυτών στοιχείων<sup>69</sup>.

### 1.3. «Αἰ ἔννοιαι» στη μουσική

Ο βασικός λόγος που η μουσική μπορεί να επιδράσει στον άνθρωπο και μάλιστα πολύ πιο δραστικά από τις άλλες τέχνες είναι η ύπαρξη σε αυτήν των «έννοιων». Η δυνατότητα της μουσικής να ασκεί επίδραση στον ακροατή μέσω των «έννοιων» είναι κατά τον Κοϊντιλιανό μεγαλύτερη από την αντίστοιχη δυνατότητα των άλλων τεχνών<sup>70</sup>. Όπως ορθά επισημαίνεται από τον A. Barker<sup>71</sup>, η «έννοια» στον Κοϊντιλιανό τείνει να είναι ένας τεχνικός όρος, που αναφέρεται «στο ηθικό ή συναισθηματικό περιεχόμενο εκείνου που θέλει να μεταδώσει ο καλλιτέχνης». Αυτό είναι ένα από τα κύρια σημεία της αντίθεσης μεταξύ του Κοϊντιλιανού και Φιλόδημου.<sup>72</sup>, ο οποίος πρεσβεύει ότι μόνο μέσω των λέξεων μπορούν να μεταβιβασθούν τέτοιου είδους έννοιες και όχι μέσω της μουσικής<sup>73</sup>. Κατά τον Φιλόδημο το γεγονός ότι η μουσική λαμβάνεται από κοινού με την ποίηση έχει δημιουργήσει σύγχυση, αφού πρεσβεύει ότι μόνο οι λέξεις μπορούν να μεταβιβάσουν τέτοιου είδους έννοιες<sup>74</sup>.

67. Στον Όμηρο ακόμη υπήρχε ο όρος «ὄρχηστύς» και «ὄρχηθμός» και αργότερα «ὄρχησις». «Ὀρχήστρα» στο θέατρο ήταν ο χώρος, όπου εκτελούσε τις κινήσεις του ο χορός. πβ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 191, σημ. 88.

68. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σσ. 92-93.

69. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, σ. 46.

70. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς*, II. 4, σ. 56. 24-27.

71. *Greek Musical Writings* II, σ. 461, σημ. 15.

72. *Περὶ μουσικῆς* iv. 14.4 κ.έ. IV, col. 125, 15-18. Βλ. και ὁ.π., col. 128, 4-13. IV, XI Kemke.

73. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 461, σημ. 15.

74. *Περὶ μουσικῆς* IV, col. 29.12 κ.έ. Βλ. και col. 125, 15-18: «οὐ μὴν ἀλλὰ τὸ ποιητικὸν ἔστιν πρόσφορον, καὶ τὴν μουσικὴν τὰ συμπλακέντα περισκεπτον ἐποίησεν» col. 128, 4-13: «...ἀλλὰ

Οι λόγοι της δύναμης της μουσικής είναι ότι αυτή «ένεργέστατα πείθει»<sup>75</sup>. Η μουσική μιμείται τα ήθη και τα πάθη της ψυχής μέσω «τῶν ἐννοιῶν», τους λόγους μέσω «τῶν ἁρμονιῶν» και τη διαμόρφωση της φωνής και την πράξη μέσω του ρυθμού και της κίνησης του σώματος<sup>76</sup>.

Ύστερα από την έκθεση των λόγων της επίδρασης της μουσικής ο Κοϊντιλιανός καταλήγει σε ένα πρώτο συμπέρασμα, ολοκληρώνοντας έτσι την απάντηση στα τρία πρώτα ερωτήματα που έχει θέσει στην αρχή<sup>77</sup>. Συνεπώς η μουσική εκπαίδευση, θα πρέπει να εφαρμόζεται ιδιαιτέρως στα παιδιά, έτσι ώστε «διὰ τῶν ἐν νεότητι μιμήσεων τε καὶ ὁμοιώσεων» να μπορούν, «διὰ συνήθειαν καὶ μελέτην» να αναγνωρίζουν και να επιθυμούν τα πράγματα τα οποία θα πραγματοποιήσουν «ἐν ἡλικίᾳ μετὰ σπουδῆς»<sup>78</sup>.

#### 1.4. Ο ρυθμός ως ενοποιός δύναμη των στοιχείων της μουσικής

Ο ρυθμός<sup>79</sup> κατά την αρχαιότητα ήταν ο συνδετικός κρίκος των τριών στοιχείων που περιελάμβανε η τέχνη της μουσικής, δηλαδή της μελωδίας, του

διανοημάτων μόνον- φατικῶς συμπαρέσυρε καὶ τὸ μέλος- οὐδὲ τοὺς νέους τοῖς μέλεσι διαφθείροντας..., ἀλλὰ τοῖς διανοήμασι».

75. Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 27.

76. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 57. 1-6. Η περιγραφή εδώ της δύναμης της μουσικής θυμίζει τον ορισμό που έχει δοθεί στο πρώτο βιβλίο: η μουσική αγκαλιάζει κάθε αντικείμενο και έχει διάρκεια στον χρόνο, αφού έχει τη δυνατότητα «ψυχὴν τε κοσμοῦσα κάλλεσιν ἁρμονίας καὶ σῶμα καθιστᾶσα ῥυθμοῖς εὐπρεπέσι» (I. 2, σ. 2. 6-9). Επιπλέον προαναγγέλλει τον ορισμό που ορίζει τους στόχους του μουσικού εκπαιδευτή: «Τετάρων δὴ μάλιστα τούτων στοχαστέον τῷ παιδεύοντι διὰ μουσικῆς, ἐννοίας τε πρεπούσης καὶ λέξεως καὶ πρὸς τούτοις ἁρμονίας τε καὶ ῥυθμοῦ» (II. 7, σ. 65. 22-24). Βλ. για το χωρίο H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (Dissertationes Bernenses, Ser.1,Fasc.5), Bernae, Aedibus A. Francke, 1954, σ. 83.

77. Αν πρέπει δηλαδή να χρησιμοποιήσουμε την μουσική ως μέσο εκπαίδευσης, αν αυτού του είδους η εκπαίδευση είναι χρήσιμη ή όχι και αν πρέπει να δοθεί σε όλους ή μόνο σε λίγους. Για τα ερωτήματα βλ. σ. 42 της παρούσας εργασίας.

78. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 57. 8-10' πβ. II. 5, σ. 58. 6-10.

79. Ο C. Sachs ("Rhythm and Tempo: An introduction", *The Musical Quarterly*, 38 (1952), σ. 384) επισημαίνει ότι ακόμη και οι Έλληνες, οι οποίοι διαμόρφωσαν την έννοια του ρυθμού και οι Ρωμαίοι που τους ακολούθησαν, έδωσαν διάφορες ερμηνείες και πολλές φορές αντιφατικές μεταξύ τους. Επιπλέον ο όρος «ρυθμός» άλλαζε σημασίες από εποχή σε εποχή και από άτομο σε άτομο. Ο P. Fraisse ("Rhythm and Tempo", στο D. Deutsch (ed.), *The Psychology of Music*, New York, Academic Press Series, INC., (Harcourt Brace Jovanovich, Publishers), 1982, σ. 149) παρατηρεί ότι όταν εξετάζονται θέματα που αφορούν το ρυθμό εγείρονται κάποιες δυσκολίες, επειδή ο ρυθμός αναφέρεται σε μια «περίπλοκη πραγματικότητα στην οποία διάφορες μεταβλητές ενώνονται [...]». Η λέξη ρυθμός προέρχεται από το ρήμα ρέω. Ωστόσο οι μουσικοί θεωρητικοί που ασχολήθηκαν με αυτά τα ζητήματα συχνά «με βάση τις προσωπικές τους αισθητικές προτιμήσεις αναγνωρίζουν μόνο μία από τις διάφορες πλευρές του ρυθμού», ανάλογα με την οπτική που βλέπει ο καθένας το θέμα.

λόγου και της κίνησης<sup>80</sup>. Επιπλέον το μέτρο στη μουσική καθορίζονταν από τον ποιητικό πόδα<sup>81</sup>. Επομένως, η σύλληψη της μουσικής δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως ένας συνδυασμός τριών διαφορετικών στοιχείων, αλλά ως μια και μόνη ρυθμική έκφραση, που είναι και το πιο βασικό στοιχείο της ελληνικής μουσικής<sup>82</sup>. Γι' αυτό και η μουσική σύμφωνα με τις αρχαίες ελληνικές ηθικές αντιλήψεις εθεωρείτο ως η «παραστατική τέχνη του ρυθμού» που περιλαμβάνει τη μουσική, την ποίηση και τον χορό ως ενότητα και η Ελλάδα εθεωρείτο ως «η μητέρα της ρυθμολογίας»<sup>83</sup>. Οι θέσεις του Κοϊντιλιανού, όσον αφορά την παιδαγωγική<sup>84</sup> αξία του ρυθμού, σχετίζονται με το γεγονός ότι ο ρυθμός ήταν το ρυθμιστικό στοιχείο των αρχαίων χορωδιών<sup>85</sup>. Κατά τον T.J. Mathiesen<sup>86</sup> αυτό συνέβαινε επειδή «οι χορευτικές κινήσεις σχετίζονται με συγκεκριμένα ρυθμικά μοτίβα».

Τη σημασία του ρυθμού στη μουσική και τον χορό υπογραμμίζει και ο Πλάτων στους *Νόμους* (673 d), όπου αναφέρεται ότι, όταν ο άνθρωπος «απέκτησε το συναίσθημα του ρυθμού εκυοφόρησε και δημιούργησε την όρχηση. Και από τη μελωδία που υπενθυμίζει και αφυπνίζει τον ρυθμό, ενώθηκαν τα δύο μεταξύ τους και γέννησαν τη χορωδία και τη διασκέδαση»<sup>87</sup>. Το τραγούδι και ο ρυθμός έχουν τις ρίζες τους βαθιά στην ανθρώπινη φύση, σύμφωνα με όσα αναφέρει ο Πλάτων στους *Νόμους*. Χαρακτηριστικά λέγεται ότι «τὸ νέον ἅπαν ὡς ἔπος εἶπεῖν τοῖς τε σώμασι καὶ ταῖς φωναῖς ἡσυχίαν ἄγειν οὐ δύνασθαι, κινεῖσθαι δὲ αἰεὶ ζητεῖν καὶ φθέγγεσθαι, τὰ δὲ ἀλλόμενα καὶ σκιρτῶντα, οἷον ὄρχούμενα μεθ' ἡδονῆς καὶ προσπαίζοντα, τὰ δὲ φθεγγόμενα πάσας φωνάς»<sup>88</sup>. Ο χορός<sup>89</sup>, λοιπόν, και το τραγούδι δίδουν ρυθμό και αρμονία

80. Βλ. σχετ. W.G. Waite, "Johannes de Garlandia. Poet and Musician", *Speculum*, 35 (1960), σ. 189.

81. Για το ρυθμό και το ποιητικό μέτρο βλ. *Περὶ μουσικῆς* I. 13.

82. E.A. Lippman, «Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα», σ. 49.

83. Ό.π. σσ. 48-49. C. Sachs, *Rhythm and Tempo: A Study in Music History*, New York, Columbia University Press, 1988, σσ. 116-117.

84. Βλ. G. Moretti, "Il Ritmo in Aristide Quintiliano", *Musica e storia*, 14 (2006), σ. 38.

85. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 21-22.

86. *Aristides Quintilianus*, σ. 119, σημ. 35.

87. Μτφρ.: Β. Μοσκόβης.

88. *Νόμοι* 653 d 7- e 3.

στις άτακτες κινήσεις και φωνές, που χαρακτηρίζουν όλα γενικά τα νεαρά πλάσματα<sup>90</sup>.

Για τον Πλάτωνα ο «άχόρευτος», δηλαδή εκείνος ο οποίος δεν τραγουδά και δεν χορεύει είναι «άπαιδευτος»<sup>91</sup>. Φαίνεται έτσι η μεγάλη σπουδαιότητα που απέδιδε ο Πλάτων στην εκπαιδευτική «χορείαν», η οποία περιλάμβανε «μέλος», «ώδήν» και «όρχησιν», και η οποία ταυτιζόταν στο σύνολό της με την όλη εκπαίδευση<sup>92</sup>.

Στην ιδέα ότι η μουσική συνδεόμενη με τον λόγο και την κίνηση ασκεί μεγάλη επίδραση στα παιδιά, βασίζονται και τα σύγχρονα μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα. Στο έργο του Carl Orff (1895-1982), ενός από τους σημαντικότερους μουσικοπαιδαγωγούς, που με τις ιδέες του έδωσε μία νέα πορεία στη μουσική εκπαίδευση, ανιχνεύονται, εκτός των άλλων, και επιδράσεις από αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους. Ο ίδιος, με μια σπάνια μετριοφροσύνη, παραδέχεται ότι οι ιδέες του δεν είναι κάτι το καινούργιο, αφού είχαν διατυπωθεί πριν δυόμισι χιλιάδες χρόνια από τον Πλάτωνα και αργότερα από όλους τους μεγάλους παιδαγωγούς<sup>93</sup>. Επίσης και ο Emile Dalcroze (1865-1950) τονίζοντας «την αμοιβαία σχέση των τεχνών της μουσικής, του χορού και του λόγου που εκφράζονται με βάση τον ρυθμό»<sup>94</sup> κάνει αρκετές αναφορές σε Έλληνες φιλοσόφους και συγγραφείς, όπως στον Ηράκλειτο, τον Πίνδαρο, τον Πλάτωνα και τον Αριστόξενο.

---

89. Για τη θεμελιώδη σημασία του χορού στην πλατωνική παιδεία βλ. Κι. Ioannides, *Le Philosophe et la musicien dans l' oeuvre de Platon*, σσ. 145-157. Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνα*, σσ. 125-140.

90. Πβ. G.R. Morrow, *Plato's Cretan City*, Princenton/New Jersey, Princeton University Press, 1960, σ. 305.

91. *Νόμοι* 654 d.

92. *Ο.π.* 672 e 5.

93. Π.Π. Ανδρούτσος, *Μέθοδοι διδασκαλίας της μουσικής – παρουσίαση και κριτική θεώρηση των μεθόδων Orff και Dalcroze*, 'Μουσική παιδαγωγική', Αθήνα, εκδ. Orpheus, Σ.& Μ. Νικολαΐδης Ο.Ε, 1995, σ. 85. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 18-21.

94. L. Kessler-Κακουλίδη, «Η Μέθοδος "Ρυθμική Dalcroze": Μία Εναλλακτική Πρόταση Ανάμεσα στη Μουσικοπαιδαγωγική και τη Μουσικοθεραπεία», *Approaches: Μουσικοθεραπεία & Ειδική Μουσική Παιδαγωγική*, 1(2009), σ. 20.

### 1.5. «Περὶ ὑποκρίσεως»

Εκτός από τους χορούς των αρχαίων χρόνων που σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό είχαν ως εκπαιδευτή τους τον ρυθμό<sup>95</sup> η αποκλειστικότητα της μουσικής να «παιδεύει λόγω και πράξεων εικόσι»<sup>96</sup> καταδεικνύεται και από αυτά που έχουν διατυπωθεί από πολλούς συγγραφείς «περὶ ὑποκρίσεως»<sup>97</sup>. Η εξέταση των θεμάτων που αφορούν την «ὑπόκρισιν» ανήκει στη διερεύνηση του δεύτερου τμήματος του πρακτικού μέρους της μουσικής, το «ἐξαγγελτικόν», που περιλαμβάνει το «ὀργανικόν», το «ῥυθμικόν» και το «ὑποκριτικόν»<sup>98</sup>. Στο παραπάνω χωρίο<sup>99</sup> η «ὑπόκρισις» (που σημαίνει ηθοποιία), έχει την έννοια της 'παράστασης' ή του τρόπου απαγγελίας ενός τραγουδιού ενός έργου, είτε αυτό είναι δραματικό ή ρητορικό ή μουσικό<sup>100</sup>.

Κατά τον Κοϊντιλιανό η «ὑπόκρισις» βασίζεται στις σωματικές κινήσεις. Από αυτές εκείνες οι οποίες μιμούνται τα νοήματα, τις λέξεις, τα μέλη και τους ρυθμούς, ενός ταπεινού και ανδρικού χαρακτήρα, και οι οποίες μας υποκινούν στην ανδροπρέπεια, θα πρέπει αφού γίνουν αντικείμενο θέασης, να αντιγραφούν από όλους. Εκείνες των οποίων η φύση είναι αντίθετη θα πρέπει να τις παρακολουθήσουν και να τις μιμηθούν οι «ἀγελαῖοι»<sup>101</sup> ἄνθρωποι<sup>102</sup>.

Συνεπώς η τέχνη της «ὑποκρίσεως» αφορούσε τον τρόπο εκτέλεσης ενός τραγουδιού, ο οποίος περιλάμβανε συγκεκριμένες τεχνικές μίμησης και κίνησης<sup>103</sup>. Ο Sir Arthur Picard-Cambridge<sup>104</sup> επισημαίνει ότι η παρουσίαση ενός έργου (είτε από ηθοποιούς, είτε από χορωδία), περιείχε τρία στοιχεία: τον τρόπο εκφοράς των λέξεων, τη χρήση χειρονομιών και τις κινήσεις (ή την

95. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 21-22.

96. *Ο.π.* II. 4, σ. 56. 17-18.

97. *Ο.π.* II. 4, σ. 56. 23. Βλ. και Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 629 b.

98. *Περὶ μουσικῆς* I. 5, σ. 6. 19-24. πβ. *ό.π.* I. 14, σ. 32. 16-18, όπου η «ὑπόκρισις» εξετάζεται και σε σχέση με τον «πρῶτο χρόνο»: «θεωρεῖται γὰρ ἓν μὲν λέξει περὶ συλλαβὴν, ἓν δὲ μέλει περὶ φθόγγον ἢ περὶ ἓν διάστημα, ἓν δὲ κινήσει σώματος περὶ ἓν σχῆμα».

99. *Ο.π.* II. 4, σ. 56. 19-23.

100. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 461, σημ. 14.

101. Αυτές οι αναφορές στους «ἀγελαῖους» ἄνθρωπους είναι μη – πλατωνικές και μάλλον πηγάζουν από τα *Πολιτικά* (1342 a 18-21) του Αριστοτέλη.

102. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 16, σ. 84. 11-19' πβ. *Νόμοι* 658 e-660 a.

103. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 162, σημ. 3.

104. *The Dramatic Festivals of Athens*, σ. 156.

απουσία κινήσεων). Επιπλέον η «υπόκρισις», θα μπορούσε να χωρισθεί, σε λόγο χωρίς τη συνοδεία μουσικής, σε λόγο με συνοδεία ενός οργάνου, όπως είναι το σύγχρονο *recitativo*, και στο τραγούδι<sup>105</sup>.

Ο παραπάνω τριμερής διαχωρισμός της «υποκρίσεως», πρέπει να ιδωθεί σε σχέση με το γεγονός ότι στην αρχαία ελληνική μουσική το τραγούδι και η ομιλία<sup>106</sup> δεν ξεχώριζαν. Υπήρχε σχέση που συνέδεε τη διαμόρφωση της μελωδίας με τον τονισμό των λέξεων. Αυτό οφειλόταν στην ιδιαιτερότητα της γλώσσας, η οποία δεν είχε έναν δυναμικό τονισμό, αλλά έναν μουσικό-μελωδικό τονισμό<sup>107</sup>, καθώς «οι συλλαβές δε διέφεραν στον τονισμό, αλλά στην ακριβή οξύτητα»<sup>108</sup>, που σύμφωνα με τον Διονύσιο Αλικαρνασέα οριζόταν από το μουσικό διάστημα της πέμπτης<sup>109</sup>. Για αυτό το φαινόμενο οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τον όρο «προσωδία»<sup>110</sup>. Στην ουσία η «προσωδία» αφορούσε τα θέματα της μακρότητας ή της βραχύτητας των φωνηέντων και επομένως και των συλλαβών. Η «προσωδία» καθόριζε τον ρυθμό στην ελληνική ποίηση<sup>111</sup>. Αυτό είχε ως συνέπεια ο ρυθμός «να αναφέρεται σε δομές που συσχετιζόταν με το κείμενο και τη μελωδία, παρά να υπάρχει χωριστά από τη μελωδία»<sup>112</sup>.

Η μελωδία προέκυπτε από την εναλλαγή των τόνων που ωθούσε τη φωνή σε μια κυματοειδή κίνηση<sup>113</sup>. Όπως επισημαίνεται από τον Θ. Γεωργιάδη<sup>114</sup>, «οι αξίες του μακρού και του βραχέος (κατά κανόνα μια μακρά συλλαβή άξιζε όσο

105. Ο αντίστοιχος ρωμαϊκός διαχωρισμός ήταν «diuerbium» (λόγος) και «canticum» (τραγούδι). Ίσως το ρετσιτατίβο να περιέχονταν σε μία από τις δύο αυτές κατηγορίες. Για το θέμα βλ. W. Beare, *The Roman stage. A Short History of Latin Drama in the Time of Republic*, London, Methuen, 1950, σ. 213' T. J. Moore, "Music and Structure in Roman Comedy", σ. 246.

106. Βλ. και Gr. Nagy, "Early Greek Views of Poets and Poetry", στο G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, vol I, Classical Criticism*, N. York, Cambridge University Press, 1989, σ. 5.

107. R.P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 327. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 15' G. Thomson, *Η Ελληνική Γλώσσα. Αρχαία και Νέα*, Αθήνα, Κέδρος, 19892 (19641), σ. 32.

108. W.D. Anderson, "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σ. 213. Βλ. για το θέμα και Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 15.

109. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* κεφ. 11: «Διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι τῶ λεγομένῳ διὰ πέντε, ὡς ἔγγιστα».

110. Πβ. W. D. Anderson, "Hymns", σ. 213.

111. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 15.

112. I.H. Jones, "The Finale of the Wisdom of Solomon: Its Context, Translation and Significance", *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*, 19 (2009), σ. 23.

113. Βλ. και Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σσ. 10–21.

114. *Ιστορία του ἑλληνικοῦ ἔθνους*: τόμ. Γ', *Κλασσικός Ἑλληνισμός*, Ἀθήνα, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, 1980, σσ. 339-344. πβ. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σ. 11.

δυο βραχείες) καθώς επίσης και η οξύτητα των διαφόρων τόνων ήταν στοιχεία θεμελιωμένα μέσα στο γλωσσικό ιδίωμα, και δεν μπορούσαν να επηρεασθούν ούτε από τη σημασία των λέξεων ούτε από τον τρόπο της ομιλίας». Λόγω αυτού του χαρακτηριστικού της ελληνικής γλώσσας η μελωδία προέκυπτε από τον λόγο βάσει ορισμένων κανόνων. Για παράδειγμα μια μη τονισμένη συλλαβή δε θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε έναν φθόγγο (νότα) υψηλότερο από εκείνο που αντιστοιχεί σε μια τονισμένη, με αποτέλεσμα η μη τονισμένη να λαμβάνει τον χαμηλότερο φθόγγο. Επιπλέον σε μία συλλαβή που είχε περισπωμένη αντιστοιχούσαν δύο φθόγγοι (νότες), από τις οποίες ο δεύτερος θα πρέπει να ήταν χαμηλότερος τονικά από τον πρώτο<sup>115</sup>.

Γενικά η εξέλιξη της σχέσης μεταξύ του τονισμού των λέξεων και της μελωδίας ή αλλιώς του τραγουδιού και του λόγου δεν είναι εύκολη υπόθεση. Για τη Ρώμη δεν έχουμε πολλές πληροφορίες, αλλά έχουμε για την Ελλάδα η οποία άσκησε σαφή επίδραση στη Ρώμη. Ο Αριστόξενος αναγνωρίζει δύο είδη κίνησης της φωνής: τη συνεχή κίνηση που αποδίδει την κίνηση του λόγου από

---

115. R.P. Winnington –Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 328, σημ. 7. Βλ. και W.D. Anderson, "Word–accent and Melody in Ancient Greek Musical Texts", *The Journal of Music Theory*, 17 (1973), σ. 192. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik, Sammlung Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1970, σ. 140. F. Duysinx, "Accents, mélodie et modalité dans la musique antique", *L'Antiquité Classique*, 50 (1981), σ. 306. Οι κανόνες που συνδέουν τη διαμόρφωση της μελωδίας με τον τονισμό των λέξεων επιβεβαιώνονται με κάποιες εξαιρέσεις στα σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα. Υπάρχουν τρεις μελωδίες που σέβονται ακριβώς τους παραπάνω κανόνες, όπως ο δεύτερος ύμνος στην Μούσα (2 P, η αναφορά σε όλα τα σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα είναι σύμφωνα με την αρίθμηση της έκδοσης του E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*), και τα δύο αποσπάσματα του παύρου Michigan 2958 (39-40 P) πβ. F. Duysinx, "Accents, mélodie et modalité", σ. 306. Κάποια άλλα από τα σωζόμενα αποσπάσματα σέβονται τους παραπάνω κανόνες του τονισμού των λέξεων για τη διαμόρφωση της μελωδίας, με εξαίρεση ορισμένες λέξεις, και άλλα με πολλές περισσότερες εξαιρέσεις. (Για μια αναλυτική παρουσίαση των αποσπασμάτων βλ. F. Duysinx, "Accents, mélodie et modalité", σσ. 306-316). Στους Δελφικούς ύμνους (2<sup>ος</sup> π. Χ.) (19 P, 20 P), οι οποίοι αντιπροσωπεύουν έναν έντονο συντηρητισμό οι κανόνες αυτοί που αντιστοιχούν στο τέλος του 5<sup>ου</sup> αι. π. Χ. φαίνεται να εφαρμόζονται πβ. R. P. Winnington – Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 328, σημ. 8. W.D. Anderson, "Word–accent and Melody", σ. 192. Ωστόσο στον ύμνο του Μεσομήδη (2<sup>ος</sup> μ. Χ.) οι κανόνες αυτοί δεν επιβεβαιώνονται καθώς στην εποχή που ανήκει το απόσπασμα είχε αρχίσει να μην ισχύει ο μελωδικός τονισμός. Επιπλέον δεν ισχύουν και στο αρχαιότερο σωζόμενο μουσικό απόσπασμα από το χορικό στον Ορέστη του Ευριπίδη (21 P) που αρχικά είχε χρονολογηθεί το 408 π.Χ., γεγονός που μπορεί να καταδεικνύει ότι ο Ευριπίδης ανήκε στο κίνημα των νεωτεριστών (R.P. Winnington –Ingram, "Ancient Greek Music", σ. 328, σημ. 8) πβ. W.D. Anderson, "Word–accent", σ. 193. W.D. Anderson, "Hymns", σ. 214. T.J. Mathiesen, "New Fragments of Ancient Greek Music", *Acta Musicologica*, 53 (1981), σ. 14. Βλ. και W.B. Stanford, *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, 'Sather Classical Lectures 38', Berkeley, University of California Press, 1967, σσ. 157-160, όπου επισημαίνονται θέματα σχετικά με την τονική προφορά της ελληνικής γλώσσας.



το ένα τονικό ύψος στο άλλο και τη διαστηματική κίνηση που αποδίδει την κίνηση που χαρακτηρίζει το τραγούδι. Στη δεύτερη περίπτωση η φωνή παραμένει για ένα συγκεκριμένο διάστημα χρόνου σε έναν φθόγγο, και έπειτα προχωρά με ένα συγκεκριμένο διάστημα στον άλλο, πράγμα το οποίο δε συμβαίνει στην ομιλία, όπου η φωνή συνεχόμενα ολισθαίνει με ανεπαίσθητους βαθμούς από τα ψηλότερα στα χαμηλότερα ή το αντίθετο<sup>116</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός αναφέρει επιπλέον μία κίνηση μέση<sup>117</sup> εκτός από τη συνεχή και τη διαστηματική<sup>118</sup>, ορίζοντας έτσι τρία είδη κίνησης: ο συνεχής ήχος είναι αυτός που κάνει τις ανάπαυλες και τις εντάσεις όχι τόσο έντονες εξαιτίας της ταχύτητάς τους, η διαστηματική κίνηση του ήχου είναι εκείνη όπου τα τονικά ύψη είναι σαφώς έκδηλα, ενώ ό,τι βρίσκεται μεταξύ αυτών είναι ανεπαίσθητο. Η μέση κίνηση του ήχου που είναι ένας συνδυασμός και των δύο, δεν προχωρά ούτε συνεχόμενα ούτε διαστηματικά και είναι η κίνηση εκείνη, που κατά τον Κοϊντιλιανό παρουσιάζεται όταν διαβάζουμε ποίηση<sup>119</sup>. Ο Κοϊντιλιανός με αυτόν τον τύπο της μέσης κίνησης ίσως και να επιθυμεί να κάνει μια υπόδειξη για το πώς πρέπει να απαγγέλλονται τα κείμενα των ποιητών. Κατά τον W.B. Stanford<sup>120</sup> σύμφωνα με αυτόν τον τρόπο απαγγελίας οι λέξεις πρέπει να προφέρονται σαν να είχαν τονικό ύψος, παρά να έχουν τον συνηθισμένο τόνο ομιλίας. Ο τύπος που παρουσιάζει ο Κοϊντιλιανός δεν γνωρίζουμε αν υπήρχε τον 5<sup>ο</sup> αιώνα. Αυτή η μορφή απόδοσης της ποίησης που

116. Βλ. σχετ. Αριστόξενος, *Στοιχεῖα ἄρμονικά* I. 9. 5-30. Βλ. για το χωρίο και E. Röhmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, σ. 18. W.D. Anderson, "Word-accent", σσ. 190, 200, σημ. 6. W. Beare, *The Roman stage*, σσ. 215-216.

117. *Περὶ μουσικῆς* I. 4, σ. 5. 25-26.

118. Για την αντιστοιχία του συνεχόμενου ήχου με τη φωνή και του διαστηματικού με τη μελωδία βλ. και Νικόμαχος, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 238. 22, Κλεωνίδης, *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 180. 12-20.

119. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 4, σ. 5. 26- 6.7. Η αναφορά του Κοϊντιλιανού στον μεσαίο ήχο δεν απαντά παρά ελάχιστα σε άλλους συγγραφείς. Βλ. σχετ. Νικόμαχος, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 239.8 κ.ε., ο οποίος αναφέρει ότι: αν οι φθόγγοι και τα διαστήματα της ομιλίας επιτρέπεται να είναι ξεκάθαρα και σαφή, η μορφή του λόγου μετατρέπεται σε τραγούδι. Βλ. επίσης Αριστόξενος, *Ἀρμονικά Στοιχεῖα* I, 9. 30-3. Την ίδια άποψη παρουσιάζει και ο Βοήθιος, *De institutione musica* I, 12' πβ. E. Röhmann-I. Σπηλιοπούλου, *Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης*, σ. 227, σημ. 93.

120. *The Sound of Greek*, σ. 28. Βλ. επίσης W.D. Anderson, "Word-accent", σ. 192.

μοιάζει με το σύγχρονο *recitativo* (μουσική απαγγελία)<sup>121</sup> υπήρχε στο ελληνικό δράμα, όσο διαρκούσε η σχέση της ομιλίας με το τραγούδι<sup>122</sup>.

Οι E. Röhlmann και I. Σπηλιοπούλου<sup>123</sup> παρατηρούν ότι στην προαναφερθείσα διάκριση του Αριστόξενου για τη «συνεχήν» και την «διαστηματικήν» κίνηση της φωνής που αντιστοιχεί στην ομιλία και το τραγούδι, καθώς και στον μεσαίο τύπο κίνησης της φωνής, που προτείνει ο Κοϊντιλιανός, εντοπίζεται κατά τον C. V. Palisca<sup>124</sup> η πηγή της θέσης του Peri, που αποτελούσε έναν από τους ιδρυτές της Camerata<sup>125</sup>, για τον τρόπο που άδονταν η τραγωδία<sup>126</sup>. Αυτές οι θέσεις του Αριστόξενου και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού μπορεί να μη έχουν σχέση με το άσμα στην τραγωδία και την κωμωδία, αλλά κατά τους E. Röhlmann και I. Σπηλιοπούλου<sup>127</sup> «μπορούν ωστόσο να διασαφηνίσουν τις απόψεις της ακαδημίας του Giovanni de' Bardi, οι οποίες οδήγησαν στη δραματική μονωδία με τη συνοδεία του basso continuo, δηλαδή στο ρετσιτατίβο και τελικά στην όπερα».

Όλα τα παραπάνω σχετίζονται με την τέχνη της «υποκρίσεως» στην αρχαία Ελλάδα, στην οποία εμπλεκόταν η μουσική, ο λόγος και η σωματική κίνηση. Η σημασία της σωματικής κίνησης έγκειται στην ιδιαίτερη μιμητική της δύναμη<sup>128</sup>

121. Με τον μεσαίο τύπο του ήχου ίσως ο Κοϊντιλιανός και να έψαχνε για ένα παράλληλο στην έννοια ενός 'μέσου' μεταξύ της ρυθμικής και της μη-ρυθμικής κίνησης, όπως προτείνεται στον Ψευδο-Πλούταρχο (*Περί μουσικής* 1141 a 20) με αναφορές στην «παρακαταλογήν», που λαμβάνει την έννοια του *recitativo*. Ο A. Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 404, σημ. 25) επισημαίνει ότι ίσως δε θα πρέπει να βασιζόμαστε στους ισχυρισμούς του Κοϊντιλιανού για την απαγγελία της ποίησης. Ίσως ο τελευταίος να εφεύρε τον μεσαίο ήχο, καθώς βρίσκει την κατηγοριοποίηση ανά τριάδες ακαταμάχητη (δύο άκρα και ένα μέσο) ακόμη και αν το μεσαίο αντικείμενο έχει μικρή πραγματική σημασία.

122. Βλ. σχετ. W. Beare, *The Roman Stage*, σ. 216.

123. *Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης*, σ. 224.

124. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, London, New Haven, 1985, σσ. 427-428.

125. Ομάδα ποιητών και μουσικών από τις δράσεις των οποίων αναπτύχθηκε η όπερα. Μεταξύ αυτών ήταν και ο Galilei, ο Peri, ο Caccini και ο Cavalieri. πβ. M. Kennedy, "Camerata", στο *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, τομ. Α', επιστημονική επιμέλεια και απόδοση τίτλων/όρων: Τ. Καλογερόπουλος, Μεταφραστικός και Τυπογραφικός Συντονισμός: Μ. Φιλίππου, Μετάφραση: Μ. Φιλίππου, Η. Διαμαντούρου, Α. Παντελούς, Αθήνα, Εκδ. Γιαλλέλη, 1993, σ. 59.

126. Η άποψη του Jacopo Peri, όπως παρατίθεται στο E. Röhlmann- I. Σπηλιοπούλου (*Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης*, σ. 224, σ. 227, σημ. 82), υποστηρίζει ότι «οι αρχαίοι Έλληνες και Ρωμαίοι (οι οποίοι, σύμφωνα με την άποψη πολλών, τραγουδούσαν στο θέατρο την ολοκληρωμένη τραγωδία) χρησιμοποιούσαν μία αρμονία, η οποία υψούμενη πάνω από τη φωνή της ομιλίας και χαμηλώνοντας κάτω από τη φωνή του άσματος, κατέχει μία θέση ανάμεσα στις δύο».

127. *Η Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 224.

128. Βλ. και Πλάτων, *Νόμοι* 654 e-657 a, 668 b-671 b, 795 e-796 d.

λόγω της οπτικής της πλευράς<sup>129</sup>. Η μίμηση μέσω των σωματικών κινήσεων δύναται να εμπνεύσει αξιοπρέπεια και ανδρισμό<sup>130</sup>. Γι' αυτό και ο Κοϊντιλιανός στις κατηγορίες στις οποίες χωρίζει τη μουσική θεωρεί τελικά το «ύποκριτικόν» μέρος (που περιλαμβάνει τις σωματικές κινήσεις που αντιστοιχούν στις μελωδίες) ως συνιστώσα του πρακτικού μέρους της μουσικής<sup>131</sup>, το οποίο όπως έχει ειπωθεί εξισώνεται με το παιδευτικό μέρος.

Ο T.J. Mathiesen<sup>132</sup> παρατηρεί ότι η ελληνική έννοια της «ύποκρίσεως» έχει ομοιότητες με εκείνη στο Noh drama<sup>133</sup>. «Ο νους του κοινού παρατηρεί τις σωματικές μορφές του ηθοποιού και αντιδρά σε αυτές. Ο ηθοποιός με τη σειρά του παρατηρεί την αντίδραση του κοινού και επηρεάζεται από αυτή. Έτσι, υπάρχει μια αμοιβαία συνέχεια μεταξύ του ηθοποιού και του κοινού, που ενοποιεί όλα τα άλλα στοιχεία της έκφρασης»<sup>134</sup>. Τονίζεται έτσι ο κοινωνικός χαρακτήρας της μουσικής, αφού είναι απαραίτητη η αλληλεπίδραση των ηθοποιών και του κοινού κατά την «ύπόκρισιν»<sup>135</sup>.

Από όσα διατυπώθηκαν στον παρόν κεφάλαιο καθίσταται νομίζουμε σαφές ότι η μουσική, εκλαμβάνομενη ως ενότητα μελωδίας, κίνησης και λόγου, μπορεί να αποτελέσει ένα χρήσιμο μέσο για την εκπαίδευση των νέων λόγω της «ένεργειας» της<sup>136</sup>. Η μουσική έχει την ικανότητα να μιμείται τα συναισθήματα και τους χαρακτήρες, απόψεις επηρεασμένες από τη θεωρία της μίμησης στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη. Γενικά οι ελληνικές αντιλήψεις για την ηθική δύναμη της μουσικής βασίζονται στις πρακτικές εφαρμογές που η μουσική έχει ως τέχνη υπηρετώντας κοινωνικούς και παιδαγωγικούς σκοπούς. Η ηθική αξία

129. Πβ. *Νόμοι* 814 e - 816 e.

130. Πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 35.

131. *Περί μουσικής* I. 5, σ. 6. 19-24.

132. *Aristides Quintilianus*, σ. 148, σημ. 310.

133. Είδος παραδοσιακής θεατρικής Ιαπωνικής μορφής από τις παλαιότερες που υπάρχουν στον κόσμο.

134. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 148, σημ. 310.

135. Ενδιαφέρουσα για την κοινωνικότητα της μουσικής είναι η άποψη του Π. Καϊμάκη ("W. Benjamin και L. Mumford και το πρόβλημα της τεχνικής αναπαραγωγής των έργων τέχνης", στο *Τεχνική και Αξίες*, Ελληνική Φιλοσοφική Εταιρεία, Πάτρα, 1997, σ. 103), ο οποίος επισημαίνει τα μειονεκτήματα της ακρόασης της ηχογραφημένης μουσικής σε σύγκριση με μια ζωντανή μουσική παράσταση. Στην τελευταία περίπτωση η μουσική, η οποία χαρακτηρίζεται ως «τέχνη κατεχοχόν κοινωνική», χάνει τον κοινωνικό της το χαρακτήρα, λόγω της απουσίας του κοινού.

136. Είναι η ολοκλήρωση της απάντησης στα τρία πρώτα ερωτήματα που έχει θέσει στην αρχή. Βλ. για τα ερωτήματα *Περί μουσικής* II. 1, σ. 53. 1-3.

της μουσικής δεν περιορίζεται μόνο στην εκπαίδευση, αλλά απηχεί και τα πιστεύω της εκάστοτε κοινωνίας. Οι αρετές και τα ήθη που προβάλλονται μέσα από αυτή τη διαδικασία αποτελούν πρότυπα προς μίμηση. Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα αποτελούσε «την αντιπροσωπευτική έκφραση μιας κοινωνίας που επιζητούσε στα πάντα την αρμονία»<sup>137</sup>.

Ο δεύτερος λόγος της «ένεργειας» της είναι η ανωτερότητά της έναντι των άλλων τεχνών, αφού επιστρατεύει όλες τις αισθήσεις και όχι μόνο την όραση, όπως η «γραφική» και η «πλαστική», ή την ακοή, όπως η ποίηση. Η τελευταία χωρίς τη συνύπαρξή της με τη μουσική δεν μπορεί να μεταδώσει και να διεγείρει αποτελεσματικά στον ακροατή τα συναισθήματα. Η μουσική, λοιπόν, καθώς εμπριέχει αλλά και υπερβαίνει τις άλλες τέχνες, μπορεί να εκπαιδεύει και «λόγω και πράξεων εικόσι»<sup>138</sup>. Η πρώτη μορφή εκπαίδευσης πραγματοποιείται μέσω της σύμπραξης της μουσικής με τον ποιητικό λόγο, ενώ η δεύτερη μέσω των αλλαγών στα «σχήματα», στις σωματικές δηλαδή κινήσεις των χορευτών, κατά τη διαδικασία της «υποκρίσεως». Στην τέχνη της «υποκρίσεως», όπου εμπλέκονται η μελωδία, ο λόγος και η σωματική κίνηση παρατηρείται μια αλληλεπίδραση μεταξύ των ηθοποιών και του κοινού. Το κοινό επηρεάζεται από τις μιμήσεις των ηθοποιών και ανταποκρίνεται σε αυτές.

Ωστόσο ο πιο σημαντικός λόγος της μουσικής επίδρασης είναι η ύπαρξη των «έννοιων» στη μουσική. Με τη λειτουργία τους επιτυγχάνεται η μεταφορά στον ακροατή, του ηθικού και συναισθηματικού περιεχόμενου που επιδιώκει να μεταδώσει ο καλλιτέχνης. «Αί έννοιαι» που αναπτύσσονται στο κείμενο, την μελωδία και τον ρυθμό είναι αυτές που επιτρέπουν στη μουσική να εκπαιδεύει. Η μουσική παιδεία, αρχίζοντας από την παιδική ηλικία αποβαίνει πολύτιμη, καθώς εθίζει τους νέους να επιθυμούν και να αγαπούν, ακόμη και όταν ενηλικιωθούν, το ωραίο, το σύμμετρο και το αρμονικό.

---

137. Κ. Παπαοικονόμου-Κηπουργού, *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα, Έκδ. Γεωργιάδης, 1997, σ. 56.

138. *Περὶ μουσικῆς* II, 4, σ. 56. 17-18.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

### ΘΕΣΕΙΣ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΕΙΔΗ ΚΟΪΝΤΙΛΙΑΝΟΥ ΓΙΑ ΤΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

#### ΩΣ ΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΟ ΜΕΣΟ

##### 1. Η θεραπεία και η ρύθμιση των συναισθημάτων μέσω της μουσικής

Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν αντιληφθεί πολύ ενωρίτερα από άλλους λαούς ότι «η μουσική βρίσκεται σε σχέση αμοιβαιότητας με ψυχικές καταστάσεις» και «ότι συγκεκριμένα είδη μουσικής προκαλούν συγκεκριμένα πάθη αλλά και αντίστροφα, ότι ψυχικές διαθέσεις αναζητούν την έκφρασή τους στη μουσική και μπορούν να αποδοθούν πάλι με μουσική»<sup>1</sup>. Αυτή η επίδραση της μουσικής θα μπορούσε σε γενικές γραμμές να αποδοθεί στις «εγγενείς μουσικές της ιδιότητες»<sup>2</sup>, στις διαφορετικές δηλαδή επιδράσεις των αρμονιών και των ρυθμών στην ανθρώπινη ψυχή<sup>3</sup>.

Η ενότητα αυτή αφορά τις απόψεις του Αριστείδη Κοϊντιλιανού σχετικά με το πώς η μουσική μπορεί να θεραπεύσει ή να ρυθμίσει τα συναισθήματα των ανθρώπων. Ασχολείται δηλαδή με τις επιδράσεις της μουσικής στην ανθρώπινη ψυχή, εξετάζοντας το άλογο μέρος της ψυχής και τη μουσική που απευθύνεται στο συναίσθημα.

Για τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό η διερεύνηση του θέματος της μουσικής ως μέσου θεραπείας συνδέεται με τη διαπίστωση ότι δεν υπάρχει μια συγκεκριμένη

---

1. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 135.

2. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 44.

3. Ο H. Abert στο έργο του *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1968, (1899<sup>1</sup>), συγκέντρωσε όλες τις σχετικές μαρτυρίες και καθιέρωσε για ολόκληρο το πλέγμα τέτοιου είδους αντιλήψεων τον όρο «Ηθική» πβ. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 135.

αιτία που ωθεί τους ανθρώπους προς τη μουσική, καθώς για εκείνους που είναι χαρούμενοι είναι αιτία η «ήδονή», για εκείνους που νιώθουν πόνο η «λύπη» και για εκείνους που έχουν καταληφθεί από μία ορμή και πνοή θεϊκή ο «ένθουσιασμός»<sup>4</sup>.

Οι τρεις αυτές αιτίες (η «ήδονή», η «λύπη», και ο «ένθουσιασμός»), που μας οδηγούν στο να προσφεύγουμε στη μουσική, αντικατοπτρίζουν και τις θέσεις του Θεόφραστου, όπως παρατίθενται στο έργο του Πλούταρχου<sup>5</sup>. Επίσης ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*<sup>6</sup>, υποστηρίζει μια τριμερή διάκριση των μελών σε «ήθικά», «πρακτικά» και «ένθουσιαστικά»<sup>7</sup>. Ο Αριστοτέλης επίσης θεωρεί ότι «ὁ ένθουσιασμός τοῦ περὶ τὴν ψυχὴν ἦθους πάθος<sup>8</sup> ἐστίν»<sup>9</sup> και επεξηγεί ως εξής την ενέργεια της μουσικής κάθαρσης: Κάθε συγκίνηση (ψυχικό πάθος) που κυριεύει με ισχυρό τρόπο κάποιους ανθρώπους υπάρχει σε όλες ανεξαρτήτως τις ψυχές, με τη διαφορά ότι άλλους τους επηρεάζει περισσότερο και άλλους λιγότερο. Ο «ἔλεος», ο «φόβος» και ο «ένθουσιασμός» είναι τέτοιου είδους συγκινήσεις. Αυτή είναι μία μορφή κίνησης, από την οποία κάποιοι άνθρωποι έχουν την τάση να κυριεύονται, αφού εκτεθούν σε αυτή. Αυτή η κίνηση είναι δυνατόν να δημιουργηθεί σε κάποιους, όταν ακούσουν τα «ἱερά μέλη», και σε αυτήν την περίπτωση είναι αξιοσημείωτο ότι, όταν αυτοί ακούσουν αυτές τις

4. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 4, σ. 57. 31 -58. 2. Η τριμερής αυτή διάκριση που χρησιμοποιείται από τον Κοϊντιλιανό για τις αιτίες που μας παρακινούν στη μουσική και τα είδη των συναισθημάτων που αναδύονται στην ψυχή, είναι η ίδια που ακολουθείται και για τον χωρισμό της ψυχῆς (II. 5, σ. 58. 18-23), τη διάκριση της μελοποιίας με βάση το ἦθος της καθεμιάς σε «συσταλτικὴν, δι' ἧς πάθη λυπηρά», σε «διασταλτικὴν δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν», και σε «μέσην, δι' ἧς εἰς ἡρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν» (I. 12, σ. 30. 12-15), καθώς και τη διάκριση των «τρόπων» σε «συσταλτικόν», «διασταλτικόν» και «ἡσυχαστικόν» (I. 19, σ. 40. 15).

5. *Συμποσιακῶν προβλημάτων* 623 a: «...λέγει δὲ Θεόφραστος μουσικῆς ἀρχὰς τρεῖς εἶναι, λύπην, ἡδονήν, ένθουσιασμόν». Βλ. και W.D. Anderson, "Aristides Quintilianus", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, σ. 586.

6. Βλ. σχετ. 1341 b 32-34.

7. Για τον τρόπο που προσεγγίζει την καθαρτική δύναμη της μουσικής ο Αριστοτέλης και για μια σύγκριση με τον Πλάτωνα ως προς το θέμα βλ. Th. Raptis, *Den Logos willkommen heißen. Die Musikerziehung bei Platon und Aristoteles*, Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main u.a. 2007, σσ. 314-315.

8. Για τα πάθη κατά τον Αριστοτέλη βλ. *Ῥητορικῆ*, 1378 a 20-23. «Ο Αριστοτέλης ορίζει τα πάθη ως αυτά που, με το να προκαλούν μεταβολές στη γενικότερη κατάσταση των ανθρώπων, τους κάνουν να παρουσιάζουν διαφορές στις κρίσεις τους και που συνοδεύονται από λύπη ή ηδονή, πάθη δηλ. όπως η οργή, η πραότητα, ο φόβος και το θάρρος, η ντροπή και η αδιαντροπία, η χάρις (η καλοσύνη), ο οίκτος, η αγανάκτηση, ο φθόνος και η ζηλοτυπία» (Ε. Γ., Λεοντσίνη, «Ερωσ και ερωτική αγάπη κατά τον Αριστοτέλη», *Celestia*, 2 (2009), σ. 62).

9. *Πολιτικά* 1340 a 10 - 11. Βλ. και Πλάτων, *Συμπόσιο* 215 c.

μελωδίες, δημιουργείται στην ψυχή τους μία οργανιστική επίδραση, σαν να είχαν υποστεί θεραπεία και κάθαρση<sup>10</sup>. Επιπλέον και ο Σέξτος Εμπειρικός στο έργο του *Πρός Μαθηματικούς*<sup>11</sup> κάνει λόγο για τη σχέση που συνδέει τη μουσική με τις διαθέσεις.

Ο Κοϊντιλιανός παρουσιάζει ένα πολύ οργανωμένο σχέδιο για τη μουσική ως θεραπευτικό μέσο. Επιπλέον, οι απόψεις του θα μπορούσαν να συγκριθούν με απόψεις νεότερων ερευνητών σχετικά με τα θέματα που αφορούν τη μουσικοθεραπεία ή την ψυχολογία της μουσικής, δεδομένου ότι αναπτύσσονται σε ένα έργο ειδικό για τη μουσική. Για τον Κοϊντιλιανό η μουσική επίδραση δεν είναι η ίδια πάντοτε για όλους, αλλά διαφέρει από άτομο σε άτομο. Υποστηρίζει δηλαδή ότι δεν διεγείρονται όλοι από τα συναισθήματα της «ήδονης», της «λύπης» και του «ένθουσιασμού», όπως για παράδειγμα οι σοφοί, και ότι όλα τα συναισθήματα δεν μας κάνουν να τραγουδούμε, όπως για παράδειγμα τα απόλυτα («ἄκρατα») συναισθήματα. Παρόλα αυτά θεωρείται σκόπιμο να χρησιμοποιούμε τη μουσική θεραπεία, όσον αφορά τα συναισθήματα, γιατί με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται πολίτες, οι οποίοι θα είναι χρήσιμοι όταν θα έλθει η ώρα της σοβαρής δραστηριότητας («έν καιρῷ σπουδῆς»)<sup>12</sup>. Με τη θεραπεία μέσω της μουσικής εγκαθίσταται αρετή και αρμονία στην ψυχή των πολιτών και όταν φτάνει η στιγμή για πραγματική δραστηριότητα είναι προετοιμασμένοι να ανταπεξέλθουν στις υποχρεώσεις τους.

Ο Κοϊντιλιανός παρομοιάζει την ιδιότητα της μουσικής να επηρεάζει τον κάθε άνθρωπο με διαφορετικό τρόπο με την ιατρική. Όπως ακριβώς το ίδιο

---

10. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1342 a 5-11. Ενδιαφέρονται σχόλια για αυτό το χωρίο βλ. S. H. Butcher, *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, σ. 249, σημ. 2. W. L. Newman, *The Politics of Aristotle*, σ. 563, σημ. 8. E. Barker, *The Political Thought of Plato and Aristotle*, New York, Dover Publications, 1959 (19061), σ. 441, C. Lord, *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca, New York/London, Cornell University Press, 1982, σ. 121. Βλ. και *Πολιτικά* 1342 a 11-16, για τον ρόλο των καθαρτικών μελών. Βλ. για την καθαρτική λειτουργία της μουσικής, F. Dirlmeier, "Κάθαρσις παθημάτων", *Hermes*, 75 (1940), σσ. 81-92. Βλ. και Αριστοτέλης, *Προβλήματα* 922 b 19- 28, όπου υπάρχει η πιο σημαντική μαρτυρία για το ρόλο της μουσικής στην τραγωδία. Βλ. επίσης C. Lord, "A Peripatic Account of Tragic Music", *Hermes*, 105 (1977), σσ. 175 κ.ε.· πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία*, σ. 157.

11. 7-35 (*Πρός Μουσικούς*).

12. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II, 5, σ. 58. 6-10.

φάρμακο χρησιμοποιείται για το ίδιο είδος πάθησης («πρὸς ἓν ὁμοιότητα πάθος») σε διάφορα σώματα, αλλά δεν λειτουργεί πάντα κατά τον ίδιο τρόπο, και σε συνάρτηση με την ελαφρότητα ή τη σοβαρότητα της κατάστασης θεραπεύει άλλους πιο γρήγορα και άλλους πιο αργά, έτσι και η μουσική αφυπνίζει πιο γρήγορα εκείνους που είναι πιο επιδεκτικοί στην επίδρασή της, αλλά χρειάζεται περισσότερο χρόνο για να αιχμαλωτίσει τους λιγότερο επιδεκτικούς σε αυτήν<sup>13</sup>. Ο Κοϊντιλιανός ως προς τη θέση του αυτή θα μπορούσε να έχει επηρεαστεί από την παρόμοια άποψη του Διογένη του Βαβυλώνιου, ο οποίος<sup>14</sup> υποστήριζε ότι δεν επηρεάζονται όλοι οι άνθρωποι με τον ίδιο τρόπο από το ίδιο τραγούδι.

Στην ουσία η θέση αυτή του Κοϊντιλιανού σχετίζεται με το ήθος της εκάστοτε μελωδικής σύνθεσης και τη συνεπαγόμενη «διαγνωστική ιδιότητα των ηθών»<sup>15</sup>, όπως αυτό αποτυπώνεται στον ορισμό του Κοϊντιλιανού για τα είδη της μελοποιίας. Οι μελωδικές συνθέσεις λόγω των διαφοροποιήσεων που παρατηρούνται ως προς το «γένος», τα «συστήματα» και τον «τόνο» στον οποίο είναι γραμμένες, αλλά κυρίως ως προς το «ἦθος» που περιέχουν, προκαλούν διαφόρων ειδών συναισθήματα. Αυτά μπορεί να είναι πένθιμα, λυπητερά, διεγερτικά, ή ήρεμα με αποτέλεσμα να μπορούν να λειτουργήσουν και ως μέσο διάγνωσης των παθήσεων της ψυχής, αλλά και ως μέσο θεραπείας τους<sup>16</sup>. Με τον τρόπο αυτό επισημαίνεται ο διπλός ρόλος της μουσικής, δηλαδή η καταλληλότητά της για την εκπαίδευση, αλλά και ο ρόλος της ως μέσο διάγνωσης και θεραπείας των παθήσεων της ψυχής.

Η μουσική επίσης κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό έχει άλλο ένα πλεονέκτημα που καθιστά τη χρήση της κατάλληλη για θεραπεία. Καμία θεραπεία δεν μπορεί

---

13. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 56. 1- 5. Σύμφωνα με την ιπποκρατική θεωρία ακόμη και ένα τραύμα είναι αποτέλεσμα μιας ανισορροπίας των μερών του σώματος. Βλ. και Πλάτων, *Χαρμίδης* 156-157' πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 118, σημ. 23. Για την ελληνική αντίληψη για τους τραυματισμούς ως ασθένειες βλ. G. Majno, *The Healing Hand: Man and Wound in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press, 1975, σσ. 176-180.

14. Φιλόδημος, *Περὶ μουσικῆς*, σ. 12 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 62): «...ἐπεὶ οὐ πάντες ὁμοίως κινηθήσονται πρὸς τῆς αὐτῆς (μελωδίας)». πβ. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σσ. 176-177. Βλ. και L. H. Woodward, *Diogenes of Babylon: a Stoic on Music and Ethics*, Dissertation UCL, University College London, 2009, σσ. 82-85, 220.

15. Γ. Ντζιούνη, *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ ἀρχαιοελληνικός Λόγος*, σ. 89.

16. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 30. 8-20.



να υπάρξει κατά τη γνώμη του μόνο μέσω της λογικής για εκείνους που είναι καταπιεσμένοι από τα συναισθήματα της «ήδονης», της «λύπης» και του «ένθουσιασμού». Η «ήδονη» είναι ένας ισχυρότατος πειρασμός, που αιχμαλωτίζει ακόμη και τα ζώα που είναι «άλογα» (όπως φαίνεται από τις σύριγγες<sup>17</sup> των βοσκών και τις πηκτίδες<sup>18</sup> των γιδοβοσκών), και η «λύπη», η οποία μένει απαρηγόρητη, ρίχνει πολλούς ανθρώπους σε ανίατες ασθένειες, ενώ οι «ένθουσιασμοί»<sup>19</sup>, αν δεν κρατηθούν σε συμμετρία, δεν οδηγούν στο σωστό τέλος, αλλά στις δεισιδαιμονίες και στους παράλογους φόβους<sup>20</sup>. Εξάλλου δεν θα πρέπει να λησμονούμε ότι ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι η πρώτη και πιο φυσική πηγή της μελωδίας είναι ο «ένθουσιασμός»<sup>21</sup>. Σε αυτό το συμπέρασμα καταλήγει, καθώς θεωρεί ότι η θεϊκή τάξη είναι αυτή καθαυτήν μουσική<sup>22</sup>. Αναγνωρίζει δηλαδή τον «ένθουσιασμό» ως ένα πάθος του λογικού μέρους της ψυχής<sup>23</sup>. Αυτή είναι και η αιτία που ο Κοϊντιλιανός αποδίδει ένα στοιχείο λογικότητας στις βακχικές τελετές, αλλά και σε παρόμοιες τελετουργίες, καθώς ο σκοπός τους είναι, όπως πιστεύει να καθαρθεί η φρενίτιδα, από την οποία έχουν καταληφθεί οι αμαθέστεροι, είτε λόγω του τρόπου ζωής τους είτε κατά τύχη<sup>24</sup>, μέσω της χρήσης «μελωδιῶν καὶ ὀρχήσεων καὶ παιδιῶν»<sup>25</sup>.

17. «Ο όρος σύριγγα («σῦριγγ») εχρησιμοποιείτο συχνά για όλα τα πνευστά όργανα χωρίς γλωσσίδα, ενώ για εκείνα που είχαν γλωσσίδα (απλή ή διπλή) εχρησιμοποιείτο ο όρος αυλός» (Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 296). Κατά παράδοση η σύριγγα αποτελούσε ένα όργανο του βοσκού (βλ. Όμηρος, *Ἰλιάς Ρ*, 525-6. Πλάτων, *Πολιτεία* 399 d), αλλά όχι πάντα (βλ. *Ἰλιάς Κ*, 13. Ψευδο-Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* 1136 b 19-25).

18. Η «πηκτίς» ήταν συνήθως το όνομα ενός επιτηδευμένου τύπου άρπας βοσκού. Βλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 399 c' Ἀθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 635 e. Σε μεταγενέστερους συγγραφείς, όπως στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, η «πηκτίς» υποδηλώνει περιστασιακά ένα όργανο παρόμοιο με τη σύριγγα (βλ. και *Παλατινή Ανθολογία* IX. 586, όπου παρουσιάζεται ο Πάν να προπονεῖ τα χεῖλη του με μια πηκτίδα [«Πάν φίλε, πηκτίδα μίμνε τεοῖς ἐπὶ χεῖλεσι σύρων»]). Γενικά η γοητευτική δύναμη των οργάνων της οικογένειας του αυλού είναι ευρέως διαδεδομένη. Βλ. και Πλούταρχος, *Πότερα τῶν ζῶων φρονιμώτερα, τὰ χερσαῖα ἢ τὰ ἔνυδρα* 961 e.

19. *Περὶ Μουσικῆς* II. 5, σ. 58. 16.

20. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 5, σ. 58. 10-17. Βλ. και G. Luck, *Ancient Pathways and Hidden Pursuits: Religion, Morals, and Magic in the Ancient World*, Michigan, University of Michigan Press, 2000, σ. 4.

21. *Περὶ μουσικῆς* III. 25, σ. 128. 28-30.

22. *Ό.π.* III. 7, σ. 105. 18-19: «μουσικὴν καὶ αὐτὴν ἀρχὴν ἔχειν ἐκ τῶν ὄλων, ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα, εἰπεῖν οὐκ ἀπίθανον».

23. Βλ. St. Gersh, "Aristides Quintilianus and Martianus Capella", στο Gretchen Reydam-Schils (ed.), *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, Notre Dame, University of Notre Dame, 2003, σ. 165.

24. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 25, σ. 129. 11- 13.

25. *Ό.π.*, III. 25, σ. 129. 13-15. Όπως αναφέρει ο E. R. Dodds (*Οἱ Ἕλληνες καὶ τὸ παράλογο*, σ. 94, σημ. 98), οι πηγές αυτών των απόψεων για την ανακούφιση που προσέφεραν οι διονυσιακές τελετές

Συνεπώς μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε τη μουσική, για τη θεραπεία όλων των ειδών των συναισθημάτων, αφού τα συναισθήματα μπορούν να κατανοηθούν στη βάση της παραγωγής τους από τα διαφορετικά μέρη της ψυχής. Οι άνθρωποι παρατηρούν την «ήδονήν» να είναι κοινή στο «ἐπιθυμητικόν» μέρος, τη «λύπην» και το «ἔκγονον» αυτής την «ὀργήν» στο «θυμικόν» μέρος, ενώ τον «ἐνθουσιασμόν» τον βλέπουν στο «λογικόν» μέρος. Αλλά για το καθένα από αυτά τα συναισθήματα υπάρχει ένας «ἄρμόττων τρόπος διὰ μουσικῆς θεραπείας»<sup>26</sup> ο οποίος φέρνει εκείνον που υποφέρει σταδιακά, και χωρίς ο ίδιος να το συνειδητοποιεί με τη γνώση στη σωστή κατάσταση<sup>27</sup>.

Στην πραγματικότητα κατά τον Κοϊντιλιανό ένα άτομο, το οποίο είναι υπό την μέτρια επίδραση κάποιου από αυτά τα συναισθήματα, «ἐκὼν μουσουργεῖ», ενώ το άτομο που έχει υποκύψει σε «ἄκρατα» συναισθήματα θα μπορούσε να βελτιωθεί μέσω μουσικῶν ακουσμάτων. Για να επανέλθουν, λοιπόν, σε ηρεμία, οι κινήσεις της ψυχής που έχει καταληφθεί από «ἀκράτους ἐπιθυμίας»<sup>28</sup>, πρέπει να χρησιμοποιείται η μουσική. Ἐτσι μεταφέρεται η ψυχή μέσα σε μια γλυκιά διάθεση, που επιτυγχάνεται «δι' ἀκοῆς καὶ ὄψεως», όπως ένα ρεύμα, το οποίο ἔτρεχε μέσα σε αδιάβαστα βράχια ή διασκορπιζόταν μέσα σε βαλτώδεις περιοχές, καταλήγει σε έναν ήσυχο σχηματισμό και σε μια γόνιμη πεδιάδα<sup>29</sup>.

Η μουσική μπορεί να βοηθήσει ακόμη και ως φάρμακο αντιμετώπισης της σύγχυσης της ψυχής, στην περίπτωση που η ψυχή έχει απομακρυνθεί από τη φρόνηση λόγω του ότι έχει βυθιστεί στον εδώ κόσμο της σωματικής αδράνειας, και βρίσκεται σε κατάσταση μανίας<sup>30</sup>. Σε αυτήν την περίπτωση όπως πιστεύεται, μπορεί η μανία να κατασταλεί μέσω της μελωδίας: Είτε πρέπει οι ασθενείς οι ίδιοι να κατευνάσουν «τὸ τῆς φύσεως ἄλογον» μέσω των δικών τους μιμήσεων

«στις φοβίες ή σε αγχώδη αισθήματα που μια νοσηρή ψυχική κατάσταση προκαλεί», μάλλον προέρχονται από την Περιπατητική σχολή, ίσως από τον Θεόφραστο.

26. *Περὶ μουσικῆς* II. 5, σ. 58. 22.

27. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 5, σ. 58. 18-23.

28. Στο «ἐπιθυμητικόν» μέρος περιέχονται οι «ἄκραται ἐπιθυμῖαι» της ψυχής και συνδέονται με τα «ἄκρατα» συναισθήματα που δεν μας κάνουν να τραγουδούμε και αναφέρονται και στο II. 5, σ. 58. 6.

29. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 58. 24- 59. 13.

30. Βλ. σχετ. *ό.π.* III. 25, σ. 128. 29-129. 4.

είτε να αποτρέψουν τον φόβο αυτού του μέρους «δί' άκοής και ὄψεως». Η πρώτη μέθοδος είναι κατάλληλη για εκείνους των οποίων το «ἦθος» είναι άγριο και ζωώδες, ενώ η δεύτερη ταιριάζει σε εκείνους που είναι πιο πεπαιδευμένοι και φύσει κοσμιώτεροι<sup>31</sup>. Στη θέση αυτή του Κοϊντιλιανού μπορεί να εντοπισθεί η ιδέα ότι οι πιο «πεπαιδευμένοι» άνθρωποι θα πρέπει να παρακολουθούν και να ακούν, παρά να ενεργούν<sup>32</sup>.

Στη σημερινή μουσικοθεραπευτική πρακτική η θέση του Κοϊντιλιανού ότι ο άνθρωπος που έχει υποκύψει σε κάποιο αρνητικό συναίσθημα μπορεί να νιώσει καλύτερα από τα μουσικά ακούσματα που δέχεται εφαρμόζεται σε μεγάλο βαθμό. Όπως αναφέρει ο Η. Σακαλάκ<sup>33</sup>, κατά τη διάρκεια των χημειοθεραπειών η μουσική έχει χρησιμοποιηθεί ως μέσον χαλάρωσης και απόσπασης της προσοχής του ασθενούς από το πρόβλημά του, με αποτέλεσμα τη γενικότερη ανακούφιση. Επίσης έχουν αναφερθεί και περιστατικά, όπου ο ασθενής συνήλθε από βαθύ κώμα χάρη στην επίδραση της μουσικοθεραπευτικής αγωγής. Υπάρχουν ακόμη περιπτώσεις που άνθρωποι, οι οποίοι βιώνουν τον επικείμενο θάνατο, με όλα τα αρνητικά συναισθήματα που μπορεί αυτό να επιφέρει, έχουν ωφεληθεί από την ακρόαση μουσικής, καθώς μετριάζονται οι συναισθηματικές τους διαταραχές<sup>34</sup>. Η άποψη για την ευεργετική δύναμη της μουσικής στην ψυχή καταγράφεται και από τον Ευριπίδη στα έργα του *Άλκηστις*<sup>35</sup> και *Μήδεια*<sup>36</sup>, όπου αναφέρεται ότι οι θνητοί έχουν όφελος από τα τραγούδια, εφόσον μπορούν με αυτά να γιατρεύουν τις λύπες, που προκαλεί ο φόβος του θανάτου.

31. Βλ. σχετ. *Περί Μουσικής* II, 25, σ. 129. 6 -11.

32. Ένα παραπλήσιο θέμα πραγματεύεται και ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* 1339 a 34- 1339 b 10, 1340 b 20-25, 1341 a 35-39. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία*, σσ. 124-126.

33. *Μουσικές βιταμίνες, Στοιχεία μουσικής ιατρικής και μουσικής ψυχολογίας*, Αθήνα, Fagotto, 2004, σ. 248.

34. Γ. Ντζιούνη, *Έν αρχῇ ἦν ὁ ἀρχαιοελληνικός Λόγος*, σ. 219.

35. Ευριπίδης, *Άλκηστις* 962-971: «Όσο για μέ και τῶν Μουσῶν τὸν κάμπο πέρασα κι ἀνέβηκα πρὸς τὰ ψηλά, κι ἔνα σωρὸ μελέτησα σοφὰ κι ἀπ'τὴν ἀνάγκη δὲν ἤῤρα ἄλλο τρανώτερο κι οὔτε γι' αὐτὴ γιατρεία, μηδὲ γραφτὴ στίς θρακικὲς σανίδες πῶχει γράψει ἡ ὄρφικὴ φωνή, μηδὲ στὰ τόσα φάρμακα ποῦδωκε ὁ Φοῖβος στοὺς γιατροὺς ἀντίδοτα οἱ πολύμοχοι νὰ τᾶχουνε οἱ θνητοί». (Μτφρ.: Π. Λεκατσᾶς).

36. Ευριπίδης, *Μήδεια* 192-200: «Εὔρηκαν αὐτοὶ γιὰ τὰ συμπόσια καὶ τὰ δεῖπνα καὶ τὰ γιορτάσια τὰ τραγούδια, γλυκὰ τοῦ βίου ἀκούσματα. κι' ὅμως οἱ μαῦρες λύπες, κανεὶς δὲ στάθηκ' ἄξιος νὰ τὸ βρῆ, μὲ ποιὸ σκοπὸ, μὲ ποιὰ πολύχορδη θὰ παύαν μελωδία, οἱ λύπες ἀπ' ὅπου θάνατοι κι' ἀνήκουστες τὰ σπίτια συφορὲς χτυποῦνε. Σ' αὐτὰ θεράπιο θᾶπρεπε κάποιον σκοπὸ νὰ βροῦνε» (Μτφρ.: Ν. Ποριώτης).

Άλλοι λόγοι που κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό τα διάφορα είδη μελωδιών, μπορούν να επηρεάσουν την ανθρώπινη ψυχή είναι το γένος και η ηλικία, καθώς οι ψυχές των παιδιών οδηγούνται στο να τραγουδούν «δι' ήδονήν»<sup>37</sup>, οι ψυχές των γυναικών «διά λύπην», και οι ψυχές των μεγαλύτερων ανδρών «δι' ένθουσιασμόν»<sup>38</sup>. Ο Κοϊντιλιανός διακρίνει την επίδραση που ασκεί η μουσική σε κατηγορίες, ανάλογα με την ηλικία ή το φύλο, επιδιώκοντας να τονίσει την αναγκαιότητα της έναρξης της μουσικής εκπαίδευσης από την παιδική ηλικία και την συνέχισή της σε όλη τη διάρκεια της ενήλικης ζωής.

Ωστόσο, στην πραγμάτευση των θεμάτων του για τη μουσική ως θεραπευτικό μέσο, ο Κοϊντιλιανός δίδει και πρακτικές οδηγίες, που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως γενικός οδηγός για έναν μουσικοθεραπευτή. Υποστηρίζει, μεταξύ άλλων, ότι θα πρέπει να γίνεται χρήση ακόμη και των πιο ακραίων μέτρων της μουσουργίας, με προσεκτικό όμως τρόπο, ώστε να μην προκαλέσουν κακό. Ο φόβος που παραμονεύει από τη χρήση των ακραίων μέτρων είναι ότι μερικές φορές, εξαιτίας της ελλιπούς ενημέρωσης, μπορεί να οδηγηθεί ο χαρακτήρας του ασθενούς στην αντίθετη κατάσταση από την επιδιωκόμενη<sup>39</sup>. Γι' αυτό και η χρυσή τομή συνίσταται κατά τον Κοϊντιλιανό στην ενσωμάτωση μελωδιών διαφορετικών και αντίθετων ποιοτήτων, προς επίτευξη του επιδιωκόμενου στόχου<sup>40</sup>. Τη μέθοδο αυτή, όπως επισημαίνει ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιούσαν και οι σοφοί Ασκληπιάδες<sup>41</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός εφιστά την προσοχή στην ορθή ανάμειξη των μουσικών στοιχείων. Δεν θα πρέπει οι χρησιμοποιούμενες μελωδίες να συντίθεται από απολύτως αντίθετα στοιχεία, γιατί μια τέτοιου είδους ανάμειξη είναι ακατάλληλη καθώς τα συστατικά της είναι εχθρικά το ένα ως προς το άλλο, αλλά από στοιχεία που μπορούν να συνδυασθούν με αρμονικό τρόπο. Συνεπώς

37. *Περὶ μουσικῆς* II. 5, σ. 58. 30.

38. βλ. σχετ. *ό.π.* II. 5, σ. 58. 29-32.

39. βλ. σχετ. *ό.π.* II. 16, σ. 85. 24-28.

40. Τη θεωρία των αντιθέτων αναπτύσσει και ο Αριστοτέλης στο έργο *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 1058 a 8-28.

41. βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 16, σ. 85. 28-30. Ο Ασκληπιός ήταν ο θεός της θεραπείας. Αυτό είναι ένα επίθετο για τους γιατρούς πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 148, σημ. 326.

με ένα αρσενικό «σύστημα» θα πρέπει να συνδέεται<sup>42</sup> όχι ένας θηλυκός ρυθμός, αλλά ένας ενδιάμεσος, ή με έναν πιο θηλυκό ρυθμό θα πρέπει να συνδέεται ένα ενδιάμεσο είδος συστήματος και οργάνου<sup>43</sup>.

Η ανωτέρω θέση του Κοϊντιλιανού συνδέεται με την επιλογή της κατάλληλης για την κάθε περίπτωση μουσικής με σκοπό τη θεραπεία. Με αφορμή τη θέση αυτή η Γ. Ντζιούνη<sup>44</sup> παρατηρεί ότι «η κατάλληλα επιλεγμένη από τον μουσικοθεραπευτή μουσική, βοηθά στην αποφόρτιση, δηλαδή, στην απελευθέρωση αρνητικών δυνάμεων, η συσσώρευση των οποίων οδηγεί σε νευρώσεις, ποικίλες ψυχοσωματικές διαταραχές και άλλες ψυχοπαθολογικές καταστάσεις. Η μουσική προκαλεί συγκίνηση, η συγκίνηση κίνηση, και η κίνηση συντελεί στην εκτόνωση».

Σημαντικό επίσης είναι το γεγονός ότι ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί τον όρο «μουσική θεραπεία»<sup>45</sup>. Ανάλογη χρήση του όρου γίνεται στο έργο του Δίωνος Χρυσόστομου<sup>46</sup> (40-111 μ. Χ.). Η επικαιρότητα της αξίας των απόψεων του Κοϊντιλιανού για τη μουσική όσον αφορά τη θεραπεία της ψυχής, ενισχύεται από την άποψη του Κοϊντιλιανού για τη σημασία του ενιαίου των θεραπευτικών μέσων ως προϋπόθεση για την επιτυχή δράση τους. Όπως επισημαίνει κανένα ιατρικό φάρμακο δεν έχει από μόνο του τις φυσικές ιδιότητες να θεραπεύει τα βάσανα του σώματος, αλλά η πλήρης ανάρρωση συντελείται με ένα μείγμα διαφορετικών μέσων<sup>47</sup>. Με τον ίδιο τρόπο η μελωδία από μόνη της συνεισφέρει λίγο στη διόρθωση των καταστάσεων, ενώ ένας ολοκληρωμένος συνδυασμός

---

42. <εἰ συζευγνύοιμεν>, είναι αυτό που λείπει στο αρχαίο κείμενο και προτείνεται από τον R. P. Winnington-Ingram, *Aristidis Quintiliani, De Musica Libri Tres*, σ. 86. σημ. 1.

43. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 16, σ. 85. 30- 86. 7.

44. *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ ἀρχαιοελληνικὸς Λόγος*, σσ. 212-213.

45. *Περὶ μουσικῆς* II, 5, σ. 58. 22.

46. Λόγοι 32: 57-58: Η δια μουσικής θεραπεία πιστεύεται ότι έχει εφευρεθεί από τους ανθρώπους για την ιατρεία των παθών και ιδιαίτερα για να μεταπλάθει τις ψυχές που είναι σκληρές και άγριες. Για το λόγο αυτό μερικοί φιλόσοφοι ηρεμούν παίζοντας την αυγή λύρα, προσπαθώντας να καταπνίξουν τη σύγχυση που τους προκάλεσαν τα όνειρά τους. Και με τα τραγούδια κάνουμε θυσίες στους θεούς, για να διασφαλίσουμε την τάξη και τη σταθερότητά μας. Επιπλέον, υπάρχει κι ένας άλλος τύπος τραγουδιού που λέγεται με τη συνοδεία αυλού, το οποίο συνδέεται με το πένθος, καθώς οι άνθρωποι προσπαθούν να θεραπεύσουν την σκληρότητα και την ακαμψία του πόνου τους και να μετριάσουν τη λύπη τους μέσω του τραγουδιού, όπως οι γιατροί πλένοντας και απαλύνοντας τα τραύματα απομακρύνουν τον πόνο.

47. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I, 12, σ. 30. 20-22.

όλων των στοιχείων είναι απόλυτα επαρκής<sup>48</sup>. Κάτι τέτοιο συμβαίνει και στα σημερινά κέντρα όπου εφαρμόζεται η μουσική σε συνδυασμό με άλλες επιστήμες (όπως την ψυχολογία, την λογοθεραπεία, κτλ.).

Οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τη μουσική ως θεραπεία είναι πολύ σημαντικές για την σπουδή των ψυχο-θεραπειών. Αυτό τονίζει και ο B. Meinecke<sup>49</sup>, καθώς θεωρεί ότι ο Κοϊντιλιανός αναπτύσσει την ιδέα της μουσικοθεραπείας, μέσω της χρήσης ιατρικών παραλληλισμών<sup>50</sup>, στους οποίους βρίσκει αναλογίες με παρόμοιες ιδέες που απαντούν στο έργο του Θεόφραστου<sup>51</sup>. Ο τελευταίος στο έργο του *Περί έμπνεύσεως*, όπως μας παραδίδεται η μαρτυρία από τον Αθήναιο<sup>52</sup>, αναφέρει ότι η μουσική μπορεί να θεραπεύσει ακόμη και σωματικές ασθένειες, λέγοντας ότι αν κάποιος πάσχει από ισχιαλγία, θα μπορούσε να θεραπευθεί ακούγοντας τους ήχους κάποιου που παίζει τον αυλό («καταυλεῖν»<sup>53</sup>) κατά τη φρυγική αρμονία.

## **2. Η επίδραση της ηθικής ποιότητας των «ἀρμονιῶν» στην ενίσχυση ή τροποποίηση συμπεριφορών και η εφαρμογή τους στην «ἠθικὴν παιδείου»**

Ο Κοϊντιλιανός διακρίνει δύο είδη «ἠθικῆς παιδεύσεως»<sup>54</sup>. Το πρώτο ονομάζεται «θεραπευτικόν», με το οποίο διορθώνουμε το κακό. Το είδος αυτό με τη σειρά του χωρίζεται σε δύο επιμέρους είδη. Το πρώτο είναι το «μειωτικόν», το οποίο το χρησιμοποιούμε για να ελαττώσουμε σταδιακά ένα συναίσθημα που δε μπορούμε να το καταπνίξουμε αμέσως. Με τον τρόπο αυτό

48. *Περί μουσικῆς* I. 12, σ. 30. 24-25.

49. "Music and Medicine in Classical Antiquity", στο D. M. Schullian and M. Schoen (eds.), *Music and Medecine*, N. York, H. Wolff, 1948, σσ. 78-79. πβ. T.J., Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 122, σημ. 63.

50. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 12, σ. 55. 30.

51. Βλ. σχετ. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 624 a-b. Απολλώνιος, *Ἱστορίαι θαυμασταί* 49.1. Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 4.13.1-2. Για τη μουσική θεραπεία στον Θεόφραστο και τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό βλ. A. Barker, *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, a cura di A. Meriani, Università degli Studi di Salerno, Napoli, Guida, 2005, 131-141.

52. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 624 a-b' πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings*. Vol. I: *The Musician and his Art*, Cambridge/London/N.York, C.U.P., 1984, σ. 281, σημ. 100.

53. Για τη χρήση του όρου «καταυλεῖν» βλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 411 a. *Νόμοι* 790 e. Εὐρυπίδης, *Ἡρακλείδα* 87-151.

54. *Περί μουσικῆς* II. 9, σ. 68. 22-23.

το οδηγούμε «ἐς ἀπάθειαν», ώστε να μη μπορεί πια να γίνεται αντιληπτό. Το δεύτερο είδος είναι «τὸ ἀναιρετικόν», που χρησιμοποιείται για να ξεριζώσουμε τα άσχημα συναισθήματα, όταν επιτυγχάνεται μια πλήρης αλλαγή στον ακροατή από την αρχή<sup>55</sup>.

Το δεύτερο είδος της ηθικής εκπαίδευσης είναι το «ὠφελητικόν», με το οποίο επιτυγχάνεται η πνευματική καλλιέργεια. Το είδος αυτό χωρίζεται επιπλέον σε δύο υποκατηγορίες: «Τὸ διατηρητικόν»<sup>56</sup>, που χρησιμοποιείται όταν ενδυναμώνονται οι καλύτερες συνήθειες και τις διασφαλίζουμε στην ίδια κατάσταση με την διδασκαλία μας και «τὸ προσθετικόν», που χρησιμοποιείται όταν προσπαθούμε να επιτύχουμε ένα μέτριο βαθμό τελειότητας με σταδιακές προσθέσεις, για να επιτευχθεί το ανώτερο σημείο της αρετής<sup>57</sup>.

Οι μορφές αυτές της ηθικής εκπαίδευσης μπορούν να εφαρμοσθούν στην κάθε ψυχή με τη χρήση του λόγου, είτε χωριστά είτε σε συνδυασμό, πείθοντας κάποιες φορές την ψυχή μέσω της ομοιότητας, κάποιες φορές μέσω της ανομοιότητας<sup>58</sup>. Συνεπώς, όταν χρησιμοποιούμε πειθώ μέσω της ομοιότητας, πρόκειται για τον «ὠφελητικόν» τύπο της ηθικής εκπαίδευσης, ενώ όταν χρησιμοποιούμε πειθώ μέσω της ανομοιότητας πρόκειται για τον «θεραπευτικόν». Η ψυχή δηλαδή θα μπορούσε να ενεργοποιηθεί (να κινηθεί) είτε από όμοια είτε από ανόμοια έλξη<sup>59</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι εκτός από τη χρήση του λόγου και οι ηθικές ποιότητες των αρμονιών<sup>60</sup>, εφαρμοζόμενες στις μορφές «ἠθικῆς παιδεύσεως» είναι δυνατόν να επηρεάσουν τον ακροατή με σκοπό την ενίσχυση ή τη διόρθωση συμπεριφορών. «Αἱ ἄρμονιαί», συνεπώς, μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε κάθε ψυχή για να αποκαλύψουν «τὸ φαῦλον ἦθος» είτε

55. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II, 9, σ. 68. 23-28.

56. Αυτή η φράση λείπει από το αρχαίο κείμενο, και έχει συμπληρωθεί από τον R.P. Wiinnington-Ingram (*Aristidis Quintiliani*, σ. 68, σημ. 2).

57. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 68. 28 -69. 1. Βλ. συγκριτικά Πλάτων, *Γοργίας* 464 b-c, όπου ο Πλάτων κάνει συσχετισμούς μεταξύ των τεχνών που αφορούν την ψυχή και το σώμα: η «πολιτική (νομοθετική - δικαιοσύνη)» είναι για την ψυχή και η «γυμναστική - ιατρική», για το σώμα. Η «νομοθετική» αντιστοιχεί στη «γυμναστική», και η «δικαιοσύνη» ταυριάζει με την «ιατρική».

58. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 10, σ. 73. 15-28.

59. Πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 137, σημ. 203.

60. Δε θα πρέπει να ξεχνούμε ότι σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό η μουσική μιμείται τους «λόγους» μέσω των «ἁρμονιών» της πβ. *Περὶ μουσικῆς*, II, 4, σ. 57. 5.

«καθ' ὁμοιότητα» είτε «κατ' ἐναντιότητα»<sup>61</sup>. Το αποτέλεσμα είναι είτε η θεραπεία των φαύλων ηθών και η αντικατάστασή τους από καλύτερα.

Οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για τη χρήση της μουσικής στην ηθική διαπαιδαγώγηση ολοκληρώνονται με τη χρήση των αρμονιών που εκφράζουν τη «μεσότητα»<sup>62</sup>. Αυτές μπορούν να φανούν χρήσιμες στον ακροατή που έχει μονίμως δύστροπη διάθεση, και να επαναφέρουν τη σταθερότητα και την ηρεμία στην ψυχή του<sup>63</sup>. Αυτή είναι η εφαρμογή των αρμονιών στη θεραπευτική - μειωτική μέθοδο<sup>64</sup>. Από την άλλη μεριά, αν στην ψυχή του ακροατή υπάρχουν καλά στοιχεία είναι δυνατόν με τη χρήση εκείνου, που είναι ὅμοιο με αυτά, να ενισχυθεί η ψυχή προς τη σωστή κατεύθυνση<sup>65</sup>. Αυτή είναι η εφαρμογή των αρμονιών σύμφωνα με την ωφελητική-προσθετική μέθοδο<sup>66</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός για τις περιπτώσεις που η προδιάθεση του ακροατή είναι προφανής προτείνει τη χρήση του είδους εκείνου της μελωδίας που είναι κατάλληλη γι' αυτόν. Ωστόσο αν η προδιάθεση του ακροατή δεν μπορεί να προσδιορισθεί ο Κοϊντιλιανός προτείνει να αρχίσει κανείς με τη χρήση μιας τυχαίας μελωδίας. Αν αυτή αποδειχθεί αποτελεσματική στην ψυχαγωγία του ακροατή<sup>67</sup>, θα πρέπει να επιμείνουμε στη χρήση της. Αν όμως η διάθεση του ακροατή δεν μεταβληθεί θα πρέπει να εισαχθεί μια «μεταβολή», γιατί είναι πολύ πιθανόν ότι κάποιος ο οποίος αντιστέκεται σε ένα είδος μελωδίας να γοητευθεί από το αντίθετό της<sup>68</sup>.

Η «μεταβολή» για την οποία κάνει λόγο εδώ ο Κοϊντιλιανός είναι αλλαγή της αρμονίας και του ρυθμού, δηλαδή αλλαγή της μελωδίας. Η «μεταβολή» έχει την έννοια του τεχνικού ὄρου της μετατροπίας, δηλαδή της αλλαγής της

61. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 11-13.

62. Στη χρήση του ὄρου «μεσότητα» ἀπὸ τον Κοϊντιλιανό ἀπηχῆται ἡ ἀπόψη του Ἀριστοτέλη (*Ἠθικὰ Νικομάχεια*, 1106 b 16-18, 23-24) ὅτι ἡ ἠθικὴ ἀρετὴ που σχετίζεται με τὰ πάθη καὶ τὶς πράξεις, στὰ ὁποία ὑπάρχει ἡ ὑπερβολή, ἡ ἔλλειψη καὶ τὸ μέσον, εἶναι «μεσότης» καὶ στοχεύει πρὸς «τὸ μέσον». Βλ. γιὰ τὸ θέμα Ἰ. Γ. Καλογεράκος, «Ὑπερβολὴ καὶ ὑπεροχὴ στὴν ἠθικὴ φιλοσοφία τοῦ Ἀριστοτέλη», *Φιλοσοφία*, 27-28 (1997-1998), σσ. 168-169.

63. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 14-15.

64. Βλ. γιὰ τὴν μέθοδο αὐτὴ ὄ.π. II. 9, σ. 68. 22-24.

65. Βλ. σχετ. ὄ.π. II. 14, σ. 80. 15-16.

66. Βλ. γιὰ τὴν μέθοδο ὄ.π. II. 9, σ. 68. 28-69. 1.

67. Ἐδὼ ἡ ψυχαγωγία μέσω τῆς μουσικῆς ἔχει εκπαιδευτικὸ χαρακτῆρα, ὅπως στὸ *Περὶ Μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 3 καὶ στὸ II. 14, σ. 82. 2-3.

68. Βλ. σχετ. ὄ.π. II. 14, σ. 80. 16-22.



αρμονίας ή του τρόπου που είναι γραμμένη μια μελωδία. Ο Κοϊντιλιανός στο πρώτο του βιβλίο ορίζει την «μεταβολήν» ως την τροποποίηση του υποκείμενου «συστήματος» και του χαρακτήρα του ήχου. Αυτό συμβαίνει γιατί αν κάθε «σύστημα» που ακούγεται φέρει μια συγκεκριμένη ποιότητα και στην πορεία οι αρμονίες του «συστήματος» αλλάξουν, τότε αλλάζει και το είδος της μελωδίας που ακούγεται<sup>69</sup>.

Αυτός ο ορισμός της «μεταβολής» επικεντρώνεται στις μετατοπίσεις μεταξύ διαφορετικών ειδών του «συστήματος», π.χ. στους «τόνους» που συλλαμβάνονται με την τροπική τους συμπεριφορά. Σε αυτό ο Κοϊντιλιανός προφανώς ακολουθεί τον Αριστόξενο<sup>70</sup>. Ο Πτολεμαίος<sup>71</sup>, διατυπώνει την άποψη ότι η «μεταβολή» ενός «τόνου», πρέπει να περιλαμβάνει αλλαγή του «τρόπου», και επιτίθεται σε εκείνους που οραματίζονται μια τέτοιου είδους μετατροπία που να εμπεριέχει μόνο την μεταφορά της ίδιας διαστηματικής σειράς σε ένα διαφορετικό τονικό ύψος. Η σύλληψη του Αριστείδη για την μελωδική «μεταβολήν» είναι κοντά και στις απόψεις του Αριστόξενου, και του Πτολεμαίου. Η συζήτησή του για το ήθος, τον τύπο, και την ποιότητα του ήχου έχει το αντίστοιχο της στην επιμονή του Πτολεμαίου<sup>72</sup> ότι μια αληθινή μετατροπία ενός «τόνου» πρέπει να επιβάλλει στις αισθήσεις μια εντύπωση διαφορετικότητας, δηλωτικής της μεταβολής του «ήθους»<sup>73</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός επιπλέον βρίσκει ομοιότητα στον τρόπο που συνδέονται οι μουσικές αλλαγές ή «μεταβολαί» με τις ριζικές αλλαγές στις δομές της φύσης και της κοινωνίας. Κατά τη διάρκεια μιας μουσικής «μεταβολής» κάποια από τα μέλη εξακολουθούν να χρησιμοποιούνται με τρόπο που δεν δημιουργεί την αίσθηση μεγάλης μεταβολής, ενώ άλλα μέλη αλλάζουν τελείως όσο η μελωδία εξελίσσεται. Με τον ίδιο τρόπο σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό σε μεγάλες χρονικές περιόδους στο σύμπαν κάποιος μπορεί να παρατηρήσει αλλαγές στον

69. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 11, σ. 22. 11-15. Βλ. και I. 11, σ. 22. 15-26, III. 26, 130. 1-3, 130. 25 κ.ε.

70. Βλ. σχετ. *Στοιχεῖα ἄρμονικά* II. 38. 6-15. πβ. και Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* 1142 e 8- f 1.

71. Βλ. σχετ. *Ἄρμονικά* II. 6, 54. 12 κ.ε.

72. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II, 55. 7-8.

73. Βλ. και A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 424, σημ. 126' του ιδίου "An Oxyrhynchus Fragment on Harmonic Theory", *Classical Quarterly* (1994) 44, σ. 76, σημ. 4.

τρόπο ζωής και στους πολιτικούς σχηματισμούς, καθώς επίσης και γόνιμες και άγονες περιόδους σε ζώα και φυτά. Επιπλέον, αν εξετάσουμε κάθε είδος ενός πράγματος χωριστά, θα διαπιστώσουμε ότι κάποια από αυτά πορεύονται σε στενή εξάρτηση με τις αιτίες της αρχικής τους γενέσεως, ενώ άλλα αλλάζουν την κατάστασή τους και την εμφάνισή τους μέσω της τέχνης ή της τύχης<sup>74</sup>.

Επιπλέον κατά τον Κοϊντιλιανό μέσω των μετατροπιών («μεταβολών») των μουσικών αρμονιών μπορούν να αποτυπωθούν οι αλλαγές στον ανθρώπινο βίο. Όπως δηλαδή μια αρμονία στη μουσική μπορεί να μετατραπεί σε μια άλλη έστω με την αλλαγή ενός και μόνου φθόγγου στην αρχή της, έτσι επίσης στις ανθρώπινες πράξεις μια μικρή διαφορετική αρχική προσπάθεια μπορεί να αναδιοργανώσει ολόκληρη τη ζωή<sup>75</sup>. Από αυτά προκύπτει σύμφωνα με τον A. Barker<sup>76</sup> ότι ο Κοϊντιλιανός συνδέει την «μεταβολήν» στη μουσική με «τη σχέση μεταξύ της μοίρας και της δυνατότητας για νέες κατευθύνσεις στην πορεία των γεγονότων, και σε διάφορα είδη διακρίσεων μεταξύ του τι είναι αναγκαίο και του τι είναι τυχαίο».

Καθίσταται λοιπόν φανερό από τα παραπάνω ότι η θέση της μουσικής στη θεραπεία ξεκινά κατά τον Κοϊντιλιανό από τη διαπίστωση ότι ο άνθρωπος που έχει υποκύψει σε κάποιο ακραίο αρνητικό συναίσθημα μπορεί να θεραπευθεί μέσω των μουσικών ακουσμάτων. Εδώ εντοπίζεται και η βασική λειτουργία της μουσικής που είναι η κάθαρση, η οποία προκαλεί συγκίνηση στον ακροατή και τον οδηγεί στην εκτόνωση. Οι αιτίες που ωθούν τον άνθρωπο στη μουσική είναι η «ήδονή», η «λύπη», και ο «ένθουσιασμός». Αυτά τα πάθη έχουν τη θέση τους στα διαφορετικά μέρη της ψυχής. Κάθε πάθος μπορεί να θεραπευθεί μέσω της κατάλληλης «μουσικής θεραπείας» και να επανέλθει έτσι η ψυχή στη σωστή κατάσταση.

Η μουσική λειτουργεί όπως η ιατρική. Καθώς η επίδραση των ίδιων φαρμάκων είναι διαφορετική σε κάθε ασθενή, έτσι και η επίδραση που ασκεί μια συγκεκριμένη μουσική μελωδία δεν είναι η ίδια για όλους, αλλά διαφέρει

74. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* III. 26, σ. 130. 25- 131. 4.

75. Βλ. σχετ. *ό.π.*, III. 27, σ. 133. 4-7.

76. *Greek Musical Writings* II, σ. 399.

από άτομο σε άτομο. Οι μελωδικές συνθέσεις διαφέρουν ως προς το ήθος που εκπέμπει η καθεμιά στην ψυχοσύνθεση του εκάστοτε ακροατή. Η θεραπευτική επίδραση της μουσικής εξαρτάται από την ηλικία ή το φύλο των ανθρώπων, καθώς και από άλλους παράγοντες. Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό οι μόνοι που δεν χρειάζονται μουσική θεραπεία είναι οι σοφοί, γιατί η ψυχή τους είναι απαλλαγμένη από τα πάθη. Αυτό όμως δεν συνεπάγεται ότι οι σοφοί δεν έχουν μουσική παιδεία.

Η μεγάλη, λοιπόν, δύναμη της μουσικής στη θεραπευτική της χρήση έγκειται αφενός μεν στο ότι προκαλεί ευχαρίστηση, αφετέρου δε στο ότι επιδρά στο συναίσθημα και συνδέεται κατά τρόπο φυσικό με τον άνθρωπο. Εκτός αυτού μπορεί και να εμπνεύσει τάξη και αρμονία και να επιτύχει εκτόνωση. Έτσι συνιστά άριστο παιδαγωγικό μέσο, κατάλληλο για την παιδική ηλικία και την επίτευξη στόχων που σχετίζονται με την ανάπτυξη της ολόπλευρης προσωπικότητας του παιδιού, και —κατά συνέπεια— την τόνωση και διεύρυνση του συναισθηματικού του κόσμου κατά τρόπο ασφαλή. Στην πεποίθηση για ασφαλή προσέγγιση των παιδιών μέσω της μουσικής βασίζεται και η σύγχρονη επιστήμη της μουσικοθεραπείας ιδιαίτερα στις περιπτώσεις παιδιών που χρήζουν ειδικής αγωγής<sup>77</sup>.

---

77. Βλ. ενδεικτικά, J. Alvin and A. Warwick, *Music Therapy for the Autistic Child*, Oxford/N. York, Oxford University Press, 1992 (1978<sup>1</sup>), σσ. 1- 4' E. H. Boxill, *Music Therapy for the Developmentally Disabled*, Austin, Texas, pro-ed, 1985, σσ. 1-21, του ιδίου, *Music Therapy for the Living: The Principle of Normalization Embodied in Music Therapy*, 'MMB Horizon Series', St. Louis MO, USA MMB music, 1989, σσ. 1-7' P. Nordoff and C. Robbins, *Therapy in Music for Handicapped Children*. With a Foreword by Benjamin Britten, London, Victor Gollancz Ltd, 1992, σσ. 101-110' Λ. Καρτασίδου, «Η μουσική ως θεραπεία και εκπαίδευση», *Σύγχρονη Κοινωνική Αντίληψη*, τεύχη 13-14' της ίδιας, *Μουσική εκπαίδευση στην Ειδική Παιδαγωγική. Εκπαιδευτικές-Θεραπευτικές προσεγγίσεις της μουσικής στην ευρύτερη της σημασία σε άτομα με ειδικές ανάγκες*, 'Ειδική παιδαγωγική', Αθήνα, Εκδ. Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδανός, 2004' της ίδιας, "Creativity in its Broadest Sense and its Role in the Education of Children with Severe Disabilities - A Case Study", στο D. Shepherd (ed.), *Creative Engagements: Thinking with Children*, Vol 31, Oxford, United Kingdom, Inter-Disciplinary Press, Publishing Creative Research, 2005, σ. 20.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

### Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ ΤΗΣ ΣΗΜΑΣΙΑ

#### 1. Η καταλληλότητα της μουσικής να εκπαιδεύει μέσω της σχέσης της «έννοιας», της «λέξεως», της «αρμονίας» και του «ρυθμού»

Στη διερεύνηση που έχει πραγματοποιηθεί ως τώρα για τις θέσεις του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, όσον αφορά τη μουσική, έχουν αναδειχθεί οι απόψεις του για το ρόλο της μουσικής στην παιδεία και στην κοινωνία, για τους λόγους που καθορίζουν τη δύναμή της, καθώς και για τη χρήση της στην θεραπεία. Στο παρόν κεφάλαιο και σε αυτά που ακολουθούν ορίζονται οι λόγοι που καθιστούν τη μουσική κατάλληλη παιδαγωγό, και ερμηνεύουν την εκπαιδευτική λειτουργία της μουσικής, μέσω του καθορισμού των στόχων του μουσικού εκπαιδευτή. Είναι η στιγμή να εξηγήσουμε<sup>1</sup>, γράφει ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, «ποια μέλη, ποιοι ρυθμοί καταρτίσουςι τὰ τῆς φύσεως παθήματα»<sup>2</sup>. Το ερώτημα αυτό αφορά τον προσδιορισμό των μελών (όπου περιλαμβάνονται και ο λόγος και οι αρμονίες) και των ρυθμών (όπου περιλαμβάνονται και οι κινήσεις των χορευτών) που είναι κατάλληλα για την εκπαίδευση και ικανά να επιφέρουν τάξη στα φυσικά μας συναισθήματα. Για να ολοκληρωθεί όμως η απάντηση σε αυτό το ερώτημα πρέπει να διερευνηθεί η σχέση της μουσικής με τα «πάθη» της ψυχής, αφού όπως έχει ήδη ειπωθεί η μουσική απευθύνεται σε αυτήν.

Ο Κοϊντιλιανός, όσον αφορά τα παραπάνω θέματα αναφέρεται στις απόψεις των «παλαιῶν», και, επιπλέον, σε κάποια πράγματα που δεν έχουν συζητηθεί

---

1. Θα μπορούσε κανείς να διαπιστώσει ότι η διατύπωση των ερωτημάτων αυτών θυμίζει τον τρόπο, που τέθηκαν τα αρχικά ερωτήματα (*Περὶ μουσικῆς* II. 1, σ. 53. 1-6). Ο Κοϊντιλιανός προσφέρει με τον τρόπο αυτό μία προοδευτική και συστηματική ανάπτυξη των μουσικών θεμάτων και αναδεικνύεται έτσι η συνέπεια που υπάρχει στη σκέψη του.

2. *Ο.π.* II. 7, σ. 65. 10-11. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (511 d-e) καθορίζει τέσσερα παθήματα (ενέργειες) «ἐν τῇ ψυχῇ, νόησιν ἐπὶ τῷ ἄνωτάτῳ, διάνοιαν ἐπὶ τῷ δευτέρῳ, τῷ τρίτῳ πίστιν καὶ τῷ τελευταίῳ εἰκασίαν». Βλ. και *Θεαίητος* 186 c' *Φίληθος* 33 d.

από αυτούς όχι όμως επειδή οι παλαιοί συγγραφείς ήταν αμαθείς ή κακόβουλοι. Κάτι τέτοιο κατά τη γνώμη του, θα ήταν σφάλμα να ειπωθεί για τους φιλοσόφους που έχουν εισαχθεί στα μυστήρια της μουσικής. Το πρόβλημα είναι ότι ενώ αναπτύσσουν σημαντικά πράγματα στα κείμενά τους, διαφυλάσσουν τις πιο μύχιες σκέψεις τους για τις μεταξύ των συζητήσεις<sup>3</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός έχει αναφερθεί ξανά στο θέμα των «παλαιών» συγγραφέων, που δεν έχουν καταγράψει όλες τις απόψεις τους για τη μουσική σε μια μοναδική μελέτη και δεν αναφέρουν τίποτε για τις αρχές και τα φυσικά αίτια της χρήσης των μελών, αλλά περιορίζουν την προσοχή τους σε τεχνικά θέματα<sup>4</sup>. Παλαιότερα υπήρχε μία τακτική τα εσωτερικά μυστικά («τὰ ἀπορρητότερα»<sup>5</sup>) να μη γράφονται, αλλά να μεταδίδονται μόνον στους μνημένους. Ο Κοϊντιλιανός προσπαθεί να καταγράψει σχετικά με τη μουσική, όσα περισσότερα μπορεί, ακόμη και πράγματα που θα μπορούσαν να μη θεωρηθούν σωστά, καθώς θεωρεί ότι λόγω της προαναφερθείσας τακτικής των παλαιότερων υπάρχουν κενά στο θέμα της μουσικής.

Πολλοί αρχαίοι στοχαστές λέγεται ότι κρατούσαν τα πιο σημαντικά τους δόγματα για τον στενό κύκλο των μαθητών. Ο Πυθαγόρας είναι το κορυφαίο παράδειγμα. Ο τελευταίος λέγεται ότι ζητούσε μια απόλυτη μυστικότητα από τους οπαδούς του, με αποτέλεσμα να μην είναι προσιτές οι διδασκαλίες του στο ευρύ κοινό<sup>6</sup>. Και ο Πλάτων πιστώνεται με «ἄγραφα δόγματα»<sup>7</sup>, και ο ίδιος αποδίδει ένα μυστικό δόγμα στον Πρωταγόρα<sup>8</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι είναι ανάγκη στην εποχή του να γίνουν σαφή τα θέματα τα σχετικά με τη μουσική. Αυτό κρίνεται απαραίτητο γιατί, όπως παρατηρεί, όταν η αδιαφορία για τη μουσική είναι τόσο διαδεδομένη, δε θα πρέπει εκείνοι οι οποίοι ασχολούνται επιφανειακά με τη μουσική να είναι

3. *Περὶ μουσικῆς* II, 7, σ. 65. 12-17.

4. Βλ. σχετ. *ό.π.* I, 2, σ. 3. 12-18.

5. *Ό.π.* II, 7, σ. 65. 16.

6. Βλ. σχετ. N. Taylor, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σ. 23, σημ. 13.

7. Ο όρος «ἄγραφα δόγματα» εισάγεται από τον Αριστοτέλη, στο έργο του *Φυσική ἀκρόασις* (209 b 14-15). Με τον όρο αυτόν ο Αριστοτέλης αναφέρεται σε μια μη καταγεγραμμένη, εσωτερική-προφορική, διδασκαλία του Πλάτωνα.

8. Βλ. σχετ. Πλάτων, *Θεαίτητος* 152 c.

ευχαριστημένοι, αν έχουν μπροστά τους ένα βιβλίο για τη μουσική που περιέχει πράγματα που δεν ξεκάθαρα<sup>9</sup>. Με αυτή του τη θέση τονίζεται και πάλι η ανάγκη της δημιουργίας μιας μελέτης πλήρους για τη μουσική στην εποχή του. Αυτό βέβαια το έχει ήδη τονίσει και στον πρόλογό<sup>10</sup> του και προφανώς η συνεχής του αναφορά σε αυτό το ζήτημα αποδεικνύει το βαθμό που θεωρούσε κάτι τέτοιο επιτακτικό για την εποχή του.

Ο Κοϊντιλιανός διατυπώνει τα κύρια σημεία, στα οποία πρέπει να στοχεύει ο μουσικός παιδαγωγός, μέσω ενός ορισμού: «τεττάρων δὴ μάλιστα τούτων στοχαστέον τῷ παιδεύοντι διὰ μουσικῆς, ἐννοίας τε πρεπούσης καὶ λέξεως καὶ πρὸς τούτοις ἁρμονίας τε καὶ ῥυθμοῦ»<sup>11</sup>.

Όταν αναφερθήκαμε στους λόγους της επίδρασης της μουσικής έγινε μνεία στην «ἐννοϊαν», την «ἁρμονϊαν» και τον «ῥυθμὸν», που απαντούν στον ορισμό για τη λειτουργία της μίμησης στη μουσική<sup>12</sup>. Ο νέος ορισμός διευκρινίζει τους λόγους που καθιστούν τη μουσική κατάλληλη παιδαγωγό, μέσα από τη σχέση της «λέξεως» (του κατάλληλου ποιητικού λόγου), που προκύπτει από την «ἐννοϊαν» (δηλαδή από την επιλογή της κατάλληλης ιδέας ή σύλληψης), καθώς και της πρέπουσας «ἁρμονϊας» και του κατάλληλου «ῥυθμοῦ», που γεννιούνται από τη «λέξιν».

Θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς ότι η σειρά, με την οποία παρουσιάζει ο Κοϊντιλιανός τα τέσσερα αντικείμενα παρουσιάζει ομοιότητες με τις θεματικές ενότητες της κατάλληλης μουσικής παιδείας που εξετάζονται από τον Πλάτωνα στην *Πολιτεία*<sup>13</sup>. Θα πρέπει ωστόσο να παρατηρήσουμε ότι το περιεχόμενο των

9. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 7, σ. 65. 17-21.

10. *Ό.π.* I, 1, σ. 3. 13-15.

11. *Ό.π.* II, 7, σ. 65. 22-24.

12. Η μουσική μιμείται τα «ἦθη» και «πάθη ψυχῆς» μέσω των «ἐννοϊῶν» της, τους λόγους μέσω των «ἁρμονϊῶν» και τη διαμόρφωση της «φωνῆς» και την πράξη μέσω του ρυθμού και της κίνησης του σώματος» (*ό.π.* II, 4, σ. 56. 27-57. 6).

13. Στο έργο αυτό αρχικά γίνεται αναφορά στη διδασκαλία των μύθων, η οποία εξετάζεται σε σχέση με την σωστή επιλογή τους (Πλάτων, *Πολιτεία* 387 a-387 c) και το σωστό τρόπο έκφρασής τους (392 c- 398 a). Στη διερεύνηση του Κοϊντιλιανού η παραπάνω θεματική, που αφορά τον λόγο, αντιστοιχεί —με αρκετές όμως διαφοροποιήσεις— στα θέματα που αφορούν τη «λέξιν». Στον Πλάτωνα έπεται η εξέταση των κατάλληλων ασμάτων και μελωδιών για την εκπαίδευση (398 c- 401 a), εξέταση που αντιστοιχεί στη διερεύνηση των θεμάτων της «ἁρμονϊας» του Κοϊντιλιανού και τέλος η εξέταση των κατάλληλων ρυθμών από τον Πλάτωνα, που αντιστοιχεί στα θέματα τα σχετικά

δύο προσεγγίσεων διαφέρει σε πολλά σημεία, όπως θα καταδειχτεί στη συνέχεια, καθώς ο Πλάτων δεν αναφέρεται σε κάτι που να αντιστοιχεί στις έννοιες, από τις οποίες καθορίζονται και οι υπόλοιπες συνιστώσες, δηλαδή η «λέξις», η «άρμονία» και ο ρυθμός, ούτε επίσης και σε θέματα που αφορούν την «εύφωνία» των «στοιχείων» καθώς δεν εξετάζει τη μουσική σε ένα έργο αφιερωμένο σε αυτήν, όπως είναι το έργο του Κοϊντιλιανού.

### 1.1. Η πρωτοκαθεδρία της «έννοιας»

Για τον Κοϊντιλιανό «η έννοια είναι μια σημαντική σύλληψη που επιτυγχάνεται από τη νόηση και εξουσιάζει την πράξη ή τη δημιουργία της τέχνης»<sup>14</sup>. Η «έννοια προκαθηγεῖται πάντως»<sup>15</sup>, αφού χωρίς αυτή δεν μπορεί να γίνει καμιά επιλογή ή απόρριψη για οτιδήποτε<sup>16</sup>.

### 1.2. Η «λέξις» ως «μίμημα» όπως «έννοιας»

Ακολουθεί η εξέταση όπως σχέσης όπως «έννοιας», με την «λέξιν», καθώς η τελευταία είναι «μίμημα» όπως πρώτης<sup>17</sup>. Όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο F. Duysinx<sup>18</sup>, ο Κοϊντιλιανός θέλει να τονίσει ότι «η έννοια, η οποία έχει οδηγήσει στη σύλληψη του έργου οφείλει, όπως το ίδιο το κείμενο το οποίο αναπτύσσει αυτήν την ιδέα και αφορά τη μουσική, να είναι προσαρμοσμένη στον εκπαιδευτικό σκοπό που επιδιώκεται».

---

με τον ρυθμό στον Κοϊντιλιανό (399 d-401 a) πβ. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στην Πολιτεία του Πλάτωνα», σσ. 29-35.

14. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 31, σημ. 155.

15. *Περὶ μουσικῆς* II. 7, σ. 65. 24-25.

16. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 7, σ. 65. 25-26.

17. *Ό.π.* II. 7, σ. 65. 26. Η «λέξις», αποτελεί το τρίτο μέρος της τραγικής σύνθεσης. Βλ. Αριστοτέλης, *Περὶ Ποιητικῆς* 1450 a 9, 19-22, 1456 b 8-1459 a 16.

18. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 134, σημ. 1.

### 1.3. Η σχέση της «άρμονιας» με τη «λέξις»

«Αὐτή (η λέξις) δὲ ὀξύτητάς τε καὶ βαρύτητας προσλαβοῦσα μετὰ διαστημάτων συγκεχυμένη μὲν ἐγέννησεν ἄρμονίαν»<sup>19</sup>. Υιοθετώντας τη διόρθωση του Winnington-Ingram (όπου το «συγκεχυμένη»<sup>20</sup> αναφέρεται στον ὄρο «αὐτή»<sup>21</sup>), αὐτή η φράση φαίνεται να εννοεῖ κατὰ τον F. Duysinx<sup>22</sup> τα εξής: «η διαδοχή των ἡχων, μέσα σε μια δοσμένη μελωδία, δεν αναπαράγει τη σειρά στην οποία τοποθετοῦνται οι βαθμίδες που απαρτίζουν μια τροπική σκάλα στη θεωρία (π.χ. στο δώριο τρόπο κατεβαίνοντας: μι-ρε-ντο-σι-λα-σολ-φα-μι), ἀλλὰ καθένας ἀπὸ τους ἡχους της μελωδίας ξαναβρίσκεται μέσα σε εκείνη ἢ στην ἄλλη σκάλα, η οποία γίνεται αναγνωρίσιμη κατὰ τη διάρκεια του τραγουδίου».

Θα πρέπει να σημειωθεῖ ὅτι ο ὄρος «ἄρμονία» στο ἔργο του Κοϊντιλιανού λαμβάνει διάφορες σημασίες<sup>23</sup>. Η πρώτη σημασία ἀφορᾷ «το σύνολο των ἡχων, που χρησιμοποιεῖ μια μελωδία, σε μια ἀναλογία ἀρμονική του ενός ἡχου με τον ἄλλο»<sup>24</sup>. Με το νόημα αὐτό η «ἄρμονία» στέκεται μαζί με τον ρυθμό<sup>25</sup>. Επιπλέον η «ἄρμονία» εἶναι συνώνυμη με την «ἄρμονική»<sup>26</sup> ἢ ταυτίζεται με το ἐναρμόνιο γένος<sup>27</sup>. Επίσης η «ἄρμονία» θεωρεῖται ως μια ἀρμονική ἀναλογία, που οργανώνεται ἀπὸ τις συμφωνίες 2/1 (διάστημα οκτάβας), 3/2 (διάστημα πέμπτης), 4/3 (διάστημα τετάρτης)<sup>28</sup>. Βάσει αὐτῶν των ἀναλογιῶν μποροῦν να ἐρμηνευθοῦν τόσο η ἀρμονία στην ἀνθρώπινη ψυχὴ<sup>29</sup> ὅσο και η ἀρμονία του

19. *Περὶ μουσικῆς* II, 7, σ. 65. 27-66. 1: «Ὅταν η «λέξις» υιοθετεῖ ὑψηλά και χαμηλά τονικά ὑψη με τα διαστήματα μεταξύ αὐτῶν, ἀλλὰ ἀκόμη της λείπει συγκεκριμένο πρότυπο παράγει την ἀρμονία». Σύγκρινε με ὄ.π. I, 31. 24-7.

20. Ὁ.π. II, 7, σ. 65. 26.

21. Ὁ.π. II, 7, σ. 65. 28 - 66. 1.

22. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 134, σημ. 3.

23. T.J. Mathiesen, "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", σ. 266.

24. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 161. Ἀνάλογη σημασία, της «ἄρμονιας» ως μελωδία συναντοῦμε στα χωρία *Περὶ μουσικῆς* II, 12, σ. 77. 3, II, 16, σ. 85. 23, III, 27, σ. 133. 5.

25. *Περὶ μουσικῆς* I, 1, σ. 2. 8-9, I, 12, σ. 28. 8-9, II, 3, σ. 55. 5-6, II, 4, σ. 57. 5-6, II, 6, σ. 61. 8, II, 12, σ. 77. 5-6, 9-10, 12.

26. βλ. σχετ. ὄ.π. I, 14, σ. 40. 14.

27. βλ. σχετ. ὄ.π. I, 9, σ. 15. 22, 24.

28. βλ. σχετ. ὄ.π. III, 6, σ. 103. 2.

29. βλ. σχετ. ὄ.π. II, 17, σ. 86. 20, III, 9, σ. 107. 27.



σύμπαντος<sup>30</sup>. Μπορεί η «ἄρμονία» να λάβει και τη σημασία της οκτάβας («διά πασῶν»<sup>31</sup> ή της διπλής οκτάβας<sup>32</sup>) ή τέλος τη σημασία της μουσικής κλίμακας, δηλαδή των αρχαίων «τρόπων» ή «τόνων»<sup>33</sup>, όπως είναι η «λύδιος» αρμονία, η «δώριος», η «φρύγιος», η «ίώνιος», η «μιξολύδιος» και η «συντονολύδιος», αρμονίες τις οποίες ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός παρουσιάζει σε διαγράμματα<sup>34</sup> και τις αποδίδει κατά πάσα πιθανότητα στον Πλάτωνα<sup>35</sup>.

Αν εξαιρέσουμε αυτή τη μαρτυρία του Αριστείδη Κοϊντιλιανού για τις αρμονίες των «πάνυ παλαιωτάτων»<sup>36</sup> (για την οποία υπάρχουν διάφορες απόψεις για το περιεχόμενό της από τους μελετητές) οι θεωρητικοί από τον Αριστόξενο και ύστερα δείχνουν να μη γνωρίζουν την πραγματική λειτουργία των «ἄρμονιῶν»-«τρόπων» κατά την αρχαία περίοδο<sup>37</sup>. Ο Αριστόξενος<sup>38</sup> θεωρεί ότι οι αρμονικοί πριν την εποχή του<sup>39</sup> περιόριζαν την προσοχή τους μόνο στα επτά οκτάχορδα που τα ονόμαζαν αρμονίες. Στην μετακλασική εποχή λόγω της θεωρητικής προόδου που υπήρξε στη μουσική και της δημιουργίας του «τέλειου ἀμετάβολου συστήματος»<sup>40</sup>, οι παλιές αρμονίες αντικαταστάθηκαν με το σύστημα των «τόνων» (κλιμάκων) και επινοήθηκαν ονομασίες για όλους τους «τόνους» που προέρχονταν από τις παλιές αρμονίες, αλλά με διαφορετική

30. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 6, σ. 102. 2, 20. III. 6, σ. 103. 4. III. 9, σ. 107. 24. III. 12, σ. 112. 15.

31. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 8, σ. 15.10. Στο χωρίο αυτό ο Κοϊντιλιανός αναφέρεται στις αρμονίες που χρησιμοποιούσαν «οἱ παλαιοί». Στο ίδιο πλαίσιο «οἱ παλαιοί» ορίζουν «τὸ διὰ τεσσάρων» (το διάστημα τετάρτης) ως «συλλαβή» και «τὸ διὰ πέντε» (το διάστημα πέμπτης) ως «δί' ὀξειῶν» (II. 12, σ. 77. 24).

32. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 7, σ. 12. 13. Βλ. και II. 14, σ. 81.23.

33. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 9, σ. 18. 6.

34. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 9, σ. 19 και 20. πβ. και I. 8, σ. 15. 15 για την «ἄρμονία» ως κλίμακα.

35. Είναι «αἱ ἄρμονίαι» που παρουσιάζονται στην *Πολιτείαν* 398e-399a.

36. *Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 18. 6.

37. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σσ. 18-20.

38. *Στοιχεῖα ἄρμονικά* II, 36.30: «ἀλλὰ περὶ αὐτῶν μόνον τῶν ἐπτὰ ὀκταχόρδων, ἃ ἐκάλουν ἄρμονίας, τὴν ἐπίσκεψιν ἐποιούντο (οἱ πρὸ ἡμῶν)».

39. Πβ. Πλάτων, *Πολιτεία* 617 b: «ἐκ πασῶν ὀκτῶ οὐσῶν (φωνῶν) μίαν ἄρμονίαν συμφωνεῖν».

40. Σύμφωνα με τον Σ. Μιχαηλίδη (*Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 300) το «σύστημα τέλειον ἀμετάβολο» προέκυψε όταν ενώθηκαν το «σύστημα τέλειον ἔλαττον» και το «σύστημα τέλειον μεῖζον». Βλ. αναλυτικά *ό.π.* σσ. 299-301. Βλ. επίσης σχετικά με το θέμα K. Schlesinger, *The Greek Aulos. A Study of its Mechanism and of its Relation to the Modal System of Ancient Greek Music*, followed by "A Survey of the Greek Harmoniai in Survival or Rebirth in Folk-Music", with an Introduction by J. F. Mountford, Groningen, Boumas's Boekhuis N.V. Publisher, 1970 (=London, Methuen, 1939<sup>1</sup>), σσ. 155-156.

σύσταση από αυτές<sup>41</sup>. Στη μουσική πρακτική όμως οι διαφορές παρέμεναν<sup>42</sup>. Ένα άλλο σημαντικό στοιχείο, που δεν έδωσε όμως τελική λύση ως προς το περιεχόμενο των αρμονιών, ήταν ο «εκφυλισμός των παλαιών αρμονιών σε κλίμακες διαφοροποιημένες ανάλογα με τα είδη της οκτάβας»<sup>43</sup>. Ο Πλούταρχος<sup>44</sup> θεωρεί ότι η «άρμονία» αποτελεί το ισοδύναμο των όρων «τόνος» και «τρόπος» που επινόησαν οι μουσικοί.

#### 1.4. Η σχέση του «ῥυθμοῦ» με τη «λέξιν»

Στη συνέχεια ο Κοϊντιλιανός ασχολείται με το θέμα του ρυθμού και τον τρόπο με τον οποίο προκύπτει ο ρυθμός από την «λέξιν» καθώς όταν η «λέξις» διευθετείται ανάλογα με τους αριθμητικούς λόγους, με τους οποίους βρίσκεται σε συμφωνία γεννά τον ρυθμό<sup>45</sup>. Οι σύμφωνοι αυτοί λόγοι είναι οι λόγοι των αρχικών αρμονικών συμφωνιών (συμπεριλαμβανομένης της ταυτοφωνίας), δηλαδή οι λόγοι 1:1, 2:1, 3:2 και σύμφωνα με κάποιους και ο λόγος 4:3, που αντιστοιχεί στο διάστημα της τετάρτης. Η αναλογία 2:1 ονομάζονταν «διά πασῶν» και ανήκε στους λόγους των πολλαπλάσιων αριθμών. Οι αναλογίες 3:2 και 4:3 ανήκαν στους επονομαζόμενους επιμόριους λόγους (n+1:n) και ονομάζονταν αντιστοίχως «ἡμιόλιος» και «ἐπίτριτος»<sup>46</sup>. Όπως επισημαίνεται από τον R.P. Winnington –Ingram<sup>47</sup>, «οι Έλληνες ήταν εξοικειωμένοι με τα αποτελέσματα του κτυπήματος δύο φθόγγων ταυτόχρονα και με την ικανοποιητική μίξη του ήχου, η οποία προκύπτει όταν δύο φθόγγοι στέκονται σε μια απλή αριθμητική αναλογία ο ένας προς τον άλλο». Η οκτάβα καθώς και τα

41. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 29. Βλ. επίσης Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαίδεια τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σσ. 300-301.

42. M.L. West, *Αρχαία Ἑλληνική Μουσική*, σσ. 257-258.

43. *Ο.π.*, σ. 258.

44. *Εἰ πρεσβυτέρῳ πολιτευτέον* 793 a: «...πολλῶν τόνων καὶ τρόπων ὑποκειμένων φωνῆς, οὓς ἄρμονίας οἱ μουσικοὶ καλοῦσι», *Περὶ τοῦ Ε τοῦ ἐν Δελφοῖς* 389 e: «...τούς πρώτους εἴτε τόνους ἢ τρόπους εἴθ' ἄρμονίας χρῆ καλεῖν».

45. *Περὶ μουσικῆς* II. 7, σ. 66. 1-2: «λόγοις δὲ τοῖς συμφώνοις τεταγμένη γεννᾷ τὸν ῥυθμόν».

46. M.F. Burnyeat, "Plato and why Mathematics is Good for the Soul", *Proceedings of the British Academy*, 103 (2000), σσ. 47-48.

47. "Ancient and Oriental Music", στο E. Wellesz (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol I, London, Oxford University Press, 1957, σ. 247.

διαστήματα τετάρτης και πέμπτης θεωρούνταν «σύμφωνα», είχαν δηλαδή ωραίο ήχο από αισθητικής άποψης που ήταν καθολικά αποδεκτός.

Με την έκθεση του τρόπου που συνδέονται η «έννοια», η «λέξις», η «άρμονία» και ο «ρύθμος», ολοκληρώνεται η προκαταρκτική εξέταση του θέματος της καταλληλότητας της μουσικής ως παιδαγωγικού μέσου καθώς και του ορισμού των στόχων του μουσικού εκπαιδευτή. Όμως ο Κοϊντιλιανός προσθέτει: «ἐπεὶ παθῶν ψυχικῶν ἢ μουσικὴ θεραπεία»<sup>48</sup>, πρέπει πρώτα να ερευνήσουμε τους τρόπους με τους οποίους προκαλούνται στην ψυχή τα πάθη, και από πού προέρχονται. Αν αυτά τα σημεία δεν διασαφηνισθούν, η έρευνά μας για τα επόμενα θέματα θα είναι ασαφής<sup>49</sup>.

## **2. Η σχέση της μουσικής με τα «πάθη» της ψυχής**

### **2.1. Η πρόκληση των «παθῶν» στην ψυχή σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων**

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός επιχειρεί μια δεύτερη εξέταση της φύσης της ψυχής, βασιζόμενος στη θεωρία περί φύλων, με σκοπό την ανάδειξη της σχέσης που έχει η μουσική με τα «πάθη», της ψυχής. Θα ολοκληρώσει με τον τρόπο αυτό την απάντησή του στο ερώτημα που έχει θέσει και το οποίο σχετίζεται με τον προσδιορισμό των παραγόντων που επηρεάζουν τα φυσικά μας συναισθήματα, με απώτερο σκοπό να τεθούν σε πειθαρχία από τα κατάλληλα είδη μελωδίας και ρυθμού<sup>50</sup>. Το πρώτο θέμα που πραγματεύεται ο Κοϊντιλιανός σχετικά με τα «πάθη» της ψυχής είναι η κάθοδος της ψυχής από τον ουρανό προς τη γη και η συνακόλουθη αναζήτηση ενός σώματος με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για να εγκατασταθεί. Όπως αναφέρει ο Κοϊντιλιανός, όταν η ψυχή είναι μακριά από τη γήινη περιοχή, και σχετίζεται με τα πιο σπουδαία πράγματα (με το θεό) ζει με γνώμονα της το λόγο και είναι απελευθερωμένη

48. *Περὶ μουσικῆς* II, 7, σ. 66. 2.

49. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 7, σ. 66. 3-5.

50. Βλ. για την ερώτηση *Περὶ μουσικῆς* II, 7, σ. 65. 10-11: «ποῖα μέλη, ποῖοι ρυθμοὶ καταρτύσουσι τὰ τῆς φύσεως παθήματα».

από την επιθυμία<sup>51</sup>. Όταν όμως η ψυχή έλθει στη γη και θελήσει να γνωρίσει τον κόσμο της εμπειρίας, παρουσιάζεται η ανάγκη της χρήσης ενός σώματος, και αναζητά κάποιο που είναι κατάλληλο για αυτήν<sup>52</sup>. Η ψυχή αυτή καθαυτή είναι «άπλη» και «αδιάφορος» ως προς τη μορφή της, αλλά όταν εισέρχεται μέσα στο ανθρώπινο σώμα αποκρύπτει τη φυσική της ομορφιά και διαπλάθεται, εν μέρει «έκουσίως» και εν μέρει «υπ' ανάγκης», στον τόπο και τον τύπο του εξωτερικού της κελύφους («έξ δέ τόν τοῦ ἐλύτρου τόπον τε καί τύπον»)<sup>53</sup>.

Ο λόγος για τον οποίο η ψυχή «έγκλίνει»<sup>54</sup> προς τα γήινα πράγματα και προσπαθεί να βρει ένα σώμα βασίζεται στη θεωρία του Κοϊντιλιανού περί φύλων<sup>55</sup>. Η ψυχή έχει την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τη διπλή φύση που υπάρχει στα σώματα, δηλαδή το ανδρικό και θηλυκό, η οποία είναι παρούσα όχι μόνο στα όντα που έχουν ψυχές, αλλά επίσης και σε αυτά που διοικούνται από τη φύση μόνο (όλες οι ποικιλίες φυτών, μεταλλευμάτων και καρυκευμάτων)<sup>56</sup>. Αυτά τα τελευταία είναι στη διάθεση της φύσης, καθώς δεν μπορούν να αντιδράσουν στα διάφορα ερεθίσματα, όπως τα έμψυχα όντα<sup>57</sup>.

Η θεωρία του Αριστείδη Κοϊντιλιανού για τη διπλή φύση των σωμάτων αφορά τα έμψυχα και τα άψυχα σώματα, αλλά και καθετί που υπάρχει στο σύμπαν, και έχει και μεταφυσικές προεκτάσεις. Ουσιαστικά πρεσβεύει ότι μεγάλο μέρος του κόσμου μπορεί να ιδωθεί μέσα από το σχήμα της διαίρεσης σε αρσενικό και θηλυκό<sup>58</sup>.

---

51. Στην άποψη αυτή φαίνεται να υπάρχει επιρροή και από τον Πλωτίνο, *Έννεάς* I. 8. 14: «εί δὴ μὴ ἐν ταῖς χωρὶς ὕλης καθαραὶ γὰρ πᾶσαι (αἱ ψυχαὶ)».

52. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 8, σ. 66. 6-10.

53. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 8, σ. 66. 17-21. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (588 b-e) μιλώντας για το πώς θα μπορούσε να δημιουργηθεί με τη φαντασία μια εικόνα της ψυχής ονομάζει «έλυτρον» (588 e) το σώμα του ανθρώπου που λειτουργεί ως το εξωτερικό περίβλημα της ψυχής, με σκοπό να φαίνεται ότι πρόκειται για ένα ζωντανό όν, τον άνθρωπο.

54. *Περὶ μουσικῆς* II. 8, σ. 66. 8.

55. Βλ. σχετ. St. Gersh, "Aristides Quintilianus and Martianus Capella", σ. 166. Πιθανόν να έχει επηρεαστεί από τον Πλάτωνα (*Συμπόσιο* 187-193) και τον Πλωτίνο (*Έννεάς* IV. 7.2).

56. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 8, σ. 66. 8-14. Ο St. Gersh ("Aristides Quintilianus", σ. 176, σημ. 22) θεωρεί ότι ο διαχωρισμός των πραγμάτων σε εκείνα που κυβερνώνται από την ψυχή και σε εκείνα που κυβερνώνται από τη φύση μόνο έχει νεοπλατωνικό χαρακτήρα.

57. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 135, σημ. 2.

58. Βλ. σχετ. T. Woodman and D. Feeney, *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, σ. 62.

Ο Κοϊντιλιανός, λοιπόν, υποστηρίζει ότι το σώμα, το οποίο αναζητά η ψυχή, είναι ενός συγκεκριμένου είδους και το επιλέγει σύμφωνα με τις ιδιαίτερες κλίσεις της: άλλοτε έλκεται προς το αρσενικό και άλλοτε προς το θηλυκό. Κάποιες άλλες φορές όμως επιθυμεί ένα σώμα, το οποίο συμμετέχει και στα δύο γένη παρουσιάζοντας μια μείξη πραγματικά αλλόκοτη. Όταν οι ψυχές συναντούν ένα σώμα, το οποίο δεν παρουσιάζει από τη φύση του τέτοιου είδους χαρακτήρα, το οργανώνουν εκ νέου, ώστε να ταιριάζει στις δικές τους προδιαθέσεις. Με αυτόν τον τρόπο πάνω στα αρσενικά χαρακτηριστικά επιβάλλεται μια θηλυκή μορφή, ώστε ο τρόπος της ζωής της να περιέχει και θηλυκά χαρακτηριστικά. Επίσης και μια αρσενική μορφή μπορεί να επιβληθεί πάνω σε μια γυναικεία, πράγμα που δείχνει ότι ο χαρακτήρας της είναι και αρσενικός<sup>59</sup>. Οι άνδρες επίσης μπορεί να είναι αγένειοι και οι γυναίκες να έχουν γένια. Μερικοί άνδρες μπορεί να έχουν μια άτονη εμφάνιση και μερικές γυναίκες ένα άγριο παρουσιαστικό. Θα διαπιστώσει μάλιστα κανείς κατά τον Κοϊντιλιανό ότι σε κάθε περίπτωση ο χαρακτήρας βρίσκεται σε συμφωνία με την εμφάνιση<sup>60</sup>.

Η ψυχή, λοιπόν, στην αναζήτησή της για ένα σώμα μπορεί να στραφεί σε ένα σώμα αρσενικού, θηλυκού ή ενδιάμεσου τύπου. Αυτή της η ενέργεια έχει ως αποτέλεσμα να προκαλούνται σε αυτήν ανάλογα πάθη, προς το είδος της ψυχής που έχει επιλέξει. Το θηλυκό σώμα είναι υπερβολικά χαλαρό και συνάδει με το επιθυμητικό μέρος της ψυχής, ενώ το αρσενικό σώμα, που ομοιάζει με το θυμικό μέρος, είναι πιο βίαιο και ενεργητικό<sup>61</sup>. Επιπλέον εξαιτίας της επικράτησης των αρσενικών ή θηλυκών χαρακτηριστικών ή της ισότητάς τους σε μια ανάμειξη εξηγούνται και οι διαφορές μεταξύ των ενεργειών. Το αρσενικό μεταξύ των σωμάτων είναι σκληρό και ξηρό και μεταξύ των ψυχών είναι

59. Η θέση αυτή του Αριστείδη Κοϊντιλιανού θυμίζει ανάλογη θέση του Πλάτωνα στο *Συμπόσιο* (189 e 3-6), ο οποίος γράφει ότι το «άντρόγυνον γάρ ἔν τότε μὲν ἦν καὶ εἶδος καὶ ὄνομα ἐξ ἀμφοτέρων κοινόν τοῦ τε ἄρρενος καὶ θήλεος, νῦν δ' οὐκ ἔστιν ἀλλ' ἢ ἔν ὀνειδίζει ὄνομα κείμενον».

60. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 8, σ. 66. 21 - 67. 3.

61. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 8, σ. 67. 5-7.

δραστήριο και φιλόπονο, ενώ το θηλυκό είναι ανόητο, με έλλειψη συγκέντρωσης, στάσιμο και φυγόπονο<sup>62</sup>.

Η πρόκληση, δηλαδή των «παθῶν» στην ψυχή σχετίζεται με το πόσο συμμετέχει ο θηλυκός ή αρσενικός χαρακτήρας σε κάθε περίπτωση, αφού κάθε ψυχή χαρακτηρίζεται από τις ιδιότητες που ταιριάζουν στο φύλο της. Στο θηλυκό —τόσο στον θηλυκό τύπο της ψυχής όσο και στο θηλυκό τμήμα της ανθρωπότητας— οι λύπες και οι απολαύσεις υπάρχουν σε μεγάλο βαθμό, ενώ στο αρσενικό ανευρίσκονται ο θυμός και η τόλμη. Και πάλι όμως γίνονται μείξεις αυτών των κατηγοριών, των λυπών με τις απολαύσεις, του θυμού με την τόλμη, της τόλμης με την απόλαυση και τη λύπη, και του θυμού με τη σειρά του με κάθε ένα από αυτά μεμονωμένα. Και πάλι αναμείξεις του καθενός με ένα ή με περισσότερα. Κανείς μπορεί να βρει χιλιάδες διαφορετικά συναισθήματα αν τα μελετήσει σε όλη τους την ποικιλία<sup>63</sup>.

Το ίδιο ισχύει και όσον αφορά τα χαρακτηριστικά της πολιτικής έκφρασης («του πολιτικού»). Τα χαρακτηριστικά του αρσενικού είναι η περιεκτικότητα, η βραχύτητα, η αξιοπρέπεια, η μεγαλοπρέπεια, η σκληρότητα, η σφοδρότητα, το μέγεθος και η αυτοσυγκέντρωση, τα οποία εκφράζουν τη φυσική μεγαλοσύνη του μυαλού του αρσενικού, τον όγκο του σώματός του, τη δύναμη της εξυπνάδας του, και την ταχύτητα της πραγματοποίησης των μεγαλύτερων κατορθωμάτων. Τα χαρακτηριστικά του θηλυκού είναι η ασημαντότητα και η γοητεία, καθώς και τα χαρακτηριστικά της ομορφιάς και της γλυκύτητας, από τα οποία τα πρώτα αποδεικνύουν την επιπόλαια πλευρά του θηλυκού και τα δεύτερα το πάθος για καλλωπισμό. Ωστόσο μερικά πράγματα μπορούν να παραχθούν από την μεταξύ των προαναφερθέντων χαρακτηριστικών πλοκή. Έτσι η δριμύτητα καταδεικνύει τη γρηγοράδα του αρσενικού και την ασημαντότητα του θηλυκού, ενώ η επιμέλεια δείχνει την οικονομία του θηλυκού και την ένταση της σκληρής δουλειάς του αρσενικού<sup>64</sup>. Ο G. Day<sup>65</sup> παρατηρεί ότι στις

62. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 21, σ. 120. 31-121. 3.

63. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 8, σ. 67. 7-14.

64. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 10, σ. 73. 12-24.

65. *Literary Criticism: A New History*, Edinburgh, Scotland, Edinburgh University Press, 2008, σσ. 53-54.

διακρίσεις του Κοϊντιλιανού για το αρσενικό και το θηλυκό, που σχετίζονται με τα χαρακτηριστικά της ανθρώπινης φύσης, όπου το αρσενικό είναι πιο δραστήριο και το θηλυκό πιο ευχάριστο και ανέμελο, μπορεί να εντοπισθεί η κοινότοπη διάκριση μεταξύ του υψηλού πολιτισμού, όπου πρωταγωνιστεί η λογική, και της λαϊκής κουλτούρας, όπου επικρατεί το συναίσθημα.

Η άποψη του Αριστείδη Κοϊντιλιανού για την πρόκληση των «παθῶν» στην ψυχή μπορεί να κατανοηθεί και σε συνδυασμό με τις απόψεις του σχετικά με τον ρόλο της μουσικής ως θεραπείας ή με τη ρύθμιση των συναισθημάτων, τα οποία ανήκουν το καθένα στο δικό τους μέρος της ψυχής, και αποτελούν χαρακτηριστικό των ανθρώπων διαφορετικού φύλου και ηλικίας. Η μουσική στοχεύει να προκαλέσει σε αυτόν που υποφέρει μια μετρημένη και με καλές αναλογίες συναισθηματική κατάσταση της ίδιας ποιότητας με αυτήν από την οποία είχε υπερβολικά επηρεασθεί.

Αυτές οι εισαγωγικές διαπιστώσεις για τον χαρακτήρα του αρσενικού, που είναι βίαιος και ενεργητικός και του θηλυκού, που είναι πιο μαλακός, δίδουν τη δυνατότητα στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό να συνενώσει σταδιακά με ισορροπημένο τρόπο όλα τα στοιχεία της μουσικής, δηλαδή τον ρυθμό, το μέτρο, τον χαρακτήρα, και όλα τα στοιχεία της ψυχής σε μια περίπλοκη σύνθεση ικανή να εφαρμοσθεί σε πολλά επίπεδα.

## **2.2. Η ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων**

Στη θεωρία της διαφοροποίησης των δύο φύλων βασίζεται και η ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή. Επειδή οι ψυχές και οι χαρακτήρες των ανθρώπων διαφέρουν, διαφέρουν και «αἱ ἔννοιαι» που έχουν σχέση με αυτούς<sup>66</sup>. Από τη στιγμή που τα συναισθήματα επιδρούν διαφορετικά σε κάθε χωριστό άτομο ανάλογα με τη φύση του, αναδύονται επίσης διαφορές «εἰς τὰς ἐννοίας». Ἔτσι

---

66. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 8, σ. 67. 15-16. Η «ἐννοια» στο χωρίο αυτό λαμβάνει το περιεχόμενο της πνευματικής ή φυσικής «ἐννοίας». Με παρόμοιο περιεχόμενο αναπτύσσεται και στο III, 7' πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 119, σημ. 32.

ένας άνθρωπος μπορεί να ευχαριστιέται με το να κοιτάζει το λευκό χρώμα, ενώ κάποιος άλλος με το μαύρο· κάποιος μπορεί να ευχαριστιέται με τη γλυκιά γεύση, ενώ κάποιος άλλος με την πιο αλμυρή<sup>67</sup>. Κατά τον A. Barker<sup>68</sup> «αί έννοιαι», στις οποίες αναφέρεται ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, «εμπεριέχουν ένα είδος συναισθηματικού φορτίου. Γι' αυτόν το λόγο η έκφραση της έννοιας στις λέξεις ή στη μουσική αναζητά αρχικώς να μεταφέρει τον ηθικό ή συναισθηματικό χαρακτήρα εκείνου που απεικονίζει».

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός κάνει επιπλέον λόγο για την «έναντιότητα»<sup>69</sup>, που εντοπίζεται και στα πάθη και στα εξωτερικά αντικείμενα, τα οποία όταν τα συναντά η ψυχή, επιτυγχάνει την εντύπωσή τους. Αυτό συμβαίνει, γιατί ο καθένας από μας ευχαριστιέται με τα πράγματα που μοιάζουν με τα δικά του συναισθήματα. Συνεπώς σε κάθε ψυχή αναπτύσσονται συναισθήματα, τα οποία αντανακλούν τις αρσενικές, τις θηλυκές ή τις «συγκερασμένες»<sup>70</sup> ιδιότητες των πραγμάτων που την έλκουν. Οι δύο φύσεις εντοπίζονται πρώτα «έν όρατοῖς»<sup>71</sup>. Ανήκουν στο θηλυκό εκείνα τα χρώματα και τα σχήματα, που έχουν χαρακτήρα ζωηρό και διακοσμητικό, ενώ στο αρσενικό εκείνα που έχουν χαρακτήρα αυστηρό και μπορούν να οδηγήσουν στον πνευματικό στοχασμό<sup>72</sup>. Επιπλέον οι δύο φύσεις συλλαμβάνονται «έν άκοαῖς»<sup>73</sup>. Με το θηλυκό συνταιριάζουμε τους απαλούς και ευγενικούς ήχους, ενώ με το αρσενικό τους πιο άγριους<sup>74</sup>.

---

67. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II, 8, σ. 67. 15-18. Ο A. Barker ("Shifting Frontiers in Ancient Theories of Metaphor", *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 45 [2000], σ. 8) επισημαίνει ότι η αντίληψη που έχουμε για τα πράγματα φιλτράρεται μέσω των «έννοιών», που ήδη έχουμε για αυτά και είναι η ποιότητα αυτών των «έννοιών» που επηρεάζει σημαντικά την απάντησή μας. Με το να βλέπουμε τη φωτεινότητα, την κιτρινάδα ή οτιδήποτε άλλο, οδηγούμαστε σε μια αξιολογική κρίση που προέρχεται από εμάς τους ίδιους. Για παράδειγμα ένα πρόσωπο, όταν σκέφτεται το κίτρινο χρώμα δημιουργούνται στη σκέψη του οι έννοιες της ευχαρίστησης και του φωτός, ενώ ένα άλλο, συλλαμβάνοντας το ίδιο χρώμα, έχει το αίσθημα του αηδιαστικού.

68. *Greek Musical Writings* II, σ. 471, σημ. 76.

69. *Περί μουσικῆς* II, 8, σ. 67. 19. Ο σημαντικός όρος «έναντιότης» αναπτύσσεται κυρίως στο II, 9, 11-12 και 14, καθώς και στο βιβλίο III. 5-6, 10 και 21. Βλ. για το θέμα Πλάτων, *Θεαίτητος* 186 b. Αριστοτέλης, *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 1018 a 2- 1018 b 9, 1055 a 4-1059 a 3. *Ἠθικά Νικομάχεια* 1108 b 27-35.

70. M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 347.

71. *Περί μουσικῆς* II, 8, σ. 67. 23.

72. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 8, σ. 67. 19-26.

73. *Ο.π.* II, 8, σ. 67. 27.

74. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 8, σ. 67. 27- 28.



Κατά τον Κοϊντιλιανό, όπως ήδη ειπώθηκε, όλα τα αισθητά αντικείμενα έχουν δυνάμεις που αντιστοιχούν στα θηλυκά ή τα αρσενικά ή τα ενδιάμεσα στοιχεία της ψυχής. Εκείνα τα αντικείμενα από τα αισθητά, που με φυσικό τρόπο μας προκαλούν ηδονή και ευγενική χαλάρωση στο μυαλό, θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως θηλυκά, ενώ όσα από τα αισθητά μας υποκινούν να σκεφτόμαστε και προκαλούν την ενεργοποίησή μας ανήκουν στο μέρος του αρσενικού. Τέλος εκείνα τα οποία δεν κάνουν τίποτε από τα δύο, ή αποτελούν μείγμα του αρσενικού και του θηλυκού, μπορούμε να τα κατατάξουμε στη μεσαία κατηγορία<sup>75</sup>.

Επιπλέον, και «αί τέχνηαι τε καὶ ἀρεταὶ καὶ ἐπιστήμαι»<sup>76</sup> μπορούν να χαρακτηρισθούν από τις διαφυλικές τους ποιότητες. Ενώ θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν όλες ως αρσενικές, αφού γίνονται αντιληπτές «λόγῳ»<sup>77</sup>, στην πραγματικότητα οι κοινές τους ομοιότητες και διαφορές προέρχονται «ἐκ τῆς τῶν ὑλῶν ποιότητος»<sup>78</sup>, με την οποία η καθεμία ασχολείται. Ο χαρακτηρισμός τους δηλαδή γίνεται βάσει της ποιότητας του θεματικού τους υλικού. Με αυτόν τον τρόπο, κατά τον Κοϊντιλιανό, σχετίζονται οι αρετές μεταξύ τους καθώς και οι επιστήμες, οι κακίες και οι αμάθειες. Επιπλέον με τον ίδιο τρόπο συνδέεται η αρετή προς την κακία, η γνώση προς την αμάθεια και η κακία προς κάθε μία από τις υπόλοιπες. Η συμπλοκή και η ανάμειξη που παρουσιάζει αυτό το αντικείμενο είναι υπερβολικά περίπλοκη<sup>79</sup>.

Η προέλευση των θέσεων του Κοϊντιλιανού, όσον αφορά τον εντοπισμό του αρσενικού, του θηλυκού ή του ενδιάμεσου τύπου στα έμψυχα και άψυχα σώματα, θα μπορούσε να εντοπισθεί στη γενικότερη διάκριση που υπήρχε στην αρχαία σκέψη μεταξύ αρσενικού και θηλυκού ως ενεργητικού-παθητικού<sup>80</sup>. Στον

---

75. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 8, σ. 68. 1- 4. πβ. Αριστοτέλης, *Τὰ μετὰ τὰ φυσικὰ* 1057 a 18-20: «Ἐπεὶ δὲ τῶν ἐναντίων ἐνδέχεται εἶναί τι μεταξύ καὶ ἐνίων ἔστιν, ἀνάγκη ἐκ τῶν ἐναντίων εἶναι τὰ μεταξύ».

76. *Περὶ μουσικῆς* II, 8, σ. 68. 5-6.

77. *Ό.π.* II, 8, σ. 68. 5.

78. *Ό.π.* II, 8, σ. 68. 6.

79. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II, 8, σ. 68. 8-13.

80. Βλ. σχετ. E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006, σ. 177.

Ἡσίοδο<sup>81</sup> διαβάζουμε ότι ο Ἥφαιστος δημιουργεί την Πανδώρα. Ακόμη και στην ελληνική και λατινική γλώσσα, παρατηρείται η παραπάνω διάκριση μεταξύ του αρσενικού-θηλυκού, όπου χρησιμοποιούνται αρσενικά ουσιαστικά που παράγονται από τα ρήματα για να δηλώσουν τον δημιουργό και θηλυκά ουσιαστικά για να περιγραφούν οι ενέργειες που δηλώνουν τα ρήματα αυτά (π.χ. «ποιεῖν», ποιητές, «ποίησις»)<sup>82</sup>.

Στον 1<sup>ο</sup> αι. π. Χ. οι ποιητές περιέγραφαν τις θεότητες ως συνενώσεις του αρσενικού και του θηλυκού. Ο Valerius Sonarus<sup>83</sup> χαρακτήριζε το Δία ως «progenitor genetrixque» και ο Laevius<sup>84</sup> την Αφροδίτη ως «femina...mas». Ο Loxus<sup>85</sup>, φυσικός της ελληνιστικής εποχής, υποστήριζε ότι ένα «ingenium bonum» απαιτεί αρσενική αρετή («virtus») και θηλυκή σοφία («sapientia»). Ο Φίλων, σύγχρονος του Οράτιου (1<sup>ος</sup> αι. π. Χ.), έβλεπε τον Αδάμ και την Εύα να αναπαριστούν με αλληγορικό τρόπο τις δύο πλευρές της ψυχής<sup>86</sup>.

Επιπλέον στο έργο του Οράτιου *Ωδαί* θα μπορούσε να εντοπισθεί η θεωρία περί φύλων στην ποίηση. Εκεί υπάρχει ένας αριθμός από αντιτιθέμενα χαρακτηριστικά, όπως το δημόσιο και το ιδιωτικό, το αστικό και το αγροτικό, το στωικό και το επικούρειο. Ίσως αυτές οι αντιθέσεις να είναι μερικώς τεχνητές, αφού είναι συνδεδεμένες μεταξύ τους. Σε αυτές τις κατηγορίες προστίθεται και το θηλυκό και το αρσενικό, που αντιπροσωπεύουν ο Αλκαίος και η Σαπφώ<sup>87</sup>. Γενικώς η ποίηση κατατάσσεται στη μεσαία<sup>88</sup> κατηγορία της κίνησης της φωνής σύμφωνα με τις ήδη προαναφερθείσες κατηγοριοποιήσεις του Αριστείδη Κοϊντιλιανού<sup>89</sup>. Όλες αυτές οι θεωρίες έχουν σχέση με τη γενικότερη αντίληψη ότι το αρσενικό και το θηλυκό δεν υποδηλώνει το καθένα μόνο το αντίθετο του,

81. *Έργα καὶ ἡμέραι* 70-82. *Θεογονία* 570-589.

82. E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens*, σ. 177.

83. Απόσπασμα 2.2.

84. Απόσπασμα 26.2

85. Τον γνωρίζουμε μόνο από μεταγενέστερες λατινικές πηγές.

86. T. Woodman and D. Feeney, *Traditions and contexts*, σ. 62, σημ. 68, 69, 70.

87. *Όπ.*, σ. 63.

88. Βλ. και *Περὶ μουσικῆς* I. 4, σ. 5. 26-6. 7, όπου ο Αριστείδης μιλά για τον μεσαίο τρόπο που διαβάζεται η ποίηση.

89. Πβ. T. Woodman and D. Feeney, *Traditions and contexts*, σ. 62.

αλλά και ότι η συνένωσή τους θα μπορούσε να αντιπροσωπεύει την αρμονία και την ισορροπία<sup>90</sup>.

Παρόμοιες αντιλήψεις υπάρχουν και στους μεταγενέστερους αιώνες. Το 1820 ο ποιητής Coleridge είχε πει ότι «η αλήθεια είναι ότι ένα μεγάλο μυαλό θα πρέπει να είναι ανδρόγυνο (ερμαφρόδιτο)»<sup>91</sup>. Αυτή ήταν μια αντίληψη που προερχόταν από την τάση που υπήρχε στα τέλη του 18<sup>ου</sup> και τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπου οι οπαδοί του Ρομαντισμού θεωρούσαν πως η ένωση ή η εναρμόνιση των φύλων αποτελούσε μια «σημαντική διανοητική σύλληψη»<sup>92</sup>. Ένα παραπλήσιο παράδειγμα αποτελεί και η θέση του Wagner όσον αφορά την όπερα. Θεωρούσε ότι ο καλύτερος συνδυασμός θα μπορούσε να προέλθει «από τη συγχώνευση μιας αρσενικής αρχής στη μορφή του ποιητικού σκοπού που μεταδίδεται μέσα από το λιμπρέτο και μιας θηλυκής αρχής στη μορφή της μουσικής»<sup>93</sup>. Επιπλέον είναι γνωστοί οι σχετικοί με τα γένη χαρακτηρισμοί που γίνονται στα θέματα των μουσικών έργων<sup>94</sup>, όπως για παράδειγμα στα θέματα των έργων του Beethoven. Τα στοιχεία ενός έργου που του προσδίδουν τον τελικό του χαρακτήρα, είναι τόσο η τονικότητα που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, όσο και το ύφος του θέματος του έργου, ο ρυθμός που έχει επιλεγεί, η ρυθμική αγωγή και η ενορχήστρωση, στοιχεία που θυμίζουν τους παράγοντες, που διαμορφώνουν το αρχαίο ελληνικό ήθος.

Από όσα προαναφέρθηκαν στο παρόν κεφάλαιο κατέστη, νομίζουμε, σαφές ότι, κατά τον Κοϊντιλιανό, ο μουσικός εκπαιδευτής θα πρέπει να στοχεύει στην ανάπτυξη της «έννοιας», της «λέξεως» που προκύπτει από αυτήν, καθώς και της «άρμονιας» και του «ρύθμου», που γεννιούνται από την «λέξιν»<sup>95</sup>. Ο Κοϊντιλιανός τονίζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο της «έννοιας», καθώς από αυτήν

---

90. Αυτόθι. Βλ. και τη θέση των D.A. Russell and M. Winterbottom (*Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford, Clarendon Press, 1972, σ. 552), οι οποίοι παρατηρούν ότι τα θέματα αυτά «περιλαμβάνονται εν μέρει ως μια απεικόνιση ενός είδους λεκτικής αξιολόγησης, αν και όχι πειστικής, που συνηθίζονταν στην αρχαιότητα, και εν μέρει στην περίεργη φιλοσοφική αξία του αρσενικού και θηλυκού στυλ».

91. T. Woodman and D. Feeney, *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, σ. 62.

92. Αυτόθι.

93. Αυτόθι.

94. C. Björkén-Nyberg, "Listening, Listening: Music and Gender in *Howards End*, *Sinister Street* and *Pilgrimage*", *Rodopi Perspectives on Modern Literature*, 25 (2002), σ. 100.

95. *Περὶ μουσικῆς* II. 7, σ. 65. 22-24.

εξαρτάται η επιλογή ή απόρριψη για καθετί. Ακολουθεί η «λέξις», η οποία είναι «μίμημα» της «έννοιας». Η «λέξις» αποτελεί μία μίμηση της «έννοιας» ή διαφορετικά η μίμηση της «έννοιας» είναι το κείμενο που άδεται και επομένως η «λέξις» είναι πρωτίστης σημασίας, αφού το κοινό πρέπει να ακούσει και να πεισθεί. Η «λέξις», επιπλέον, όταν υιοθετεί υψηλά και χαμηλά τονικά ύψη με τα διαστήματα μεταξύ αυτών, γεννά την «άρμονίαν». Τέλος όταν η «λέξις» διευθετείται σε σύμφωνους λόγους, γεννά τον ρυθμό.

Όπως έχουμε ήδη αναφέρει ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι η μουσική απευθύνεται στην ψυχή και ότι αν δεν διασαφηνισθούν τα θέματα τα σχετικά με την ψυχή δεν μπορούν να διασαφηνισθούν και τα θέματα για την παιδεία. Ο Κοϊντιλιανός έχει προβεί, όπως αναλύθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, σε μια προκαταρκτική εξέταση της φύσης της ψυχής. Επειδή όμως «παθῶν ψυχικῶν ἢ μουσικῆ θεραπεία», για να διευκρινισθεί η σχέση της μουσικής με τα «πάθη» της ψυχής πρέπει να εξετασθεί ο τρόπος που προκαλούνται τα πάθη σε αυτήν. Η ψυχή φεύγοντας από την ουράνια περιοχή αναζητεί ένα σώμα για να κατοικήσει. Σύμφωνα με τη θεωρία περί δύο φύλων το κάθε σώμα (είτε έμψυχο είτε άψυχο) μπορεί να είναι αρσενικού, θηλυκού ή ενδιάμεσου τύπου. Επομένως η ψυχή ανάλογα με το σώμα που θα επιλέξει θα φέρει και τα ανάλογα χαρακτηριστικά. Συνεπώς και η επίδραση της μουσικής θα είναι διαφορετική ανάλογα με την ψυχή στην οποία απευθύνεται. Έτσι τα συναισθήματα που προκαλούνται από τη μουσική στην ψυχή εξαρτώνται σε μεγάλο βαθμό από τα χαρακτηριστικά της ίδιας της ψυχής. Γνωρίζοντας, έτσι, τα χαρακτηριστικά της κάθε ψυχής μπορούμε να προκαλέσουμε μέσω της μουσικής και τα κατάλληλα συναισθήματα επηρεάζοντάς την για το καλό ή το κακό.

Με την τελευταία διαπίστωση συνδέεται και η ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή, η οποία βασίζεται και πάλι στη θεωρία της διαφοροποίησης των δύο φύλων. Ο Κοϊντιλιανός μέσω της διαδικασίας της ανάδυσης των «έννοιῶν» στην ψυχή εξηγεί τους λόγους εξαιτίας των οποίων διαφέρουν οι άνθρωποι μεταξύ τους. Ερμηνεύει δηλαδή τη διαμόρφωση των αντιλήψεων τους, λόγω των διαφορών που παρουσιάζουν «εἰς στὰς έννοιας». Με άλλα λόγια ερμηνεύει

μέσω των «έννοιῶν» τον διαφορετικό τρόπο που οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τα πράγματα, αφού τα τελευταία δεν αλλάζουν, αλλά αλλάζει μόνο ο τρόπος που οι άνθρωποι τα αξιολογούν.

Η θεωρία του Κοϊντιλιανού για την ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή μέσω της κατάταξης όλων των αισθητών πραγμάτων (έμψυχων και άψυχων) σε μια από τις τρεις κατηγορίες είτε του θηλυκού, είτε του αρσενικού ή του ενδιάμεσου τύπου εφαρμόζεται, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια και στον χαρακτηρισμό των γραμμάτων, των λέξεων, των εκφράσεων και των μεταφορικών χρήσεων των λέξεων, καθώς και στη μουσική με τη στενή της σημασία (στις αρμονίες, στους ρυθμούς και στα μουσικά όργανα) συνενώνοντας όλα τα στοιχεία που αφορούν τη μουσική υπό μία ενιαία θεωρία. Ο σκοπός του είναι να ολοκληρωθεί με τον τρόπο αυτό η απάντηση στην τέταρτη ερώτηση<sup>96</sup>, που έχει τεθεί στην αρχή και αφορά τα κατάλληλα είδη μουσικής σύνθεσης.

---

96. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* II. 2, σ. 53. 4.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

### ΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗ «ΛΕΞΙΝ»

#### 1.«Αἰ ἔννοιαι» στην απαγγελία

##### 1.1. Τα είδη των «έννοιῶν» που αναδύονται από τη «λέξιν»

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός έχει ορίσει ότι τα κύρια αντικείμενα στα οποία πρέπει να στοχεύει ο μουσικός παιδαγωγός είναι τέσσερα, ἤτοι η «ἔννοια», η «λέξις», η «ἄρμονία» και ο «ῥυθμός»<sup>1</sup>. Ἐχει επίσης ορίσει ότι η «ἔννοια προκαθηγεῖται πάντως»<sup>2</sup>, αφού χωρίς αυτή δεν μπορεί να γίνει καμιά επιλογή ή απόρριψη για οτιδήποτε. Αυτό που θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στην παρούσα ενότητα αφορά το πώς αναδύονται «αἰ ἔννοιαι» μέσω της «λέξεως», της ποιητικής δηλαδή απαγγελίας (ενδεχομένως και της ρητορικής), με σκοπό τη χρήση τους στην «ἠθικὴν παιδείου»<sup>3</sup>.

Κατά τον Κοϊντιλιανό είναι «δί' ἔννοιῶν», που η «ἐν βίῳ συγκατάθεσις»<sup>4</sup> ἔρχεται πρώτα. Ο Α. Barker<sup>5</sup> ερμηνεύει τις συγκαταθέσεις μας, «ως τις ψυχολογικές μας πράξεις ἔγκρισης ή συναίνεσης που αναδύονται μέσω των εννοιῶν». Ο T.J. Mathiesen<sup>6</sup> μεταφράζει την «ἐν βίῳ συγκατάθεσις» ως την πνευματική ἄνοδο, που «πραγματοποιεῖται μέσω των εννοιῶν, οι οποίες

---

1. *Περὶ μουσικῆς* II, 7, σ. 65. 22-24.

2. *Ο.π.* II, 7, σ. 65. 24-26.

3. Τα δύο είδη της ἠθικῆς ἐκπαίδευσης είναι «τὸ θεραπευτικόν» (*ό.π.* II, 9, σ. 68. 23) και «τὸ ὠφελητικόν» (*ό.π.* II, 9, σ. 68. 28). Θα πρέπει να επισημανθεῖ ὅτι οι πραγματεύσεις των θεμάτων αυτῶν αφοροῦν το «ὠδικόν» μέρος της μουσικῆς, που αποτελεί ὑποκατηγορία του «ἐξαγγελτικῆς» μέρους, το οποίο με τη σειρά του ανήκει στο «πρακτικόν» μέρος της μουσικῆς, που εξισώνεται ἀπὸ τον Κοϊντιλιανό με το «παιδευτικόν» (*ό.π.* I, 5, σ. 6. 19-24). Τα ἄλλα δύο είναι το «ὀργανικόν» και το «ὑποκριτικόν».

4. *Ο.π.* II, 9, σ. 68. 14-15.

5. "Shifting Frontiers in Ancient Theories of Metaphor", σ. 9.

6. *Aristides Quintilianus*, σ. 131, σημ. 157.

βρίσκονται στο νου («έν νῶ»). Η πνευματική άνοδος αναφέρεται στην ικανότητα του μυαλού να αποδεχθεί την αντίληψη των αισθήσεων»<sup>7</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός τονίζει ότι «αί ἔννοιαι» αυτές, έχουν συλληφθεί αρχικά με επιτυχία μέσω της έμφυτης ικανότητας, που έχουν οι άνθρωποι για μάθηση («δί' αὐτομαθείας»), αλλά ωστόσο αργότερα μπορεί και να τροποποιηθούν<sup>8</sup>. Συνεπώς η ανάδυση των εννοιών «δί' αὐτομαθείας» ουσιαστικά φανερώνει τον τρόπο με τον οποίο μαθαίνουμε να αναγνωρίζουμε σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων που συναντούμε χάρη στην αρχική και έμφυτη, φυσική μας συγκρότηση<sup>9</sup>. Το γεγονός ότι «αί ἔννοιαι» μπορούν αργότερα να αλλάξουν σημαίνει ότι αυτές είναι δυνατόν να τροποποιηθούν λόγω εξωτερικής επίδρασης.

Για να καταδειχθεί η διαδικασία που αναπτύσσονται «αί ἔννοιαι» μέσω της ηθικής εκπαίδευσης, θα πρέπει αρχικά να συζητηθεί η στενή, αν όχι πανομοιότυπη σχέση που συνδέει το «ἦθος» με «τὰς ἐννοίας». Ο Κοϊντιλιανός πρεσβεύει ότι ακόμη και οι κοινές ομιλίες του πλήθους<sup>10</sup> έχουν τόση δύναμη να διαμορφώνουν το «ἦθος» όση και τα δόγματα των επιστημών<sup>11</sup>. Όπως πολύ ορθά ερμηνεύεται η θέση αυτή του Κοϊντιλιανού από τον A. Barker<sup>12</sup>, τα ἦθη, δηλαδή οι αξιολογικές μας διαθέσεις, αποτελούνται από τις έννοιες, και αλλαγή σε ένα από τα δύο διασφαλίζει ή ισοδυναμεί με αλλαγή και στο άλλο.

Ωστόσο η σημασία που αποδίδει ο Κοϊντιλιανός στις έννοιες ως «ψυχολογικές καταστάσεις, οντότητες ή προϋποθέσεις (όροι) που πράγματι υπάρχουν στην ψυχή, ως μεταβολές ή όψεις αυτής»<sup>13</sup>, ενισχύεται και από άλλα χωρία του έργου του. Στο *Περὶ μουσικῆς*, II, 4, σ. 57. 4-5, γράφει ότι στη μουσική

7. Βλ. και Πλωτίνος, *Ἐννεάς* IV. 1-2. Για τον όρο «συγκατάθεσις» (*σύν+κατάθεσις, κατατίθημι=εναποθέτω* στη μνήμη μου) στους Στωικούς βλ. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σσ. 41-42.

8. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 68. 15-16.

9. "Shifting Frontiers", σ. 9.

10. Για την επίδραση των καθημερινών κοινωνικών επαφών στις ηθικές προδιαθέσεις βλ. Θουκυδίδης, *Ἱστορίαι* III, 82. 3-8, ιδίως, III, 82.4, όπου γίνεται αναφορά στην αυθαίρετη μεταβολή της καθιερωμένης σημασίας των «λέξεων» («όνομάτων») λόγω της επίδρασης των αλλαγών στην ηθική συμπεριφορά.

11. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 68. 16-18.

12. "Shifting Frontiers", σ. 9.

13. *Ο.π.* σσ. 9-10.

«αἱ ἔννοιαι» είναι εκείνες που μιμούνται τα «ἦθη» και τα «πάθη ψυχῆς» που εμπλέκονται στις αληθινές πράξεις. Επίσης σε άλλο χωρίο<sup>14</sup> υποστηρίζει ότι οι διαφορές «εἰς τὰς ἐννοίας» των ανθρώπων ερμηνεύονται από το γεγονός ότι η φύση της ψυχῆς είναι διαφορετική σε κάθε άνθρωπο.

Συνεπώς, κατά τον Κοϊντιλιανό, ο λόγος που οι κοινές ομιλίες του πλήθους έχουν τόση δύναμη, ώστε να διαμορφώνουν το «ἦθος», είναι επειδή η ψυχή του καθενός συνεχώς ανακατασκευάζει τις εντυπώσεις και τις αναπαραστάσεις, που περιέχονται στο φως των «ἐννοημάτων», τα οποία αναδύονται από τις λέξεις. Λόγω αυτής της λειτουργίας η ψυχή ανεπαίσθητα και σταδιακά εγκαθιδρύει μια σταθερή συνήθεια («ἔξιν»), που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ευχή ή κατάρα<sup>15</sup>. Θα μπορούσε επομένως να εντοπισθεί άμεση σχέση της ποιότητας των ενεργειών με την ποιότητα του περιεχομένου της ψυχῆς του ανθρώπου. Υπό αυτήν την οπτική μπορεί κανείς να συσχετίσει «τὰς ἐννοίας», που αναδύονται στην ψυχή του καθενός, και την αλληλεξάρτηση ή την ταύτιση του ἦθους με αυτές.

Το γεγονός ότι είναι μέσω της συνήθειας που εγκαθιδρύονται συγκεκριμένες συμπεριφορές στην εκπαίδευση είναι κάτι το ευρέως αποδεκτό<sup>16</sup>. Όμως ο νέος όρος «ἐννοήματα», που χρησιμοποιεί ο Κοϊντιλιανός, δημιουργεί ερωτήματα σχετικά με το ποιο είναι το ακριβές του περιεχόμενο και ποια η σχέση του με τον συγγενικό όρο «ἐννοια». Τα «ἐννοήματα» κατά τον Κοϊντιλιανό αναδύονται από το λόγο και επηρεάζουν το «ἦθος», μέσω των αλλαγών που προκαλούν στους «τύπους» και «τὰς εἰκόνας» που περιέχει η ψυχή.

Τα λόγια σε καμία περίπτωση δεν ταυτίζονται με τα «ἐννοήματα», καθώς τα πρώτα δημιουργούνται από τις λέξεις, ενώ τα δεύτερα αναφέρονται στα ψυχολογικά αποτελέσματα που δημιουργούν οι λέξεις, όταν μεταφέρουν το εκπαιδευτικό υλικό (μέσα από την ποίηση)<sup>17</sup> στον ακροατή.

14. *Περὶ μουσικῆς* II, 8, σ. 67. 15-16: «Τούτων οὖν ἐκάστω κατὰ φύσιν διαφόρως ὑποκειμένων καὶ τῶν ἐννοιῶν γίνονται διαφοραί».

15. Βλ. σχετ. *ὁ.π.* II, 9, σ. 68. 18-22.

16. Για τη συνήθεια στην παιδεία βλ. π.χ. Ἀριστοτέλης, *Ἠθικά Νικομάχεια* 1103 a 17-19, 1103 a 30-1103 b1, 1103 b 21-25· Ψευδο-Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* 1142 d 25-28.

17. Βλ. σχετ. A. Barker, "Shifting frontiers", σσ. 9, 13.



Αυτή η θέση ενισχύεται και από τη σύνδεση των «έννοιμάτων» με τους διαφορετικούς χαρακτήρες και μορφές ομιλίας. Ο Κοϊντιλιανός πρεσβεύει ότι, όταν τα «έννοήματα» περιπλέκονται μεταξύ τους, αναδύονται οι λεκτικές εκφράσεις και τα είδη τους, όπως ακριβώς τα φάρμακα και οι σάλτσες φτιάχνονται από μια ανάμειξη χυμών και ουσιών. Επιπλέον, από τα «έννοήματα» εκείνα τα οποία οδηγούν στην ανάπαυση και τη φαιδρότητα, γεννάται ο απλός και γοητευτικός λόγος. Από την άλλη μεριά εκείνα που υποκινούν τη σκέψη και την πράξη είναι κατάλληλα για τον πολιτικό λόγο και τον λόγο των δικαστηρίων<sup>18</sup>.

## 1.2. Η «διττή τέχνη» της «παιδείσεως ἐκ τῶν ἐννοιῶν»

Το ενδιαφέρον του Κοϊντιλιανού επικεντρώνεται «στην εννοιολογική πλευρά της γλώσσας και των λέξεων ως οχημάτων σημασιολογικών»<sup>19</sup>. Παρουσιάζει τις τεχνικές της «παιδείσεως ἐκ τῶν ἐννοιῶν» ως μια «τέχνη διττή»<sup>20</sup>. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, αν κάποιος μπορεί να βρει τα «σημαινόμενα» (τα κατάλληλα πράγματα) για την επίτευξη ψυχαγωγίας στο αντικείμενο υπό εξέταση («ἐκ τῆς ὑποκειμένης τῶν πραγμάτων ὕλης»<sup>21</sup>), θα πρέπει να τα χρησιμοποιεί. Αν όμως συναντά δυσκολίες, θα πρέπει για να βρει τα απαραίτητα «σημαινόμενα» να χρησιμοποιεί «μεθόδους»<sup>22</sup> με σκοπό να προσδιορισθεί αυτό που χρειάζεται<sup>23</sup>. Από αυτές τις «μεθόδους» οι πιο χρήσιμες είναι οι ακόλουθες: «ἐπίθετα, μεταλήψεις<sup>24</sup>, μεταφοραί, ὁμοιώσεις, συνεκδοχαί<sup>25</sup>, περιφράσεις, ἀλληγορίαι, καὶ ἄλλαι πλείους»<sup>26</sup>.

18. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 10, σ. 73. 7-12.

19. A. Barker, "Shifting frontiers", σσ. 5-6.

20. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 1- 2.

21. *Ό.π.* II. 9, σ. 69. 2.

22. Ο T. J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 132), μεταφράζει τις «μεθόδους» ως «ρητορικές μεθόδους», το ίδιο και ο L. Colomer (*Aristides Quintiliano Sobre la Música*, σ. 26) ως «διαδικασίες ρητορικές». Ο A. Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 472), ως «τεχνάσματα».

23. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 2-5.

24. Ο A. Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 472, σημ. 82) επισημαίνει ότι «εδώ ίσως και να εννοεί την αντικατάσταση της μιας λέξης από την άλλη, πιο πιθανά τη μεταβίβαση σε ένα αντικείμενο μιας περιγραφής που φυσιολογικά εφαρμόζεται σε άλλο»· πβ. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, 70. 15-20, όπου το σχήμα ονομάζεται «μετάστασις».

Ο Κοϊντιλιανός εισάγει τη μορφή της εκπαίδευσης που επιδιώκει. Η εκπαίδευση αυτή έχει ως σκοπό της την ψυχαγωγία, μια ψυχαγωγία εκπαιδευτικού τύπου<sup>27</sup>, και όχι διασκέδασης<sup>28</sup>. Η πρώτη τεχνική με τη χρήση ουσιαστικά μιας ευθείας περιγραφής μπορεί να προκύψει «έκ τῆς ὑποκειμένης τῶν πραγμάτων ὕλης». Αυτό που ο Αριστείδης ενδεχομένως εννοεί είναι ότι σε ορισμένες περιπτώσεις μπορούμε να περιγράψουμε ένα πράγμα, με κατάλληλο ψυχολογικό αποτέλεσμα, με το να αναφερθούμε σε αυτό με όρους που το προσδιορίζουν απλά ως αυτό που είναι. Σε άλλες περιπτώσεις απαιτείται μια έμμεση μορφή αναφοράς μέσω λογοτεχνικών ή ρητορικών τεχνικών.

Όσον αφορά τα «σημαινόμενα», φαίνεται να μην ταυτίζεται η σημασία τους με το αντικείμενο στο οποίο γίνεται η αναφορά. Κατά τον A. Barker<sup>29</sup> «το σημαινόμενο είναι αυτό που επισημαίνεται (δηλώνεται), όχι το σημαίνον». Μπορεί δηλαδή τα «σημαινόμενα» να είναι διαφορετικά μέσω της χρήσης των δύο διαφορετικών τεχνικών, δηλαδή της ευθείας ή της πλάγιας, αλλά το αντικείμενο το οποίο πρόκειται να καταδειχθεί είναι το ίδιο. Η διαφορά δηλαδή των δύο προσεγγίσεων δεν εντοπίζεται στο αντικείμενο για το οποίο γίνεται λόγος, και στο οποίο στοχεύει ο εκπαιδευτής αλλά στα «αντικείμενα που υποδηλώνονται από τις λέξεις, στις σημασίες που προσδίδονται σε αυτές»<sup>30</sup>.

Το νόημα που δίδει ο Αριστείδης στα «σημαινόμενα» φαίνεται να έχει ομοιότητες με εκείνο που οι Στωικοί ονομάζουν «λεκτά». Τα «λεκτά» μαζί με το πεδίο των παραστάσεων («φαντασιῶν»), ανήκουν κατά τους Στωικούς στην περιοχή των «σημαινομένων»<sup>31</sup>. Το «λεκτόν» είναι η πιο θεμελιώδης έννοια στη

25. Η «συνεκδοχή» αναφέρεται στο ὄλο με μια έκφραση που στην κυριολεξία αναδεικνύει ένα μέρος, ή αντίθετα. πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 472, σημ. 82.

26. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 5- 8.

27. Για τη χρήση της ψυχαγωγίας με εκπαιδευτική σημασία πβ. ὁ.π. II. 14, σ. 80. 19. II. 14, σ. 82. 2-3.

28. Η ψυχαγωγία με την έννοια της διασκέδασης απαντά στα χωρία II. 6, σ. 60. 8. II. 6, σ. 61. 2.

29. "Shifting frontiers", σσ. 10-11.

30. A. Barker, "Shifting frontiers", σ. 6.

31. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σ. 44. Κατά τους Στωικούς «η διαλεκτική [...] επιμερίζεται σε δύο περιοχές αντικειμένων: στην περιοχή που αφορά τα σημαινόμενα ("περὶ τῶν σημαινομένων") και σ' αυτή που αφορά την έκφραση ("περὶ τῆς φωνῆς") (Αυτόθι). Βλ. και Σέξτος Εμπειρικός, *Πρὸς μαθηματικούς*, VIII. 11 (= S.V.F. II, 166): «οἱ ἀπὸ τῆς Στοᾶς, τρία φάμενοι συζυγεῖν ἀλλήλοις, τὸ τε σημαινόμενον καὶ τὸ σημαῖνον καὶ τὸ τυγχάνον...».

Στωική σημασιολογική θεωρία<sup>32</sup>. Το «λεκτόν» μπορεί να αποδοθεί ως «αυτό που λέγεται» ή «αυτό που μπορεί να λεχθεί» και είναι «άσώματο»<sup>33</sup>. Το αυτοτελές «λεκτόν», σε αντίθεση με το «έλλιπές» αποτελείται από ένα κατηγορημα και μια πτώση<sup>34</sup>.

Ωστόσο στη Στωική φιλοσοφία απαντά και ο όρος «έννοημα» που αναφέρθηκε προηγουμένως. Τα «έννοήματα» στη φιλοσοφία των Στωικών είναι «ούτε ὄντα ούτε ασώματα ούτε μη-όντα»<sup>35</sup>. Δεν είναι ταυτόσημα με τα «λεκτά» και τα «σημαινόμενα», αλλά βρίσκονται περισσότερο κοντά στις έννοιες. Στον Κοϊντιλιανό προφανώς τα «σημαινόμενα» δεν ταυτίζονται με τις έννοιες, αν οι τελευταίες θεωρηθούν ως καταστάσεις του μυαλού. Τα «σημαινόμενα» ίσως είναι πιο κοντά σε αυτό που ο Κοϊντιλιανός όρισε ως «έννοήματα» και φαίνεται ότι χρησιμοποιεί τους δύο αυτούς όρους ως συνώνυμα. Το γεγονός ότι ο ακροατής επηρεάζεται άλλοτε από ευθείες και άλλοτε από πλάγιες περιγραφές του ίδιου πράγματος σημαίνει ότι μπορεί να επηρεασθεί διαφορετικά από το ίδιο πράγμα ανάλογα με τον τρόπο παρουσίασής του.

### 1.3. Η ανάδυση των «έννοιων» μέσω των λογοτεχνικών «μεθόδων» - Το παράδειγμα του Ομήρου

Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί το έργο του Ομήρου<sup>36</sup> για να καταδείξει με ποιον τρόπο οι «μέθοδοι», που αφορούν τη μεταφορική χρήση των λέξεων, μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την ανάδυση των «έννοιων» στην ψυχή. Στην

32. A. A. Long, *Η Ελληνιστική Φιλοσοφία. Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί*. Μτφρ.: Στυλιανός Δημόπουλος και Μυρτώ Δραγώνα-Μοναχού, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.), 19973, σ. 220.

33. «Στη Στωική φιλοσοφία οι ποιότητες είναι σώματα ενώ τα λεκτά ασώματα» (ό.π., σ. 221). πβ. Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium* 117, 13. Βλ. σχόλια για το χωρίο στο A.A. Long, *Hellenistic Philosophy*, σσ. 221-222.

34. Αυτόθι.

35. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σ. 48.

36. Η αναφορές σε ποιητικά έργα παλαιότερων εποχών ήταν συνηθισμένη στην ελληνιστική εποχή και στους Στωικούς. Ωστόσο ο πρώτος που αποπειράθηκε να ερμηνεύσει αλληγορικά τον Όμηρο ήταν ο Θεαγένης από το Ρήγιο (6ος αι. π.Χ.). Από τους Στωικούς επίσης ο Ζήνων και ο Κλεάνθης θεωρούσαν τα ποιήματα του Ομήρου «πηγή για κάθε είδους γνώση» (Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σσ. 141). Βλ. για το θέμα και σσ. 141-144 του ίδιου βιβλίου.

ουσία ενδιαφέρεται για το πώς θα αφυπνιστούν οι κατάλληλες έννοιες μέσω της απαγγελίας κάνοντας χρήση ποιητικών<sup>37</sup> ή ρητορικών<sup>38</sup> σχημάτων. Αυτές οι «μέθοδοι» καταδεικνύουν και τις διαδικασίες της ηθικής εκπαίδευσης, δεδομένου ότι η όλη εκπαιδευτική λειτουργία βασίζεται «εις τὰς έννοιαις». Σε αυτές αναφέρεται, όπως έχει προαναφερθεί, και η «ὑποκείμενη ἐκ τῆς τῶν πραγμάτων ὕλης»<sup>39</sup> είτε πρόκειται για έννοιες, που αναπτύσσονται μέσω της απαγγελίας, είτε για πνευματικές ή φυσικές.

Για την αναγκαιότητα της χρήσης των «μεθόδων» κατά τον Κοϊντιλιανό υπάρχει διαφωνία μεταξύ των μελετητών. Ο T.J. Mathiesen<sup>40</sup> υποστηρίζει ότι η χρήση τους από τον Κοϊντιλιανό επικεντρώνεται στην ανάγκη ερμηνείας κάποιων αντικειμένων που δεν έχουν σαφές νόημα, όπως στην περίπτωση του έργου του Ομήρου, ο οποίος «χρησιμοποιεί τις ρητορικές μεθόδους για να ερμηνεύσει τα κρυμμένα νοήματα στο έργο του»<sup>41</sup>. Επιπλέον ο Mathiesen παρατηρεί, ότι ο Κοϊντιλιανός «δεν σκοπεύει μόνο να αποδείξει με ποιον τρόπο τα ρητορικά τεχνάσματα μπορούν να εφαρμοσθούν, για να ενισχύσουν την έκφραση, αλλά και με ποιον τρόπο μπορούν να εφαρμοσθούν για να ερμηνεύσουν την έκφραση, παρουσιάζοντας έτσι πρώιμα παραδείγματα φιλοσοφικής ερμηνευτικής»<sup>42</sup>. Ο A. Barker<sup>43</sup>, με τον οποίο συμφωνούμε, διαφωνεί με την άποψη αυτή του Mathiesen, καθώς πιστεύει ότι ο Κοϊντιλιανός δεν αναφέρεται στην ανάγκη ερμηνείας σκοτεινών κειμένων με τη χρήση τεχνασμάτων, αλλά θεωρεί πως ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει «ότι αυτά τα τεχνάσματα που είναι αναγνωρισμένα από θεωρητικούς πρέπει πρώτα να αποτιμηθούν για την καταλληλότητά τους και έπειτα να χρησιμοποιηθούν από τον ποιητή - εκπαιδευτή». Στην ουσία οι δύο τρόποι ανάδυσης των «έννοιων», ο άμεσος και ο έμμεσος, διαφέρουν όχι τόσο ως προς τη λεκτική έκφραση, αλλά ως προς αυτό

37. Πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 395.

38. Πβ. P. R. Reyes, "El Homero de Aristides Quintiliano", *Minerva*, 23 [2010], σ. 99.

39. *Περὶ μουσικῆς II*, 9, σ. 69. 2.

40. *Aristides Quintilianus*, σ. 132, σημ. 169.

41. *Αυτόθι*.

42. *Αυτόθι*.

43. *Greek Musical Writings II*, σ. 472, σημ. 81.

που εννοείται και ως προς τον τρόπο με τον οποίο ένα αντικείμενο περιγράφεται.

Οι μέθοδοι αυτοί αναφέρονται και από άλλους αρχαίους φιλοσόφους και θεωρητικούς<sup>44</sup>, όπως τον Αριστοτέλη<sup>45</sup>, τον Διονύσιο Αλικαρνασέα<sup>46</sup>, τον Ψευδο-Πλούταρχο<sup>47</sup> και τον Marcus Fabius Quintilianus<sup>48</sup>. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός όμως, φαίνεται ότι δεν βασίζει τη δική του θεώρηση στις σχετικές αναφορές των προαναφερθέντων στοχαστών. Ο P. R. Reyes<sup>49</sup>, ο οποίος επισημαίνει ότι αν και η έμφαση στις «μεθόδους» είναι συνήθης κατά την περίοδο της Αυτοκρατορίας, ο Αριστείδης είναι μοναδικός στην ανάπτυξη της σχέσης μεταξύ της ρητορικής και της ηθικής εκπαίδευσης υπό το πρίσμα της μουσικής. Παρόμοια δείγματα συσχέτισης της μουσικής με τη ρητορική βρίσκουμε στον Λογγίνο και στον Διονύσιο Αλικαρνασέα. Στο έργο του Λογγίνου *Περί ὕψους* γίνεται συζήτηση για τη «σύνθεσιν τῶν λόγων» ενός ορισμένου είδους, που αφορά τη διάταξη των λέξεων και των φράσεων. Σε αυτό το πλαίσιο συζήτησης ο Λογγίνος κάνει παραλληλισμό ανάμεσα στη μουσική και τη «σύνθεσιν», καθώς θεωρεί ότι και οι δύο μπορούν να επιφέρουν αρμονία στην ψυχή του ακροατή. Συγκεκριμένα αναφέρει ότι, όπως ο αυλός αφυπνίζει τα πάθη και δίδει ρυθμό ακόμη και στους άμουσους ή όπως οι τόνοι της κιθάρας ασκούν μια ακαταμάχητη γοητεία στον ακροατή έτσι και μία «σύνθεσις τῶν λόγων» με την πολυμορφία των φθόγγων της μεταβιβάζει το πάθος του ρήτορα στους ακροατές δονώντας τις ψυχές τους και αναγκάζοντας τους να ακούσουν τον ρήτορα<sup>50</sup>. Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς

44. Πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 133, σημ. 170.

45. *Ρητορική* 1404b 1- 1407 a 17, 1410b 6-1413 b1.

46. *Περί συνθέσεως ὀνομάτων* 5.

47. *Περί τοῦ βίου καὶ τῆς ποιήσεως Ὀμήρου* 22, 84.

48. *Institutio oratoria* 8. 6. 19, 37, 44.

49. "El Homero de Aristides Quintiliano", σ. 106.

50. Βλ. σχετ. *Περί ὕψους* 39. 1-3. Βλ. για το θέμα αυτό P.L. Malosse, "ΡΗΤΩΡ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ: Invitation à une lecture musicologique de certaines catégories de la rhétorique grecque antique", στο F. Malhomme (ed.), *Musica Rhetoricans*, Presses de Université de Paris-Sorbonne, 2002, σ. 49. Βλ. επίσης Δημήτριος Φαληρεύς, *Περί Ἑρμηνείας* 68-74.

προβαίνει σε σύγκριση μεταξύ ρητορικής και μουσικής και θεωρεί ότι η επιστήμη του πολιτικού λόγου είναι ένα είδος μουσικής<sup>51</sup>.

Πριν αναλυθούν τα παραδείγματα χρήσης των «μεθόδων» στο έργο του Ομήρου, τα οποία παραθέτει ο Κοϊντιλιανός, κρίνεται απαραίτητο να προηγηθεί μια σύντομη αναφορά στη έννοια της «μεταφοράς» για να διευκρινισθούν και οι λόγοι της χρήσης της από τον Κοϊντιλιανό, καθώς και ο εντοπισμός του βαθμού πρωτοτυπίας του στη χρήση της. Η σχετική συζήτηση ξεκινά από τον ορισμό που έχει δώσει ο Αριστοτέλης στο έργο του *Περί Ποιητικής*: «μεταφορά δ' ἐστὶν ὀνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά»<sup>52</sup>. Ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι είναι πολύ σημαντικό να είναι κανείς επιδέξιος στη χρήση μεταφορών και ότι αυτό «εὐφυΐας ...σημεῖον ἐστίν», διότι «τὸ...εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν»<sup>53</sup>.

Ο W.B. Stanford<sup>54</sup> διατείνεται ότι η μεταφορά σε όλη τη σχετική θεωρητική παράδοση είναι ένα αντικείμενο, που συνδέεται αποκλειστικά με τη «λέξιν». Αυτό κατά τον A. Barker<sup>55</sup> ισχύει και για τον Αριστοτέλη ο οποίος μεταχειρίζεται τη μεταφορά ως ένα είδος «ὀνόματος». Η «λέξις», όπως σημειώνει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*<sup>56</sup> είναι η «διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνεία», δηλαδή η «διὰ τῆς χρησιμοποίησεως των κατάλληλων λέξεων» ἐρμηνεία, σύμφωνα με τον I. Συκουτρή<sup>57</sup>. Τα μέρη της «λέξεως» είναι κατά τον Αριστοτέλη «στοιχείον, συλλαβή, σύνδεσμος, ὄνομα, ῥῆμα, ἄρθρον, πτώσις, λόγος»<sup>58</sup>.

51. Βλ. σχετ. *Περί συνθέσεως ὀνομάτων* 11, 64-68: «Μουσική γάρ τις ἦν καὶ ἡ τῶν πολιτικῶν λόγων ἐπιστήμη τῷ ποσῷ διαλλάττουσα τῆς ἐν ᾧδῇ καὶ ὀργάνοις, οὐχὶ τῷ ποιῶ· καὶ γὰρ ἐν ταύτῃ καὶ μέλος ἔχουσιν αἱ λέξεις καὶ ῥυθμὸν καὶ μεταβολὴν καὶ πρέπον».

52. *Περί Ποιητικής* 1457 b 6-7: η μεταφορά είναι η επιφορά του ονόματος για κάτι (σε κάτι άλλο). πβ. *Ῥητορική* 1405 a 3-6: «τί μὲν οὖν τούτων ἕκαστον ἐστὶ, καὶ πόσα εἶδη μεταφοράς, καὶ ὅτι τοῦτο πλεῖστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις, [αἱ μεταφοραὶ], εἴρηται, καθάπερ ἐλέγομεν, ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς». Για το θέμα αυτό βλ. J. T. Kirby, "Aristotle on Metaphor", *American Journal of Philology*, (118) 1997, σσ. 531-532. Ph. Wheelwright [*Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University, Press, 1962, σ. 73.

53. *Περί Ποιητικής* 1459 a 5-8.

54. *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, B. Blackwell, 1936, σ. 18

55. "Shifting frontiers", σ. 3.

56. *Περί Ποιητικής* 1450 b 13-14.

57. Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, Εἰσαγωγή, κείμενον καὶ ἐρμηνεία, ὑπὸ I. Συκουτρή, Μετάφρασις ὑπὸ Σ. Μενάρδου, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Εστίας», Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., 2011, σ. 66, σημ. 3.

58. Βλ. σχετ. *Περί Ποιητικής* 1456 b 20-21.

Επιπλέον στο έργο *Περί Ποιητικής* αναφέρεται ότι η μεταφορά, όπως οι ξένοι όροι («γλώτται») και οι ασυνήθιστες μορφές λέξεων, είναι ένα είδος ξένου όρου που χρησιμοποιείται για να επιτευχθεί εντυπωσιασμός και η αποφυγή της τετριμμένης γλώσσας. Αυτό διασφαλίζει ότι η γλώσσα δεν θα είναι συνηθισμένη ή χαμηλού επιπέδου. Αν ωστόσο μια ολόκληρη σύνθεση λόγου είναι φτιαγμένη από μεταφορές, θα αποτελεί ή αίνιγμα ή βαρβαρισμό<sup>59</sup>.

Βασική στη μεταφορά είναι η διάκριση μεταξύ της «λέξεως» (λεκτικής μορφής) και «τοῦ λεγομένου» (του μηνύματος του κειμένου)<sup>60</sup>. Οι αρχαίοι Έλληνες με τους όρους «λέξις», «φράσις» ή ερμηνεία ονόμαζαν, αυτό που οι Ρωμαίοι εννοούσαν με τους όρους «diction» ή «elocution», επιθυμώντας να δηλώσουν «το φραστικό ένδυμα της σκέψης. Η μεταφορά που συνήθως χρησιμοποιείται για να εκφράσει τη σχέση ήταν πράγματι εκείνη του ενδύματος ή της διακόσμησης»<sup>61</sup>.

Κατά τον J. T. Kirby<sup>62</sup> «ο Αριστοτέλης ταξινομεί την παρομοίωση ως ένα είδος στο γένος μεταφορά<sup>63</sup> και ο ίδιος θεωρεί ότι οι Ομηρικές παρομοιώσεις είναι μεταφορές. Είναι επίσης γνωστό ότι οι παρομοιώσεις στην *Ίλιάδα* και την *Όδύσσεια* αποτελούν τη πιο γνωστή ομάδα μεταφορών στην ελληνική λογοτεχνία μέχρι την εποχή του Αριστοτέλη».

Στη συνέχεια της ενότητας αυτής καταδεικνύεται ο τρόπος σύμφωνα με τον οποίο οι «μέθοδοι», αφυπνίζουν κατά τον Κοϊντιλιανό τις κατάλληλες έννοιες μέσα από παραδείγματα λειτουργίας των «μεθόδων» στον Όμηρο. Ο Όμηρος αναφέρεται τις περισσότερες φορές από τον Κοϊντιλιανό με το όνομά του και κάποιες φορές ως ποιητής<sup>64</sup>. Οι στίχοι του Ομήρου που χρησιμοποιεί ο

---

59. Βλ. σχετ. *Περί Ποιητικής* 1458 a 21–25. Στον Αριστοτέλη εμφανίζεται ο όρος «βαρβαρισμός» για πρώτη φορά. Για τον όρο βλ. και Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria*, 1, 5.5. Για τις απόψεις των Στωικών σχετικά με τους βαρβαρισμούς βλ. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σσ. 105-112.

60. Βλ. σχετ. D.A. Russell, *Criticism in Antiquity*, London, Duckworth, 1981, σσ. 4, 6, 130.

61. D.A. Russell, *Criticism in antiquity*, σ. 130.

62. "Aristotle on Metaphor", σ. 521.

63. Βλ. *Ρητορική* 1406 b 20: «Ἔστι δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά».

64. *Περί μουσικῆς* II, 9, σ. 69. 9. II, 17, σ. 88.7. III, 25, σ. 129. 15. III, 26, σ. 132. 11.

Κοϊντιλιανός παρατίθενται είτε κατά λέξη είτε προσαρμοσμένες στο κείμενο με μικρές αλλαγές<sup>65</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός αρχικά εξετάζει παραδείγματα μεταφορών μέσω της χρήσης από τον Όμηρο των κατάλληλων επιθέτων. Όταν για παράδειγμα ο ποιητής, κατά τον Κοϊντιλιανό, θέλει να παρουσιάσει την εικόνα της αργής ανατολής του ηλίου χρησιμοποιεί επίθετα που εκφράζουν τη βραδύτητα. Επειδή όμως οι λέξεις που εκφράζουν τη βραδύτητα δεν μπορούν να εφαρμοσθούν ορθά στο πιο γρήγορο<sup>66</sup> από τα ουράνια σώματα, πρώτα κάνει λόγο για τις ακτίνες του ηλίου<sup>67</sup>. Συγκεκριμένα στο ομηρικό κείμενο αναφέρεται: «Έπειτα ο ήλιος μόλις που ξεκίνησε να αγγίζει τα χωράφια»<sup>68</sup>, που σημαίνει ότι ο ήλιος δεν είχε ακόμη ανατείλει<sup>69</sup>. Για να αποδώσει επίσης την εικόνα της αργής ανατολής του ηλίου συνθέτει μια κατασκευή από επίθετα χρησιμοποιώντας την εικόνα του νερού που κινείται αργά. Το νερό αντανακλά τις ακτίνες του ηλίου και φανερώνει την αργή ανάδυσή του. Πρώτα δείχνει τη γαλήνη της ροής του νερού («έξ άκαλαρρείταιο» [«από τη μαλακή-ροή»])<sup>70</sup>. Στη συνέχεια αποκαλύπτει την αιτία της αργοπορίας της κίνησης του ηλίου, αναφέροντας ότι αναδύεται από τον «βαθύ ρέοντα Ωκεανό («βαθυρρούου ώκεανοϊο»)<sup>71</sup>, που σημαίνει ότι μια ανάδυση από τα βαθιά νερά θα διαρκούσε περισσότερο<sup>72</sup>.

Όταν αντιθέτως ο Όμηρος, σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, επιθυμεί να εκφράσει την ταχύτητα του ηλίου, αποδίδει στον ήλιο μια ανάβαση γεμάτη από

65. Ο Κοϊντιλιανός για να εισάγει μια παραπομπή από το ομηρικό κείμενο, χρησιμοποιεί κυρίως το ρήμα «φημί». Σε αρκετές περιπτώσεις χρησιμοποιεί τον τύπο «φησί» (ό.π. II. 9, σ. 69. 18' II. 9, σ. 70. 8, 14' II. 9, σ. 71. 8. II. 9, σ. 72.21' II. 10, σ. 74.31. II. 17, σ. 88.7' II. 17, σ. 89.3' III. 26, σ. 131.8' III. 26, σ. 131.13' III. 26, σ. 132. 11, 15) ή τον αόριστο «ἔφη» ( II. 9, σ. 71. 10). Αλλού η εισαγωγική έκφραση είναι «φάσκων» (II. 10, σ. 75. 10) ή «λέγει» ( II. 10, σ. 69. 27. 88. 12), καθώς και «λέγων» (II. 9, σ. 70. 3' II. 9, σ. 73. 3' III. 25, σ. 129. 18) ή «εἰπών» (II. 9, σ. 69.14' II. 9, σ. 70.27' II. 9, σ. 71. 3' III. 25, σ. 129. 16) ή «ὀνομάζων» (II. 9, σ. 71.16). Άλλα εισαγωγικά ρήματα που χρησιμοποιεί είναι το «πλεονάζει» (II. 9, σ. 71. 19), «προστίθισιν» ( II. 10, σ. 75. 2), «ὡς ἔχει το» (II. 9, σ. 72. 16). Επίσης, εισάγει την παραπομπή μέσω της έκφρασης «Ὅμηρος ἡμῖν ἰκανὸς μάρτυς» (II. 10, σ. 74. 13- 14 ).

66. Ο F. Duysinx (*Aristide Quintilien*, σ. 138, σημ. 2) παρατηρεί ότι «αυτή είτε είναι η γεωκεντρική θεωρία η οποία ίσχυε την εποχή του Κοϊντιλιανού είτε ότι στην Ανατολή, η ανύψωση του Ἡλίου (όπως και το κρύψιμό του) είναι ιδιαίτερος γρήγορη».

67. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 9-14.

68. Ό.π. II. 9, σ. 69. 15 = *Ἰλιάδα Η*, 421=: «ἡἥλιος μὲν ἔπειτα νέον προσέβαλλεν ἀρούρας». Βλ. για το χωρίο και P. R. Reyes, "El Homero de Aristides Quintiliano", *Minerva*, 23 (2010), σσ. 107-108.

69. Πβ. *Ἰλιάδα Η*, 433: «ἡ αὐγὴ δὲν εἶχε ἐμφανιστεῖ ἀκόμη».

70. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 18 = *Ἰλιάδα Η*, 422.

71. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 19-20 = *Ἰλιάδα Η*, 422.

72. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 16-25.



ζωντάνια και διαποτισμένη με ζωή. Γι' αυτόν τον λόγο ο ποιητής γράφει ότι «ο ήλιος αναδύεται, αφήνοντας την όμορφη λίμνη»<sup>73</sup>, δίνοντας επιπλέον γλυκύτητα στις λέξεις με το θηλυκό όνομα που χρησιμοποιεί για τον Ωκεανό<sup>74</sup>.

Στη συνέχεια σε μια άλλη περίπτωση μεταφοράς ο Όμηρος θέλοντας να απεικονίσει τη χαρά που προκαλεί η ανατολή του ηλίου, κοσμεί ταυτόχρονα τις λέξεις του με τη γοητεία του χρώματος και με τη γλυκύτητα του αρώματος που εφαρμόζονται αυτήν την φορά όχι στον ήλιο, αλλά στον θηλυκό χαρακτήρα του ηλίου, δηλαδή την Αυγή<sup>75</sup>. Στο ένα ομηρικό χωρίο αναφέρεται: «Ἡὼς μὲν κροκόπεπλος ἐκίδνατο πᾶσαν ἐπ' αἴαν»<sup>76</sup>, ενώ σε άλλο χωρίο αναφέρεται «ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη ῥοδοδάκτυλος Ἡὼς»<sup>77</sup>. Συνεπώς η αναφορά στον θηλυκό χαρακτήρα της αυγής επιτυγχάνεται με τα επίθετα «κροκόπεπλος» (Θ, 1) και «ῥοδοδάκτυλος» (Α, 477).

Κατά τον Κοϊντιλιανό, όταν ο Όμηρος επιδιώκει να προκαλέσει το πνεύμα μας, μιλά για τις φάλαγγες των στρατιωτών που κατευθύνονταν προς τον φονικό πόλεμο<sup>78</sup> «κυάνεαι σάκεσιν τε καὶ ἔγχεσι πεφρικυῖαι»<sup>79</sup>. Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι ο Όμηρος κατορθώνει να επιτύχει μέσω μεταφορικών εκφράσεων («διὰ τῶν μεταφορικῶς σημαινομένων») αυτό που δεν θα μπορούσε να έχει κάνει μέσω της απλής φυσικής χρήσης των ὀρων<sup>80</sup>. Η παραπάνω περίπτωση μεταφοράς είναι σημαντική για την ερμηνεία και τη χρήση των «σημαινομένων» εκ μέρους του Κοϊντιλιανού. Εδώ η αναφορά στα

73. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 69. 28 = *Ὀδύσσεια* γ, 1: «ἡἷλιος δ' ἀνόρουσε λιπῶν περικαλλέα λίμνην». Ὅπως επισημαίνεται ἀπὸ τὸν P.R. Reyes (*“El Homero de Aristides Quintiliano”*, σσ. 107-108) ὁ Κοϊντιλιανὸς δὲν δηλώνει τὴν ταχύτητα τοῦ ἡλίου μέσω ἐνὸς ἐπιθέτου, ἀλλὰ με τὸ ρῆμα «ἀνόρουσε». Ἄλλοτε δηλαδὴ χρησιμοποιεῖ ἐπίθετα καὶ ἄλλοτε ρήματα γιὰ νὰ ἐκφράσει ἰσοδύναμες ἐννοιες.

74. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 69. 25 - 30. Ὁ Ὠκεανὸς εἶναι τὸ ὄνομα μιᾶς ἀρσενικῆς θεότητας.

75. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 69. 30 - 70. 3.

76. *Ὀ.π.*, II, 9, σ. 70. 4 = *Ἰλιάδα* Θ, 1 = «ἡ Αυγή μέσα στον βαθυκίτρινο χιτώνα της διασκορπίσθηκε πάνω σε ὅλη τὴ γῆ».

77. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 6-8 = *Ἰλιάδα* Α, 477: «ὅταν ἡ ῥοδο-δάκτυλη Αυγή, κόρη τοῦ πρωϊνοῦ, ἐμφανίζεται».

78. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 7-8.

79. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 9 = *Ἰλιάδα* Δ, 282: «σκοτεινὲς καθὼς ἔδειχναν φουρτουνιασμένες μετὰ τὰς ἀσπίδες» (Μτφρ: Ὁ. Κομνηνοῦ-Κακριδῆ).

80. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 10-11.

«σημαινόμενα» γίνεται για δεύτερη φορά. Τα «σημαινόμενα» και όχι μόνο οι λέξεις («τὰ ὀνόματα»), παράγουν τα ψυχολογικά αποτελέσματα.

Ο Κοϊντιλιανός συνεχίζει την παράθεση μεταφορών από τον Όμηρο με ένα χωρίο από την *Ιλιάδα* που αποτυπώνει μια ζωηρή περιγραφή κατά το πρότυπο των κινήσεων του σώματος για πράγματα ακίνητα<sup>81</sup>. Εκεί αναφέρεται: «πάντες δ' ἔσσειοντο πόδες πολυπιδάκου Ἴδης καὶ κορυφαί»<sup>82</sup>.

Στη συνέχεια ο Κοϊντιλιανός για να ερμηνεύσει τη χρήση των μεταφορών σχολιάζει τα τεχνάσματα που χρησιμοποιεί ο Όμηρος, για να παρουσιάσει το ίδιο γεγονός «υπό διαφορετικά αξιολογικά φώτα»<sup>83</sup>. Ο Όμηρος αναφέρεται στο ίδιο αντικείμενο, δηλαδή την ερωτική σχέση δύο ανθρώπων, με διαφορετικό τρόπο. Στην περίπτωση της ερωτικής σχέσης του Άρη και της Αφροδίτης, χρησιμοποιεί σκληρές λέξεις όπως: «τὸ ἐμίγησαν καὶ τὸ λάθρη καὶ τὸ ἤσχυνε»<sup>84</sup>. Από τις λέξεις αυτές η πρώτη εκφράζει το μίσημα που φέρνει η ηδονή, η δεύτερη την ενοχή της πράξης και η τρίτη το επαίσχυντο της πράξης<sup>85</sup>. Στη δεύτερη περίπτωση που περιγράφεται από τον Όμηρο η σχέση της Πηνελόπης με τον Οδυσσέα, ο Όμηρος κατά τον Κοϊντιλιανό ομορφαίνει την αφήγηση του «σεμνοῖς ῥήμασι»<sup>86</sup>, καθώς αφηγείται τη σωστή και νόμιμη συμπεριφορά που αφορά την ένωση των δύο συζύγων<sup>87</sup>: «ἀσπάσιοι λέκτροιο παλαιοῦ θεσμὸν ἴκοντο»<sup>88</sup>.

Ο Όμηρος, κατά τον Κοϊντιλιανό, αναφέρεται και σε μία τρίτη περίπτωση ερωτικών σχέσεων που δεν είναι ούτε κατακριτέα ούτε ένα αντικείμενο επαίνου, επιτυγχάνοντας έτσι ένα ενδιάμεσο αποτέλεσμα<sup>89</sup>: «μήποτε τῆς εὐνῆς

81. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 18-20.

82. *Ό.π.*, II, 9, σ. 70. 16-17 = *Ιλιάδα* Y, 59-60: «Σειόνταν ὅλοι οἱ πρόποδες τῆς Ἴδας μὲ τις πολλές πηγές καὶ οἱ κορυφές της» (Μτφρ: Ὁ. Κομνηνοῦ-Κακριδῆ).

83. A. Barker, "Shifting frontiers", σ. 12.

84. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 20-23. Στην περίπτωση αυτή ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί μεμονωμένες λέξεις από το ομηρικό κείμενο που βρίσκονται στους στίχους της *Οδύσσειας* θ, 268-9.

85. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 23-25. Πρόκειται για την περίπτωση όπου ο Δημόδοκος, αοιδός στο παλάτι του Αλκίνοου, τραγουδά υπό την παρουσία του Οδυσσέα την αμαρτωλή αγάπη των δύο θεοτήτων (*Οδύσσεια* θ, 267-270).

86. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 25.

87. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 25-27.

88. *Ό.π.* II, 9, σ. 70. 28= *Οδύσσεια* ψ, 296: «περιχαρείς, ὅπως στα παλιά τα χρόνια, ἔφτασαν στο καθαγιασμένο ἔθιμο του κρεβατιού».

89. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 1-3.

ἐπιβήμεναι ἡδὲ μιγῆναι, ἧ̃ θέμις ἀνθρώπων πέλει, ἀνδρῶν ἡδὲ γυναικῶν»<sup>90</sup>. Στο τελευταίο αυτό ομηρικό χωρίο ο Αγαμέμνων μιλάει για τη Βρισηίδα, το κορίτσι που είχε πάρει από τον Αχιλλέα, στον οποίο είχε δοθεί ως βραβείο.

Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι ο Όμηρος επιτυγχάνει το αποτέλεσμα της μεσότητας, μέσω μιας διαπλοκής της αντίθεσης των «σημαινομένων»<sup>91</sup>. Αρχικά τονίζει τις λέξεις «ἐμίγησαν», «λάθρη» και «ἦσχυνε»<sup>92</sup>, όταν αναφέρεται στη σχέση του Άρη και της Αφροδίτης, που είναι αξιόμημπη. Τις λέξεις αυτές τις συγκρίνει με τα «σεμνὰ ῥήματα»<sup>93</sup> του στίχου που αναφέρεται στη σχέση του Οδυσσέα και της Πηνελόπης, σχέσης που δεν είναι κατακριτέα. Τέλος περιγράφει τη σχέση του Αγαμέμνονα και της Βρισηίδας, η οποία είναι ουδέτερη, δηλαδή ούτε «μεμπτή οὔτε ἐπαινουμένη»<sup>94</sup>.

Μετά τα παραδείγματα των μεταφορών η επόμενη «μέθοδος» που σχολιάζεται από τον Κοϊντιλιανό είναι εκείνη της παρομοίωσης. Σκοπός του Κοϊντιλιανού είναι να αποδείξει ότι, όπου δεν μπορούμε να κάνουμε χρήση «τροπῶν»<sup>95</sup> (μεταφορών) προκειμένου να διαμορφωθούν οι κατάλληλες έννοιες στις ψυχές των ανθρώπων, μπορούμε να χρησιμοποιούμε παρομοιώσεις<sup>96</sup>. Στην πρώτη περίπτωση, που παραθέτει ο Κοϊντιλιανός, ο Όμηρος θέλοντας να προκαλέσει το αίσθημα της θλίψης στο μυαλό μας λέγει τα εξής<sup>97</sup>: «Ὅπως ὅταν ἀπὸ βράχο ψηλὸ ὁ γιδοβοσκὸς βλέπει νὰ ἔρχεται σύννεφο πάνω ἀπὸ τὴ θάλασσα»<sup>98</sup>, παρομοιάζοντας το σύννεφο αυτό, που ἔρχεται ἀπὸ τὴ θάλασσα,

90. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 4-5 = *Ἰλιάδα* I, 133-4: «πὼς ποτὲ δὲν ἀνέβηκα στὸ κρεβάτι της, οὔτε ἔσμιξα μαζί της, ὅπως εἶναι φυσικὸ νὰ γίνεται στοὺς ἀνθρώπους ἀνάμεσα στοὺς ἄντρες καὶ στὶς γυναῖκες» (Μτφρ.: Ὁ. Κομνηνοῦ-Κακριδῆ).

91. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 2.

92. *Ὁ.π.*, II, 9, σ. 70. 22-23.

93. *Ὁ.π.* II, 9, σ. 70. 25.

94. *Ὁ.π.* II, 9, σ. 71. 1.

95. Η «τροπή» είναι ὄρος της ρητορικής. πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien*, σ. 141, σημ. 3. T. J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 135, σημ. 185. «Αἱ τροπαὶ» σημαίνουν κάποιο εἶδος ἀλλαγῆς «μέσω της ὁποίας μεταστρέφουμε μια λέξη ἢ μια λεκτικὴ ἐκφραση ἀπὸ τὴν κύρια σημασία σε ἄλλη, ὥστε νὰ της προσδώσουμε ἰδιαίτερη δύναμη» (Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Ἡ ἐπιστήμη της ρητορικής*, σσ. 78-79). Βλ. για τὴν τροπή (tropos) καὶ Marcus Fabius Quintilianus, *Instituto oratoria*, 9,1.4.

96. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 6-7.

97. *Ὁ.π.* II, 9, σ. 71. 7-8.

98. *Ὁ.π.* II, 9, σ. 71. 9 = *Ἰλιάδα* Δ, 275: «ὡς δ' ὅτ' ἀπὸ σκοπιῆς εἶδεν νέφος αἰτόλος ἀνήρ. διαχεῖ δὲ ἐν οἷς ἔφη» (Μτφρ.: Ὁ. Κομνηνοῦ - Κακριδῆ).

σπρωγμένο από τον Ζέφυρο με το σύννεφο του πεζικού<sup>99</sup>. Σε άλλη περίπτωση παρομοίωσης ο Όμηρος ηρεμεί τη διάνοια όταν λέγει<sup>100</sup>: «Λευκὸ σὰ γάλα τάνθος του ἦταν»<sup>101</sup>. Διάλεξε, συνεπώς, ο Όμηρος, κατά τον Κοϊντιλιανό, από όλα τα άσπρα πράγματα που υπάρχουν εκείνο το οποίο αντιπροσωπεύει τη γλυκύτητα<sup>102</sup>.

Στις παρομοιώσεις ανήκει και η περιγραφή των δακρύων του Αχιλλέα<sup>103</sup>. Ο Όμηρος, σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό χρησιμοποιεί εδώ, πολλές λέξεις που προκαλούν ταραχή στη διάνοια, όπως «μαῦρο σύννεφο» («νεφέλην μέλαιναν»), «στάχτη» («κόνιν αίθαλόεσσαν»), «μαύρη στάχτη» («μέλαιναν τέφραν»)<sup>104</sup>, και όχι λέξεις που να δίνουν χαρά. Από την άλλη μεριά όταν ο σκοπός του Ομήρου είναι να δώσει έναν ελκυστικό απολογισμό της μοίρας του Εύφορβου<sup>105</sup>, χρησιμοποιεί πλεοναστικά πρόσχαρες εκφράσεις, όπως «ὄμοια μὲ τὰ μαλλιά τῶν Χαρίτων» («Χάρισι μὲν ὄμοιοι πλοκαμοί»)<sup>106</sup>, καθώς και υλικά που προκαλούν ευχαρίστηση, όπως ο χρυσός και το ασήμι<sup>107</sup> και συνεχίζει με εκφράσεις που δηλώνουν θαλερότητα, όπως «δροσερὸ φυτάνι τῆς ἐλιᾶς», «ὄμορφο ὀλόχλωρο σὲ τόπο ἔρημικό», «ἄφθονο νερό», «πνοὲς κάθε λογῆς ἀνέμου», «ἄσπροι ἀνθοί»<sup>108</sup>.

Εκτός από τις μεταφορές και τις παρομοιώσεις ο Όμηρος, κατά τον Κοϊντιλιανό, για να δώσει βαρύτητα και λαμπρότητα στις λέξεις του, χρησιμοποιεί συνεκδοχές<sup>109</sup>. Για παράδειγμα στην *Ίλιάδα* γράφει «οἱ Τρῶες κρατώντας ψηλὰ τὶς ἀσπίδες τους, ποὺ ἦταν ἀπὸ ξεραμένα δέρματα βοδιῶν,

99. Βλ. *Ίλιάδα Δ*, 276-283.

100. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 10.

101. *Ό.π.* II, 9, σ. 71. 11 = *Όδύσσεια κ*, 304: «γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος» (Μτφρ.: Ζ. Σιδέρης).

102. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 12-71. 13.

103. *Ίλιάδα Σ*, 22-25. «Ο Αχιλλέας πρόκειται να μάθει για το θάνατο του Πάτροκλου: Ένα μαῦρο σύννεφο πόνου καλύπτει τον ήρωα» (F. Duysinx, *Aristide Quintilien*, σ. 142, σημ. 1).

104. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 15-16. Οι λέξεις βρίσκονται μέσα στους στίχους της *Ίλιάδας Σ*, 22-25.

105. Ο Εύφορβος, ο Τρώας, τραυμάτισε τον Πάτροκλο, και ο Έκτορας τον αποτέλειωσε. Ο Μενέλαος, με τη σειρά του, χτυπά τον Εύφορβο, ο οποίος καταρρέει.

106. *Ίλιάδα Ρ*, 51-52. (Μτφρ.: "Ο. Κομνηνοῦ —Κακριδῆ).

107. *Ό.π.* Ρ, 52.

108. *Ίλιάδα Ρ*, 52-56. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 13-24.

109. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 9, σ. 71. 25-26.

τραβοῦσαν γραμμὴ κατὰ τὸ καλοχτισμένον τεῖχος μὲ ἀλαλαγμὸν μεγάλο»<sup>110</sup>. Στην περίπτωση αυτή, ὡπως ἐπισημαίνει ὁ Κοϊντιλιανὸς ὁ Ὅμηρος χρησιμοποιοῦν τὸ μεγάλο μέγεθος για να δώσει ἐμφαση στον λόγο. Αφού ἡ λέξη «ἀσπίς» ἀπὸ μόνη της ἔχει ἀνεπαρκὴ βαρύτητα, λέγοντας ὅτι εἶναι κατασκευασμένη ἀπὸ δέρμα βοδιοῦ φέρνει στο νου τὴν ἐννοια του μεγάλου ὄγκου<sup>111</sup>.

Ὁ Κοϊντιλιανὸς συνεχίζοντας τὰ παραδείγματα συνεκδοχῶν, σημειώνει ὅτι σε κάποιον ἄλλο χωρίο της *Ἰλιάδας*, ὁ Ὅμηρος περιγράφοντας μιὰ μάχη ἀναφέρει, μεταξύ ἄλλων, τὰ ἐξῆς: «ἀμφὶ δὲ σάλπιγξεν μέγας οὐρανός»<sup>112</sup>. Ἡ ἐκφραση αὐτὴ μπορεῖ να κάνει δυνατὴ τὴν εἰκόνα της μάχης ἀλλὰ, δεν εἶναι ἡ κατάλληλη, ὅταν ἀναφέρεται στον οὐρανό. Κατὰ τον Κοϊντιλιανὸν ὁ Ὅμηρος χρησιμοποιοῦν δύο μεθόδους για να παραγάγει τὸ κατάλληλο ἀποτέλεσμα: με τὸ ἐπίθετο «μέγας» μεγεθύνει τὸν ἦχο της σάλπιγγας, και με τὴν πρόθεση «ἀμφὶ» κάνει τὸν ἦχο να ἔρχεται ἀπὸ κάθε τεταρτημόριο του οὐρανοῦ<sup>113</sup>.

Οἱ περιφράσεις τις ὁποῖες χρησιμοποιοῦν ὁ Ὅμηρος συνιστοῦν τὴν τέταρτη «μέθοδον», που σχολιάζεται ἀπὸ τον Κοϊντιλιανό. Ὁ τελευταῖος παρακινεῖ τὸν ἀναγνώστη να παρατηρήσει με ποιο τρόπο οἱ ποικιλίες των περιφράσεων μποροῦν να δώσουν ταυτόχρονα σαφήνεια στην περιγραφή των χαρακτήρων και γλυκύτητα στις λέξεις. Ὅταν ὁ Ὅμηρος ἀποπειράται να περιγράψει τις προσωπικότητες των νέων ἡρώων, ἀναφερόμενος στην ἀρετὴ του καθενός, ἄλλοτε κάνει λόγο για τὴ δύναμη του Ἐτεοκλή («βίης Ἐτεοκληείης»<sup>114</sup>) και ἄλλοτε για τὴν ἱερὴ δύναμη του Τηλέμαχου («ἱερὴ ἴς Τηλεμάχοιο»<sup>115</sup>), ἐπιθυμώντας να δείξει τὴ δύναμη του πρώτου και τὴ θεϊκὴ εὐνοια που ἔχει παραχωρηθεῖ στον δεύτερο για τὴ σωφροσύνη του<sup>116</sup>. Οἱ περιφράσεις αὐτές ἀποτελοῦν πλάγιους τρόπους, για να ἀναφερθεῖ ὁ Ὅμηρος στον χαρακτήρα αὐτῶν των ἀνθρώπων.

110. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 26-27 = *Ἰλιάδα Μ*, 137-8: «οἱ δ' ἰθὺς πρὸς τεῖχος εὐδμητον βόας αὔας ὑψόσ' ἀνασχόμενοι ἔκιον μεγάλῳ ἀλαλητῶ».

111. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 71. 25- 72. 7. Ενδιαφέροντα σχόλια για τὸ χωρίο αὐτὸ βλ. Τ. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 136, σημ. 192.

112. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 72. 9 = *Ἰλιάδα Φ*, 388: «καὶ ὁ μέγας οὐρανός ἀντήχησε».

113. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 72. 10-14. Για μιὰ ἄλλη συνεκδοχὴ, που ἀπαντᾷ στην *Ὀδύσσεια* (υ, 259: «δίφρον ἀεικέλιον παραθεῖς ὀλίγην τε τράπεζαν») και σχολιάζεται ἀπὸ τον Κοϊντιλιανό βλ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 72. 16.

114. *Ἰλιάδα Δ*, 386.

115. *Ὀδύσσεια π*, 476.

116. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 72. 18-24.

Στην περίπτωση αυτή η δύναμη του Ετεοκλή είναι ισοδύναμη με τον δυνατό Ετεοκλή.

Οι αλληγορίες στον Όμηρο, που αποτελούν την πέμπτη και τελευταία «μέθοδο» με την οποία ασχολείται ο Κοϊντιλιανός, πραγματοποιούνται κατά τη γνώμη του μέσω της χρήσης πολλών λέξεων, που παρατίθενται η μία δίπλα στην άλλη, με στόχο να μεταστρέψουν τη διάνοια προς μια διαφορετική ποιότητα. Παρατηρεί, για παράδειγμα, ότι ο Όμηρος, όταν αποφάσισε να μιλήσει χωρίς πάθος ή θλίψη για αυτούς που είχαν σκοτωθεί στον πόλεμο, γράφει σαν να επρόκειτο για το μάζεμα του σιταριού<sup>117</sup>: «Γρήγορα μπουχτίζουν οι άνθρωποι τὸ πόλεμο, πού σ' αὐτὸν πάρα πολλὰ στάχυα ρίχνει ὁ χαλκὸς στή γη, ἢ σοδειᾶ ὅμως εἶναι πολὺ λίγη»<sup>118</sup>.

Με την χρήση της αλληγορίας ολοκληρώνονται τα παραδείγματα από τον Όμηρο, που χρησιμοποιεί ο Κοϊντιλιανός, για να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο συμβάλλουν οι «μέθοδοι» (μεταφορές, παρομοιώσεις, συνεκδοχές, περιφράσεις και αλληγορίες), στην ανάδυση των «έννοιων» μέσω της «λέξεως». Ο σκοπός της χρήσης των παραπάνω «μεθόδων» επικεντρώνεται στην παρουσίαση ενός αντικειμένου, το οποίο φέρει κάποιο συναισθηματικό φορτίο, μέσω της συνδρομής των συναισθηματικών σημασιών που εγείρουν στον νου μας. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να εντοπίσει κανείς και την πρωτοτυπία του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, ο οποίος προσπαθεί κατά τον A. Barker<sup>119</sup> να μετατρέψει τα «σχήματα λόγου σε σχήματα σκέψης». Αυτό το επιχειρεί χρησιμοποιώντας τις «μεθόδους» όχι απλώς ως ένα είδος έκφρασης, αλλά ως ένα είδος «έννοιας», διά της οποίας επηρεάζεται συναισθηματικά ο ακροατής.

117. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 72. 25- 73. 3.

118. *Ό.π.* II, 9, σ. 73. 4-7 = *Ίλιάδα* T, 221-3: «αἴψά τε φυλόπιδος πέλεται κόρος ἀνθρώποισιν, ἧς τε πλείστην μὲν καλάμην χθονὶ χαλκὸς ἔχευεν, ἄμητος δ' ὀλίγιστος» (Μτφρ.: Ζ. Σιδέρης).

119. "Shifting frontiers", σσ. 14-15.

#### **1.4. Η ανάδυση των «έννοιων» μέσω της επίδρασης των «σχημάτων» των χορευτών κατά την «υπόκριση»**

Ο Κοϊντιλιανός, αφού έχει εξετάσει τον τρόπο που αναδύονται «αί έννοιαι» στην ψυχή μέσω των σχημάτων του λόγου, εξετάζει στη συνέχεια πως τα «νοήματα» αυτά αναδύονται μέσω των «σχημάτων» (σωματικών στάσεων) που λαμβάνουν οι χορευτές κατά τη διαδικασία της «υποκρίσεως»<sup>120</sup>. Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό κάθε ένα από τα «σχήματα» αυτά έχει τη δύναμη είτε να ταπεινώνει το μυαλό, είτε να το εξυψώνει. Το ήθος που εκπέμπουν τα «σχήματα» των χορευτών μπορεί να γίνει κατανοητό από τη στάση του σώματος κατά τη διαδικασία της «υποκρίσεως»<sup>121</sup>.

Με τον όρο «υπόκρισις», όπως έχει ήδη αναφερθεί<sup>122</sup>, εννοείται η ερμηνεία ενός ηθοποιού ή η απαγγελία ενός ρήτορα. Τα «σχήματα» των χορευτών συσχετίζονται και με τον λόγο, ο οποίος μέσω της πειθούς μπορεί να επηρεάσει τους ακροατές-θεατές. Συνεπώς, οι τύποι των «σχημάτων» που λαμβάνουν τα σώματα των χορευτών μπορούν να αφυπνίσουν τις έννοιες, δεδομένης της ενότητας που υπάρχει μεταξύ του λόγου, της κίνησης και της μουσικής κατά τη διαδικασία της «υποκρίσεως».

#### **1.5. Η ανάδυση των «έννοιων» μέσω της «μιμήσεως» και της «διηγήσεως» της ποίησης και η χρήση τους «έν μουσικῇ παιδεύσει». Το παράδειγμα του Ομήρου**

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός εξηγεί τον τρόπο που αναδύονται «αί έννοιαι» μέσω της «μιμήσεως» και της «διηγήσεως» της ποίησης, στο πλαίσιο της μουσικής εκπαίδευσης. Σημειώνει ότι στο έργο του «περί ποιητικῆς», έχει δώσει σαφείς εξηγήσεις για τις «υποθέσεις» και τα «κεφάλαια» επί τη βάση των

120. *Περί μουσικῆς* II, 10, σ. 73. 28-30.

121. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II, 10, σ. 73. 30- 74. 6.

122. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 16, σ. 84. 11-19.

οποίων θα πρέπει να οργανώνουμε, τις μιμήσεις και τις αφηγήσεις μας<sup>123</sup>. Το έργο του όμως *περί ποιητικής* έχει χαθεί και δεν γνωρίζουμε τίποτε για το περιεχόμενό του<sup>124</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός αναφέρει ότι μέρη της ποίησης<sup>125</sup> είναι η «μίμησις καὶ διήγησις» και κάθε μια χωρίζεται περαιτέρω σε δύο μέρη, τις «ἠθοποιίας τε καὶ διηγήματα»<sup>126</sup>. Τα «διηγήματα» συχνά απαντώνται και μόνα τους, και ονομάζονται «εἶδη» ή «ποιήματα»<sup>127</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός προσφεύγει και πάλι τον Όμηρο<sup>128</sup>, για να αποδείξει ότι η «μίμησις» και η «διήγησις» «ἐν μουσικῇ χρησιμεύει παιδεύσει»<sup>129</sup>. Σκοπός του είναι να τονίσει την εκπαιδευτική σημασία του έργου του ποιητή. Ο Όμηρος θεωρείται, ως γνωστόν, «ὁ πρῶτος καὶ μέγιστος δημιουργὸς καὶ διαμορφωτὴς τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ χαρακτῆρος»<sup>130</sup>. Τα δύο μεγάλα έργα του Ομήρου, η *Ίλιάς* και η *Ὀδύσσεια*, παρέχουν σημαντικές μαρτυρίες για την

123. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 10, σ. 74. 7-9.

124. Πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 138, σημ. 209. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 476, σημ. 101. F. Duysinx, *Aristide Quintilien*, σ. 145, σημ. 2.

125. Ο Κοϊντιλιανός (*Περί μουσικῆς* I. 29, σ. 52. 8-9), δίδει ως εξής τον ορισμό του ποιήματος: «τὸ δ' ἐκ τῶν μέτρων εὐπρεπὲς σύστημα καλεῖται ποίημα». Στο χωρίο I. 29, σ. 52. 8-23, που ακολουθεί τον ορισμό του ποιήματος ο Κοϊντιλιανός προφανώς έχει επηρεαστεί από τον Ἡφαιστίωνα και τον Διονύσιο Αλικαρνασέα. Για τη σχέση του χωρίου αυτού του Κοϊντιλιανού με το έργο του Ἡφαιστίωνα, *Ἐγχειρίδιον Περί Μέτρων και Ποιημάτων*, βλ. J. M. Van Ophulisen, "On Poems: Two Hephæstionic Texts and One Chapter from Aristides Quintilianus on the Composition of Verse", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II, 34, 1 (1993), σσ. 801-869. Βλ. για το θέμα και E. Dickey, *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, New York, Oxford University Press, 2007, σ. 105. Άξιος προσοχής είναι και ο ορισμός του ποιήματος από τον Ποσειδώνιο σύμφωνα με σχετική μαρτυρία του Διογένη Λαέρτιου, 7.60: «Ποίημα δέ ἐστίν, ὡ ὁ Ποσειδώνιος φησιν ἐν τῇ περὶ λέξεως εἰσαγωγῇ, λέξις ἔμμετρος ἢ ἔνρυθμος μετὰ σκευῆς τὸ λογοειδὲς ἐκβεβηκυῖα. ...ποίησις δε ἐστὶ σημαντικὸν ποίημα, μίμησιν περιέχον θείων καὶ ἀνθρωπείων».

126. *Περί μουσικῆς* II. 10, σ. 74. 9-11.

127. Βλ. σχετ. *ὄ.π.* II. 10, σ. 74. 11-12.

128. Η αναφορά γίνεται στην *Ίλιάδα* I, 186-189. Το ίδιο παράδειγμα αναφέρει ο Ψευδο-Πλούταρχος (*Περί μουσικῆς* 1145 d 14-15), όπου τονίζεται η χρησιμότητα της μουσικής για τον άνθρωπο: «Χρῆσιν δὲ μουσικῆς προσήκουσαν ἀνδρὶ ὁ καλὸς Ὅμηρος ἐδίδαξε», καθώς και ο Σέξτος Εμπειρικός, *Πρὸς Μαθηματικούς* VI. 10-11 (*Πρὸς Μουσικούς*). Για τη χρήση του Ομήρου από τον Κοϊντιλιανό επίσης βλ. *Περί μουσικῆς* II. 9, σ. 69. 9-73. 6, II. 17, σ. 88. 6-7, III. 25, σ. 129, 15-16, III. 26, 131. 7-8.

129. *Ὁ.π.*, II. 10, σ. 74. 13.

130. W. Jaeger, *Παιδεία*, τόμ. Α, σ. 71.



ανάπτυξη της μουσικής διδασκαλίας την εποχή εκείνη και τη σπουδαία θέση της μουσικής στην παιδεία<sup>131</sup>.

Κατά τον Κοϊντιλιανό το ότι η «μίμησις» και η «διήγησις», όταν συνδυάζονται με τη μουσική, παρέχουν μια χρήσιμη εκπαίδευση επιβεβαιώνεται και από τον Όμηρο: όταν ο Αχιλλέας στην *Ίλιάδα* (I 186-189) θέλει να αποστασιοποιηθεί από την θλίψη του για τη Βρισηίδα δεν άδει ένα τραγούδι αγάπης, αλλά αφηγείται με τη συνοδεία της κιθάρας του<sup>132</sup> τα μεγάλα πολεμικά κατορθώματα των παλαιών ανδρών<sup>133</sup>.

Επιπλέον, από τους χαρακτήρες στην *Όδύσσεια* που «διὰ μουσικῆς» παιδεύουν, ο ένας (ο Φήμιος) που επιδιώκει να περιορίσει την ύβρη των μνηστήρων προς την Πηνελόπη και την ασέβειά τους προς την θεά Αθηνά τραγουδά για τις καταστροφές που ήλθαν επάνω στους Έλληνες «διὰ τὴν τοῦ Λοκροῦ παρανομίαν»<sup>134</sup>. Ο άλλος (ο Δημόδοκος), «παιδεύων τὴν τῶν Φαίακων τρυφήν» και επιθυμώντας να αποτρέψει την κακή έκβαση στην οποία η τρυφή οδηγεί, αναφέρεται άδοντας στον παράνομο δεσμό του Άρη και της Αφροδίτης και στην τιμωρία που υπέστησαν για τις παραβάσεις τους<sup>135</sup>. Περαιτέρω, ο ίδιος ο Οδυσσεύς, είχε διδάξει στους Φαίακες την αρετή και τους είχε μεταδώσει την επιθυμία να γνωρίσουν έναν σοφό άνθρωπο μέσω ενός τραγουδιού που αναφερόταν στον δούρειο ίππο<sup>136</sup>. Κατά τον Κοϊντιλιανό επίσης ο Οδυσσεύς ζητεί τους επαίνους του «μουσικοῦ» αναφορικά προς το πρόσωπό του, ώστε να

131. Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνος*, σ. 197. Βλ. και Η.Ι. Μαρrou, *Ίστορία τῆς ἐκπαιδύσεως κατὰ τὴν ἀρχαιότητα*, σ. 30 κ.ε.· L. Pearson, *Popular Ethics in Ancient Greece*, Stanford, California, Stanford University Press, 1962, σ. 11· W.D. Anderson, "Education in Music", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (18781), σσ. 1 κ.ε.

132. Ο όρος κιθάρα που χρησιμοποιεί εδώ ο Κοϊντιλιανός είναι αναχρονιστικός αφού το όργανο με χορδές που τοποθετεί ο Όμηρος στο σημείο υπό αμφισβήτηση είναι η «φόρμιγξ», συνώνυμη με την «κίθαριν». Βλ. για το θέμα W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 7.

133. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 10, σ. 74. 14-18.

134. *Ο.π.*, II. 10, σ. 74. 18-24. Βλ. *Όδύσσεια α* 326-327: «ὁ δ' Ἀχαιῶν (φησί) νόστον ἄει δε λυγρόν, ὄν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη».

135. Πβ. *Όδύσσεια θ*, 266-366. Βλ. σχετικά με την ιστορία του Άρη και της Αφροδίτης και *Περί μουσικῆς* II. 9, σ. 70. 23-25.

136. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 10, σ. 74. 21-31. Βλ. *ό.π.* II. 10, σ. 75. 1-3 = *Όδύσσεια θ*, 492 -494 «ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου ἄεισον.....ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἦγαγε δῖος Όδυσσεύς».

είναι πιο ευπρόσδεκτος στους Φαίακες, όταν τους αποκαλύπτει την ταυτότητά του<sup>137</sup>.

Στα ανωτέρω παραδείγματα η μουσική πέραν του ψυχαγωγικού ή θεραπευτικού της ρόλου διαδραματίζει και ρόλο παιδευτικό. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω των νοημάτων που μεταφέρει ο ποιητικός λόγος σε συνδυασμό με τη μουσική. Ο αιιδός παρουσιάζοντας τον Αχιλλέα να αφηγείται τα «κλέα τῶν ἀνδρῶν» και όχι κάποιο ερωτικό τραγούδι, αποδεσμεύεται από τα συναισθήματα της θλίψης ή του έρωτα και εξυμνεί πράξεις που συνδέονται με την αρετή. Ο Φήμιος και ο Δημόδοκος πετυχαίνουν τον σκοπό τους με τη βοήθεια της μουσικής, είτε αφηγούμενοι τις καταστροφές των Αχαιών είτε την τιμωρία του Άρη και της Αφροδίτης<sup>138</sup>. Επιπλέον μέσω του άσματος που αναφέρεται στα κατορθώματα του Οδυσσέα δημιουργείται θετική εντύπωση γι' αυτόν πριν αποκαλυφθεί η ταυτότητά του. Παρόμοιες θέσεις για τη συμβολή της μουσικής στη κατανόηση του ποιητικού λόγου συναντούμε και στους Στωικούς. Ο Διογένης ο Βαβυλώνιος υποστήριζε<sup>139</sup> ότι η μουσική που συνοδεύει ένα ποίημα συμβάλλει στην καλύτερη κατανόησή του εκ μέρους του ακροατή, καθώς ενεργοποιεί τη διάνοιά του.

Στους κατά τον Κοϊντιλιανό δύο τρόπους εκφοράς της ποίησης, την «μίμησιν» και τη «διήγησιν», μπορεί κανείς να εντοπίσει ομοιότητες με την πραγμάτευση του Πλάτωνα στην *Πολιτεία*, όσον αφορά τα θέματα της μουσικής παιδείας. Σύμφωνα με τον Πλάτωνα οι ποιητές και οι μυθολόγοι αφηγούνται πράγματα που είτε έγιναν στο παρελθόν, είτε συμβαίνουν στο παρόν ή θα γίνουν στο μέλλον. Μεταχειρίζονται προς τούτο άλλοτε την απλή διήγηση, άλλοτε εκείνη που γίνεται με τη βοήθεια της μίμησης ή συνδυάζουν και τους

137. *Περὶ μουσικῆς* II, 10, σ. 75. 12-13 = *Ὀδύσσεια* ι, 1-20: «εἴμ' Ὀδυσσεὺς Λαερτιάδης, ὃς πᾶσι δόλοισιν ἀνθρώποισι μέλω, καὶ μευ κλέος οὐρανὸν ἦκει».

138. Βλ. και S. Perceau, "Héros à la cithare: la musique de l' excellence chez Homère", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds.), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, σ. 21.

139. Βλ. σχετ. Φιλόδημος, *Περὶ μουσικῆς*, βιβλ. IV, σ. 74 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 71): «ὁ [Διογένης] δ' ἐπάγει τοῖς θαύμασιν τούτοις ἄλλα τέρατα, κινητικὸν λέγων μᾶλλον εἶναι τῆς λογιστικῆς διανοίας τὸ ἀδόμενον ἢ τὸ ψιλὸν πόημα». Βλ. για το θέμα Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σ. 184.

δύο τρόπους<sup>140</sup>. Ο Πλάτων στα πλαίσια του προσδιορισμού της μουσικής παιδείας, συζητώντας για τον κατάλληλο τρόπο εκφοράς των μύθων<sup>141</sup> καταλήγει στο συμπέρασμα ότι θα πρέπει να χρησιμοποιούνται και η μίμηση και η διήγηση, αλλά η χρήση της μίμησης οφείλει να γίνεται με εξαιρετική φειδώ<sup>142</sup>. Στην αφηγηματική ποίηση ο αφηγητής περιγράφει απλώς τα γεγονότα με τρόπο ώστε η αναφορά στα λόγια κάποιου να γίνεται σε πλάγιο λόγο<sup>143</sup>. Στη μιμητική ποίηση από την άλλη μεριά, ο αφηγητής υποδύεται κάποιο χαρακτήρα και εκφέρει τα λόγια που θα έλεγε εκείνος, καθώς πρόκειται για ευθύ λόγο και για φωνητική ηθοποιία<sup>144</sup>.

Ο αφηγηματικός τρόπος εκφοράς της ποίησης θεωρείται καταλληλότερος από τον Πλάτωνα για την εκπαίδευση, αφού όπως παρατηρεί ο E. Brann<sup>145</sup> «ο ακροατής δεν κατευθύνεται από τον αφηγητή, αλλά οποιαδήποτε στιγμή μπορεί να απεμπλακεί, κάτι που δεν συμβαίνει με τον μιμητικό τρόπο εκφοράς του λόγου και το δράμα γενικότερα, όπου ο ακροατής συμμετέχει στον ζωντανό, αλλά ψευδώς αποδιδόμενο κόσμο». Προϋπόθεση ωστόσο παραμένει, κατά τον Πλάτωνα, ένας μύθος να μην μιμείται ανελεύθερες πράξεις, να εμπεριέχει μίμηση που να αναφέρεται σε χρηστά ήθη<sup>146</sup>, να υμνούνται οι θεοί<sup>147</sup> και να υπάρχει έλεγχος του περιεχομένου των μύθων από τους ιδρυτές της πολιτείας<sup>148</sup>.

---

140. Βλ. σχετ. *Πολιτεία*, 392 d.

141. *Ό.π.*, 392 c- 398 a.

142. *Ό.π.* 396 e.

143. J. O. Urmsion, "Plato and the Poets", στο J. Moravcsik and P. Temko (eds.), *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, Totowa, New Jersey, Rowman & Allanheld, 1982, σ. 127.

144. *Αυτόθι*. πβ. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στη σκέψη των αρχαίων φιλοσόφων», σ. 31. Ο Πλάτων επιπλέον συνδυάζει τους δύο αυτούς τρόπους με τις ανάλογες αρμονίες και ρυθμούς. Στο πρώτο είδος διήγησης ταιριάζει τη σωστή μεταχείριση μιας μόνο αρμονίας και του ίδιου πάντα ρυθμού, αφού οι μεταβολές που υπάρχουν είναι λίγες (*Πολιτεία* 397 b). Αντιθέτως στο δεύτερο είδος διήγησης ταιριάζουν όλες οι αρμονίες και οι ρυθμοί, αφού περιλαμβάνει όλες τις μεταβολές σε όλες τις δυνατές μορφές τους (397 c). Ο Πλάτων εγκρίνει για την εκπαίδευση τον πρώτο τρόπο, υποστηρίζοντας την απλότητα και την έλλειψη μεγάλης ποικιλίας, αν και παραδέχεται ότι ο δεύτερος τρόπος παρουσιάζει μεγαλύτερο ενδιαφέρον, αφού είναι πιο ευχάριστος (397 d).

145. *The Music of the Republic Essays on Socrates' Conversations and Plato's Writings*, Philadelphia/Pennsylvania, Paul Dry Books, 2004, σ. 89.

146. Βλ. σχετ. *Πολιτεία* 396 d. Βλ. και K. Morgan, *Myth & Philosophy from the Presocratics to Plato*, New York, Cambridge University Press, 2003, σσ. 201-210. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα», σ. 31.

147. Βλ. σχετ. *Πολιτεία* 607 a.

148. Βλ. σχετ. *ό.π.*, 401 b.

Τα συμπεράσματα τα οποία ανακύπτουν από τα προαναφερθέντα αφορούν το περιεχόμενο των στόχων του μουσικού εκπαιδευτή, οι οποίοι σχετίζονται με τη «λέξιν». Ο Κοϊντιλιανός μελετά τη χρησιμότητα της απαγγελίας στην εκπαίδευση των νέων στο πλαίσιο της μελέτης των «έννοιων». «Αί έννοιαι» αφυπνίζονται στην ψυχή με τη χρήση των κατάλληλων «σημαιομένων», που υποδηλώνουν από τη μια μεριά αυτό που επισημαίνεται από τον λόγο και από την άλλη, αυτό που οραματίζεται ο νους όταν ακούει τις λέξεις. Αυτό επιτυγχάνεται είτε μέσω του ευθέος λόγου, είτε μέσω του πλάγιου με τη χρήση των κατάλληλων λογοτεχνικών μεθόδων (των μεταφορών, των παρομοιώσεων, των συνεκδοχών, των αλληγοριών, κ.τ.λ.). Για να δείξει τον τρόπο λειτουργίας των «μεθόδων» ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί παραδείγματα από τον Όμηρο. Οι εκτενείς αναφορές του Κοϊντιλιανού στην ομηρική ποίηση φανερώνουν τον σεβασμό του προς αυτή, σε αντίθεση προς τον Πλάτωνα<sup>149</sup> που την απέρριπτε για παιδαγωγική χρήση, λόγω του μιμητικού της χαρακτήρα.

Επιπλέον, σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό η ανάδυση των «έννοιων» στη διάνοια, των ακροατών-θεατών πραγματοποιείται και μέσω της επίδρασης των «σχημάτων» των χορευτών κατά την «υπόκρισιν», όπου εμπλέκονται πέραν των σωματικών κινήσεων και φραστικές διατυπώσεις, οι οποίες έχουν τη δύναμη να επηρεάσουν το ακροατήριο. Τέλος η ανάδυση των «έννοιων» πραγματοποιείται μέσω των αφηγηματικών τεχνικών της «μιμήσεως» και της «διηγήσεως» που χρησιμοποιούνται από τη ποίηση, με σκοπό την παροχή του κατάλληλου υλικού για τη χρήση του «έν μουσικῇ παιδεύσει».

## **2. «Τὰ περὶ λέξεως»**

### **2.1.Οι κανόνες «εὐφωνίας» των «στοιχείων»**

Μετά την εξέταση του τρόπου της ανάδυσης των «έννοιων» μέσω της απαγγελίας, ακολουθεί η εξέταση των θεμάτων που σχετίζονται με τη «λέξιν»

---

149. Βλ. σχετ. Πολιτεία 392 a-b, 607 c-d.

και αφορούν θέματα «εὐφωνίας»<sup>150</sup> των γραμμάτων καθώς και θέματα μετρικής. Η χρήση του όρου «εὐφωνία» απαντά ήδη από τον 5<sup>ο</sup> αι. π. Χ. και αφορά τα «αισθητικά και ηδονιστικά στοιχεία στις λέξεις και στις φωνές»<sup>151</sup>. Οι συγγραφείς στους οποίους συναντούμε μια πλήρη μελέτη των κανόνων «εὐφωνίας» είναι εκτός από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς (30 π. Χ.) στην πραγματεία του *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* (κεφ. 14).

Για να μιλήσει κανείς για «τὰ περὶ λέξεως», σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, πρέπει πρώτα να ασχοληθεί με τα «στοιχεῖα», δηλαδή με τα γράμματα. Ο Κοϊντιλιανός ορίζει στο πρώτο του βιβλίο ότι το «στοιχεῖον είναι φωνῆς ἐνάρθρου μέρος ἐλάχιστον»<sup>152</sup>. Το «στοιχεῖον» για το οποίο κάνει λόγο εδώ ο Κοϊντιλιανός είναι παρόμοιο με εκείνο το οποίο ονομάζεται φώνημα. Ο F. Duysinx<sup>153</sup> παρατηρεί ἐπὶ του θέματος αυτού ότι οι αρχαίοι συγγραφείς ἐνώνουν ὑπὸ μία κοινή ονομασία το «γράφημα» με το «φώνημα» και ότι στην περίπτωση του Κοϊντιλιανού πρόκειται για το φώνημα.

Θα πρέπει κατὰ τον Κοϊντιλιανό να χαρτογραφήσουμε τις ιδιότητες των «στοιχείων», τους ατομικούς δηλαδή χαρακτήρες των φωνηέντων και των συμφώνων με ακρίβεια, μέσω της ἀντίθεσης των γενών (αρσενικού και θηλυκού), που αναφέρθηκαν προηγουμένως<sup>154</sup>. Η διαδικασία που θα ακολουθηθεί είναι η εξής: αφού διακριθούν οι ἤχοι των «στοιχείων» σε αρσενικούς, θηλυκούς και ἐνδιάμεσους θα ακολουθήσει ἀνάλογη διάκριση του ἤχου των συλλαβών, των λέξεων και του ρυθμικού ποδός της ποίησης.

Ο Κοϊντιλιανός κατατάσσει τα «στοιχεῖα» (γράμματα) χωρίζοντάς τα σε τρεις κατηγορίες: στα φωνήεντα που παράγουν στρωμένους ἤχους, στα ἀφωνα<sup>155</sup>, και

150. «Εὐφωνία» σήμαινε «μελωδικότητα, ηχηρότητα, λαμπρότητα του ἤχου» (Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*, σ. 133), «καλή φωνή» (H.G. Liddel– R. Scott, *A Greek –English Lexicon*, σ. 395). Σχετικός είναι και ο ὅρος «εὐγηρυς», που σημαίνει «αυτός που ἔχει γλυκιά, ευχάριστη φωνή» (Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*, σ. 128).

151. W.B. Stanford, *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, Berkeley, University of California Press, 1967, σ. 50.

152. *Περὶ μουσικῆς* I. 20, σ. 41. 3-4.

153. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 147, σημ. 4.

154. *Περὶ μουσικῆς* II. 11, σ. 75. 17- 19.

155. Πρόκειται για τα ὀδοντικά, τα λαρυγγικά και τα χειλικά σύμφωνα.

στα ημίφωνα<sup>156</sup>. Στην κατηγορία των φωνηέντων, κατά τον Κοϊντιλιανό, τα μακρά είναι εκείνα τα οποία εκπέμπουν έναν ανεμπόδιστο ήχο και είναι εκ φύσεως πιο ηχηρά και έτσι πιο μεγαλόπρεπα, ενώ τα βραχέα είναι εκείνα τα οποία εκφέρονται γρήγορα και γι' αυτό είναι λιγότερο μεγαλόπρεπα. Η «εύφωניה» που κατέχουν τα δίχρονα φωνήεντα («τὰ μεταξύ») βασίζεται στην ποιότητα «τῶν χρόνων»<sup>157</sup> τους, δηλαδή στο μέγεθος της διάρκειας τους<sup>158</sup>.

Σύμφωνα με τη θεωρία του Κοϊντιλιανού περί φύλων, εκείνα από τα φωνήεντα τα οποία εκτείνουν το στόμα «ἔς μῆκος» έχουν έναν πιο μεγαλοπρεπή ήχο, που ταιριάζει στο αρσενικό, ενώ εκείνα που εκτείνουν το στόμα «ἔς πλάτος» εκπέμπουν κατώτερους ήχους που αντιστοιχούν στο θηλυκό. Πιο συγκεκριμένα μεταξύ των μακρῶν φωνηέντων ο ήχος του «ωμέγα» είναι αρσενικός, αφού είναι στρογγυλεμένος και συμπυκνωμένος, ενώ εκείνος του «ήτα» είναι θηλυκός, αφού η αναπνοή διασκορπίζεται κάπως και φιλτράρεται («διηθείται») για να τον παραγάγει. Από τα βραχέα φωνήεντα το «όμικρον» έχει αρσενικό χαρακτήρα, αφού συμπιέζει το φωνητικό όργανο και «συναρπάζει» τον ήχο πριν αυτός εκφωνηθεί, ενώ το «έψιλον» είναι θηλυκό, γιατί κάνει το στόμα να χάσκει, όταν προφέρεται. Από τα δίχρονα φωνήεντα το «άλφα» είναι το καλύτερο για τη μελωδία, αφού το εύρος του ήχου του δύναται εύκολα να παραταθεί. Τα υπόλοιπα δίχρονα, εξαιτίας του λεπτότερου ήχου τους δεν μπορούν να έχουν τα χαρακτηριστικά του «άλφα»<sup>159</sup>.

Επιπλέον, όσον αφορά τον χαρακτήρα των δίχρονων φωνηέντων μπορεί να εντοπισθεί και ένας ενδιάμεσος χαρακτήρας. Το «άλφα» για παράδειγμα εκδηλώνει και συνάφεια και αντίθεση προς το «ήτα». Όταν εκδηλώνει συνάφεια

---

156. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 11, σ. 75. 19- 21. πβ. I, 20, 41. 4-8: Εκείνα τα στοιχεία τα οποία αποτυπώνουν ένα «τορὸν» και «ἑξάκουστον ἦχον» ονομάζονται φωνήεντα, ενώ εκείνα τα οποία φθάνουν στην ακοή με ακαθόριστο τρόπο ονομάζονται «ἡμίφωνα». Εκείνα τα οποία κάνουν έναν «μικρὸν» και «άμαυρὸν» ήχο περιγράφονται όλα μαζί συνολικά ως «ἄφωνα», μολονότι αυτό σημαίνει ότι είναι «ὀλιγόφωνα». Τα «ἡμίφωνα» είναι τα υγρά σύμφωνα (λ, μ, ν, ρ), τα διπλά και το σίγμα.

157. Πβ. *ό.π.* I, 4, σ. 5. 23-24: «χρόνος γάρ ἐστὶ μέτρον κινήσεως καὶ στάσεως».

158. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II, 11, σ. 75. 21-26. Βλ. και *ό.π.* I, 20, 41. 8-11: εκείνα από τα φωνήεντα τα οποία μπορούν να προφερθούν με την ελάχιστη διάρκεια του χρόνου, ονομάζονται βραχέα, ενώ εκείνα που απαιτούν μια μεγαλύτερη διάρκεια, ονομάζονται μακρά. Τα φωνήεντα που είναι δίσημα στις διάρκειές τους ονομάζονται δίχρονα.

159. *Περὶ μουσικῆς* II, 13, σ. 78. 4-16.

προς το «ήτα» είναι θηλυκού γένους. Όταν, πάλι, το «άλφα» εκδηλώνει αντίθεση προς το «ήτα» είναι αρσενικού γένους. Αυτό καταδεικνύεται και από τις αντίθετες διαλέκτους, τη δωρική και την ιωνική, των οποίων οι διαφορές αντιστοιχούν στους αντίθετους χαρακτήρες των δύο «έθνων» που τις εκπροσωπούν. Η δωρική διάλεκτος αποφεύγει την χρήση του «ήτα» λόγω της θηλυκότητας του και μετατρέπει το «ήτα» σε αρσενικό «άλφα», ενώ η ιωνική διάλεκτος αποφεύγει τη σκληρότητα του «άλφα» και διατηρεί το «ήτα»<sup>160</sup>. Γενικά οι Δωριείς εθεωρούντο πιο ανδροπρεπείς από τους Ιώνες<sup>161</sup>. Ο Κοϊντιλιανός ίσως και να υπερβάλλει κάπως κατά τον F. Duysinx<sup>162</sup>, αποδίδοντας στους Ιώνες τη χρήση του «ήτα» εκεί που οι Δωριείς χρησιμοποιούν το «άλφα». Κατά πάσα πιθανότητα η χρήση των συγκεκριμένων γραμμάτων θα μπορούσε να εξηγηθεί κατά τη γνώμη του μέσα από μία φωνολογική εξέλιξη και όχι τόσο από ηθικού χαρακτήρα ερμηνείες.

Ολοκληρώνοντας τους χαρακτηρισμούς των δίχρονων φωνηέντων απομένει ο χαρακτηρισμός του «έψιλον», το οποίο τις περισσότερες φορές έχει θηλυκό χαρακτήρα όπως προελέχθη, αλλά επειδή, όταν παρατείνεται, παράγει έναν ήχο παρόμοιο με τη δίφθογγο «αι», αποκτά μέσω του α ένα πολύ μικρό ίχνος του αρσενικού χαρακτήρα<sup>163</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός επιδιώκει να γενικεύσει την περί φύλων θεωρία του μέσω του χαρακτηρισμού ακόμη και των άρθρων, των καταλήξεων και των πτώσεων με βάση το γένος των φωνηέντων που περιέχει το καθένα. Οι αρσενικές λέξεις εισάγονται και τελειώνουν με αρσενικά γράμματα, οι θηλυκές με θηλυκά γράμματα και οι ουδέτερες με ενδιάμεσα<sup>164</sup>. Δεν λαμβάνει υπόψη του όμως κάποιες εξαιρέσεις. Οι γραμματικοί κανόνες, που επικαλείται ο Κοϊντιλιανός,

160. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 13, σ. 16-25. Τα θηλυκά ουσιαστικά της πρώτης κλίσης μπορούν να τελειώνουν σε -α (π.χ. «ἀλήθεια») ή σε -η (π.χ. «δικαιοσύνη»). Τα φωνήεντα α και η λαμβάνουν τη θηλυκή απόχρωση που είναι κατάλληλη στο η. Αντιθέτως η ιώνια «ιστορία» αντιτίθεται στην αρχαία «ιστορία». Εδώ εννοείται ότι το α αντιτίθεται στο η, και επιβάλλει τον αρσενικό του χαρακτήρα ενάντια σε αυτόν του η' πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 152, σημ. 4.

161. Βλ. και Ἡρόδοτος, I. 143. Για τους χαρακτήρες αυτών των φύλων βλ. B. Stanford, *The Sound of Greek*, σσ. 65-66. L.R. Palmer, "Dialects, Greek", στο N.G. L. Hammond and H.H. Scullard (eds.), *The Oxford Classical Dictionary*, σσ. 334-336.

162. *Aristide Quintilien* σ. 152, σημ. 1.

163. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 13, σ. 78. 25-28.

164. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 13, σ. 78. 28 - 79. 2.

ισχύουν πράγματι για τα αρσενικά και θηλυκά ουσιαστικά ονόματα της πρώτης και δεύτερης κλίσης. Οι καταλήξεις των αρσενικών ουσιαστικών εμπεριέχουν είτε ένα «όμικρον» είτε ένα «ωμέγα», ενώ των θηλυκών είτε ένα «ήτα» είτε «άλφα». Ωστόσο στη γενική πληθυντικού και τα δύο γένη έχουν στην κατάληξη τους το «ωμέγα». Στην τρίτη κλίση όμως υπάρχουν θηλυκά ουσιαστικά που η κατάληξή τους είναι σε -ος. Από την άλλη μεριά, όσον αφορά τα προτασσόμενα άρθρα των αρσενικών και θηλυκών ουσιαστικών, στην πρώτη περίπτωση έχουμε ένα αρσενικό αποτέλεσμα («ό», «τοῦ», «τῷ», «τόν», «οί», «τῶν», «τοῖς», «τούς»), μέσω των γραμμάτων «όμικρον» και «ωμέγα». Στην περίπτωση όμως των θηλυκών άρθρων («ή», «τῆς», «τῆ», «τήν», «αί», «τῶν», «ταῖς», «τάς»), ο ενικός περιέχει το θηλυκό «ήτα», ενώ τα άρθρα του πληθυντικού περιέχουν τα αρσενικά γράμματα «άλφα» και «ωμέγα». Στην περίπτωση των ουδέτερων τα άρθρα («τό», «τοῦ», «τῷ», «τό», «τά», «τῶν», «τοῖς», «τά», έχουν περισσότερους αρσενικούς φθόγγους (ο-ω-α) με αποτέλεσμα να είναι λιγότερο ανάμεικτα από τα θηλυκά<sup>165</sup>. Όπως πολύ ορθά παρατηρεί ο F. Duysinx<sup>166</sup>, «ο συγγραφέας έχει παρασυρθεί από το ζήλο για συστηματοποίηση με κάθε τίμημα».

Ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς, στον οποίο όπως ειπώθηκε παρουσιάζεται μία ανάλογη παρουσίαση της «εὐφωνίας» των «στοιχείων, είχε κατασκευάσει για το χαρακτηρισμό των γραμμάτων κάτι σαν μια κλίμακα «εὐφωνίας» ανάμεσα στα «φωνήεντα», τα «ἡμίφωνα» και τα «ἄφωνα». Υποστήριζε ότι τα φωνήεντα είναι πιο «εὐφωνα» από τα υπόλοιπα και ιδιαίτερα τα μακρά, τα οποία είναι πιο ευχάριστα στην ακοή και πιο δυνατά, επειδή ο απόηχός τους κρατά περισσότερο και η δύναμη της αναπνοῆς δεν κόβεται σύντομα<sup>167</sup>. Η σκάλα διαβάθμισης της ευφωνίας κατά το Διονύσιο είναι η εξής: ᾱ, η, ω, ὕ, ἰ. Από τα βραχέα κανένα δεν

165. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 480, σημ. 124. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 142, σημ. 253.

166. *Aristide Quintilien*, σ. 153, σημ. 1.

167. Βλ. σχετ. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* κεφ. 14. Για την ανωτερότητα των μακρῶν φωνηέντων βλ. επίσης Δημήτριος Φαληρεύς, *Περὶ Ἑρμηνείας* 72 κ.ε.: Ἑρμογένης, *Ῥητορικὴ Τέχνη: Περὶ ἰδεῶν* I, 224, ο οποίος μιλά και για τη σημασία του ανοιχτοῦ στόματος στα μακρά α, και ω.



είναι «εϋφωνον». Το «όμικρον» όμως είναι, όπως υποστηρίζει, λιγότερο άσχημο από το «ύψιλον»<sup>168</sup>.

Για τον Κοϊντιλιανό από τα ημίφωνα, εκείνα τα οποία προβάλλουν έναν λεπτό σφυριχτό ήχο, όπως είναι «τὰ διπλά» (δηλαδή το χ και ψ) και «τὸ ἰδιάζον» (δηλαδή το σίγμα)<sup>169</sup> είναι σκληρότερα, ενώ τα υπόλοιπα (δηλαδή τα υγρά σύμφωνα λ, μ, ν, ρ) είναι «εϋφωνότερα»<sup>170</sup>.

Ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς θεωρούσε ότι από τα υγρά σύμφωνα το «λάμδα» είναι το πιο ευχάριστο στο αυτί και το γλυκύτερο από όλα<sup>171</sup>. Το «ρω» το χαρακτήριζε ως το πιο ευγενικό της τάξης του. Οι ποιητές επίσης το χρησιμοποιούσαν για να δημιουργήσουν ένα ευχάριστο μουσικό αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα στην *Ίλιάδα*<sup>172</sup>, όπου ο Όμηρος γράφει: «ἀμφηρεφέα τε φαρέτην». Επιπλέον ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς<sup>173</sup> στα γράμματα «μι» και «νι», δίνει έναν μεσαίο βαθμό ευφωνίας λόγω του ότι προφέρονται από τη μύτη και μοιάζουν με τον ήχο του κόρνου. Μάλλον όμως μεταξύ των δύο προτιμά το «νι». Την ίδια προτίμηση προς το «νι» δείχνουν ο Δημήτριος Φαληρεύς<sup>174</sup>, και ο Marcus Fabius Quintilianus<sup>175</sup>.

Κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό το τελευταίο από τα «ἡμίφωνα», το «<σ> ἰδιάζον» δεν έχει κανένα από αυτά τα διακριτικά χαρακτηριστικά<sup>176</sup> σε σχέση με τα «ύγρά» και τα «διπλά». Το «σίγμα» θεωρείται το πιο κακόφημο από τα ημίφωνα. Για την κακή του φήμη υπάρχει μαρτυρία από τον 6<sup>ο</sup> ήδη αι. π.Χ., όπου ο Λάσος ο Ερμιονεύς, ο παλαιότερος δάσκαλος της ευφωνίας, αναφέρεται στην κακοφωνία. Ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς<sup>177</sup> χαρακτηρίζει το «σίγμα» ως

168. Βλ. σχετ. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* κεφ. 14.

169. Βλ. για το σίγμα *Περὶ μουσικῆς* II, 11, σ. 75. 27.

170. Βλ. σχετ. *ὄ.π.* II, 11, σ. 75. 26- 76. 1. Βλ. και I, 20, 41. 11-14: Από τα ημίφωνα εκείνα τα οποία στο μέτρο είναι ίσα με δύο σύμφωνα ονομάζονται «διπλά». Εκείνα των οποίων η αξία, σε συνδυασμούς, είναι λιγότερη από εκείνη του ενός συμφώνου ονομάζονται «ύγρά». Το «σίγμα» το οποίο «μηδετέρας τούτων κοινωνοῦν διαφορᾶς» ονομάζεται «ἰδιάζον».

171. Βλ. σχετ. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* κεφ. 14. Για το λάμδα βλ. και Δημήτριος Φαληρεύς, *Περὶ Ερμηνείας* 174.

172. *Ίλιάδα* I, 45.

173. Βλ. σχετ. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* 14.

174. Βλ. σχετ. *Περὶ Ερμηνείας* 174.

175. Βλ. σχετ. *Institutio oratoria* 12, 10. 31.

176. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* I, 20, σ. 41. 14.

177. Βλ. σχετ. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* 14.

σύριγμα<sup>178</sup>. Ο Αριστόξενος, επιπλέον, σύμφωνα με μαρτυρία του Αθήναιου, παρατηρεί ότι οι μουσικοί αποφεύγουν το «σίγμα», γιατί έχει ήχο «σκληρόστομον»<sup>179</sup>. Ακόμη και στη σύγχρονη μουσική είτε στις μονωδίες είτε στα χορωδιακά σχήματα, το «σίγμα» είναι ένα γράμμα που χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή στην προφορά του στο τραγούδι, λόγω του συριγμού που εκπέμπει. Επιπλέον, στις καταλήξεις οι τραγουδιστές θα πρέπει να το προφέρουν με χαμηλή ένταση, γιατί είναι ένα σύμφωνο που δύσκολα μπορεί να τραγουδηθεί από όλους ταυτόχρονα και αυτή η έλλειψη συγχρονισμού δημιουργεί κακοηχία.

Ωστόσο η αντιπάθεια προς το «σίγμα» πρέπει να ξεκίνησε από το γεγονός ότι οι Έλληνες των πρώιμων χρόνων, που δίδασκαν μουσική και φωνητική, προέτρεπαν τους μαθητές τους να γράφουν ασιγματικά ποιήματα<sup>180</sup>. Πάντως το «σίγμα» εχρησιμοποιείτο μέσα στα ποιήματα και μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις με μεγαλύτερη συχνότητα προκειμένου να υποδηλωθεί ένα συγκεκριμένο ηθικό ή μιμητικό αποτέλεσμα, όπως γίνεται στην περίπτωση του Αισχύλου<sup>181</sup>.

Μετά τα «φωνήεντα» και τα «ήμίφωνα» η κατηγορία γραμμάτων με την οποία ασχολείται ο Κοϊντιλιανός είναι τα «ἄφωνα». Από αυτά μερικά ακούγονται μόνο μέσω των χειλέων, όπως είναι το «βήτα», καθώς και εκείνα που βρίσκονται πριν και μετά από το «βήτα»<sup>182</sup>, δηλαδή τα χειλικά ἄφωνα «πι» και «φι»<sup>183</sup>. Ο F. Duysinx<sup>184</sup> παρατηρεί ότι περιέργως ο Κοϊντιλιανός θεωρεί εδώ ότι τα χειλικά ἄφωνα γράμματα παρουσιάζονται στην σειρά π, β, φ, ὄντας το β το μέσον και τα π και φ, τα άκρα. Ωστόσο η ιδιομορφία αυτή ως προς τη σειρά ακολουθείται και στα ουρανικά και στα οδοντικά σύμφωνα, με τη λογική ότι τα

---

178. Πβ. Πλάτων, *Θεαίτητος* 203 b: «τὸ σῖγμα τῶν ἄφῶνων ἐστὶ ψόφος τις μόνον, οἷον συριττούσης τῆς γλώττης». Ο Ηρόδοτος (I 139), επίσης γράφει ότι τα ελληνικά αυτιά ήταν πιο ευαίσθητα στο συριγμό από τα Περσικά. Για την προφορά του σίγμα βλ. M. Lejeune, *Traité de phonétique grecque*, Paris, C. Klincksieck, 1947, κεφ. 3' E. Schwyzer, K. Brugmann, D.J. Georgacas, *Griechische Grammatik auf der Grundlage von Karl Brugmanns Griechischer Grammatik*, München. C. H. Beck, 1939, σσ. 140, 216 κ.ε.

179. Βλ. σχετ. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 467 a.

180. Βλ. σχετ. με το «σίγμα» W.B. Stanford, *The Sound of Greek*, σ. 54.

181. *Προμηθεύς* 354-355: «σμερδναῖσι γαμφηλαῖσι συρίζων φόβον», όπου περιγράφει το τέρας του Τύφωνα.

182. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 11, σ. 76. 5-7.

183. Πβ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 140, σημ. 228.

184. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 148, σημ. 3.

πιο ηχηρά από την κάθε κατηγορία βρίσκονται πάντα στο μέσον<sup>185</sup>. Το ίδιο συμβαίνει με τα «ἄφωνα», κατά τον Κοϊντιλιανό, καθώς το γ ως πιο ηχηρό βρίσκεται μεταξύ κ και του ξ<sup>186</sup>, όπως και με τα οδοντικά τ-δ-θ, όπου το δ ως πιο ηχηρό βρίσκεται στη μέση<sup>187</sup>.

Τα ψιλὰ ἄφωνα εἶναι το π, τ, και κ. Τα δασέα εἶναι το φ, θ, και ξ. Και τα μέσα εἶναι το β, δ, και γ. Ο ὅρος «μέσα» δε διατηρεῖ ακριβῶς την ἴδια ἔννοια ὅπως στην προηγούμενη κατάταξη. Προηγουμένως μέσα στις σειρές π-β-φ, κ-γ-χ, τ-δ-θ, τα μέσα εἶναι τα ηχηρά (β, γ, δ). Εδῶ ἀντιθέτως τα «μέσα» εἶναι το π, κ, τ σε σχέση με τον περισσότερο ἢ λιγότερο σκληρό χαρακτήρα τους<sup>188</sup>. Οι τριαδικές αυτές ταξινομήσεις εἶναι χαρακτηριστικές του Κοϊντιλιανού και χρησιμοποιούνται συχνά σε υπερβολικό βαθμό.

Ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς κατατάσσει τα «ἄφωνα» ἀνάλογα με τον βαθμό της ευφωνίας τους ως προς «τὸ δασὺ» και «τὸ ψιλόν», ὅπου μάλλον το κριτήριο εἶναι η παρουσία ἢ ἀπουσία της ποιότητας της ἀναπνοῆς. Ως «κράτιστα» θεωρεῖ τα δασέα, θ-ψ-χ. Ως «κάκιστα» τα μέσα β-γ-δ και ως «ψιλὰ» (ἡπια) τα κ-π-τ<sup>189</sup>. Ἀντίθετα ο Κοϊντιλιανός προσγράφει μεγαλύτερη ευφωνία στο τ(ταυ) ἀναφορικά προς τα υπόλοιπα οδοντικά σύμφωνα<sup>190</sup>. Το γράμμα τ(ταυ), κατά τον Κοϊντιλιανό, δεν ἐκπέμπει ἕναν ἀκατέργαστο και βάνουσο συριγμό, ὅπως κάνουν τα διπλά σύμφωνα και το «ἰδιάζον» (σ), οὔτε ἕναν ἥχο λεπτό και ἀδύναμο, ὅπως συμβαίνει με τα υγρά σύμφωνα<sup>191</sup>. Η δύναμή του τ(ταυ) ἐνισχύεται και ἀπό το γεγονός ὅτι «τὰ προστακτικά τῶν ἄρθρων ἐδήλωσε»<sup>192</sup>, καθώς χρησιμοποιεῖται ως το ἀρχικό γράμμα των ἀρθρων, ἐκτός ἀπό την ονομαστική ἐνικού και πληθυντικού ἀριθμοῦ ἀρσενικῶν και θηλυκῶν ονομάτων.

185. *Αυτόθι*.

186. *Περὶ μουσικῆς* II. 11, σ. 76. 5-10. Για τα «ἄφωνα» πβ. *ὄ.π.*, I. 20, σ. 41. 4-8.

187. Βλ. *σχετ. ὄ.π.* II. 11, σ. 76. 10 -17. πβ. I. 20, σ. 41. 15-17: Ἀπό τα «ἄφωνα», ἐκεῖνα τα ὁποῖα «ἐπιπολῆς κινουῦντα τὸ πνεῦμα» ὀνομάζονται ψιλὰ, ἐνῶ ἐκεῖνα τα ὁποῖα «ἐνδοθεν μετὰ σφοδρότητος ἐξάγοντα» ὀνομάζονται δασέα, και ἐκεῖνα τα ὁποῖα «μεταξὺ ποιουῦντα» ὀνομάζονται μέσα.

188. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 148, σημ. 8.

189. Βλ. *σχετ. Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* 14.

190. Βλ. *σχετ. Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 79. 3-8.

191. Βλ. *σχετ. ὄ.π.* II. 14, σ. 79. 3-14.

192. *Ὁ.π.* II. 14, σ. 79. 8.

Ολοκληρώνοντας το θέμα της «εὐφωνίας» των γραμμάτων θα πρέπει να σημειώσουμε ότι πρόκειται για ένα αισθητικό φαινόμενο το οποίο σχετιζόταν με την όλη πνευματική καλλιέργεια του ακροατή. Ο Διονύσιος Αλικαρνασεύς βασίζει την ευφωνία σε αυτό που ονομάζει «τὸ ἄλογον τῆς ἀκοῆς πάθος»<sup>193</sup>. Με αυτό εννοούσε την εκλεπτυσμένη αντίληψη που έχει το αυτί ενός ανθρώπου καλλιεργημένου, μέσω της μουσικής παιδείας<sup>194</sup>, της ρητορικής εκπαίδευσης και της λογοτεχνίας<sup>195</sup>. Ένας τέτοιος άνθρωπος έχει τα προσόντα ενός 'αριστοκράτη-ερασιτέχνη', ο οποίος κατέχει ένα ευρύ πεδίο ενδιαφερόντων και δεξιοτήτων, επίπεδο όμως που δεν αγγίζει εκείνο του δεξιτέχνη.

## **2.2. Ο χαρακτήρας των «συλλαβῶν» και των «λέξεων» που προκύπτει από τον χαρακτήρα των «στοιχείων»**

Μετά τα «στοιχεῖα» ο Κοϊντιλιανός ασχολείται με «τὰς συλλαβὰς» και «τὰς λέξεις». Από την ποιότητα των «στοιχείων» συγκροτούνται τα μείγματα των «συλλαβῶν» και των «λέξεων», τα οποία έχουν και αυτά τις ποιότητες των «στοιχείων» από τα οποία συντίθενται<sup>196</sup>. Οι μακρές συλλαβές δημιουργούν μεγαλοπρέπεια στην απαγγελία, ενώ οι βραχείες το αντίθετο<sup>197</sup>.

Οι συλλαβές παίρνουν την αξία τους από την αξία των γραμμάτων από τα οποία αποτελούνται. Κάποιες παίρνουν τις δυνάμεις (αξίες) τους από ένα μόνο στοιχείο, ενώ άλλες από περισσότερα. Από αυτές τις τελευταίες, κάποιες όπως οι δίφθογγοι για παράδειγμα, παίρνουν την αξία τους από τα φωνήεντα, ενώ άλλες από τα σύμφωνα. Οι συλλαβές που περιέχουν ένα μακρό στοιχείο ή ένα παρατεινόμενο δίχρονο, ή ένα βραχύ στοιχείο σε συνδυασμό με ένα δίχρονο, ή δύο δίχρονα σε συνδυασμό το ένα με το άλλο, είναι γνωστές ως μακρές

193. Βλ. σχετ. *Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* 12, 23.

194. Δηλαδή της μουσικής ως ενότητας λόγου, κίνησης και ρυθμού.

195. Πβ. Marcus Fabius Quintilianus, *Institutio oratoria* 9, 4.116, Cicero, *De Oratore* 53, 177, οι οποίοι αποδέχονται τα ίδια κριτήρια για το καλλιεργημένο αυτί. Βλ. και Aulus Gellius, *Noctes Atticae* 13, 21.

196. Βλ. και *Περὶ μουσικῆς* I. 21.

197. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II. 11, σ. 76. 18-22. Βλ. και I. 22-28, όπου αναλύεται η τεχνική πλευρά των σχετικών θεμάτων.

συλλαβές. Εκείνες που περιέχουν ένα βραχύ φωνήεν, ή ένα συντομευμένο δίχρονο, είτε μόνο του είτε με ένα μόνο σύμφωνο περιγράφονται ως βραχείες συλλαβές. Όλα τα παραπάνω αποτελούν τις φυσικές διαφορές των συλλαβών<sup>198</sup>.

Ο τρόπος που λαμβάνουν το χαρακτήρα τους οι συλλαβές και εν συνεχεία οι λέξεις θα μπορούσε να περιγραφεί επί τη βάσει των εναλλαγών των ποιοτήτων των φωνηέντων (βραχέων και μακρών<sup>199</sup>). Ανάλογα με το ποια χαρακτηριστικά υπερισχύουν οι συλλαβές καθώς και οι λέξεις παίρνουν τον χαρακτήρα του αρσενικού, του θηλυκού ή του ενδιάμεσου. Το ίδιο πλάνο εφαρμόζει ο Κοϊντιλιανός και όσον αφορά τους φθόγγους (νότες) και τα «συστήματα» (αρμονίες) που προκύπτουν από αυτούς. Ανάλογα με την αρσενική, θηλυκή ή ενδιάμεση ποιότητα των φθόγγων χαρακτηρίζονται αντίστοιχα τα τετράχορδα συστήματα και οι αρμονίες.

### **2.3. Ο χαρακτήρας του ρυθμικού ποδός που προκύπτει από τις μακρές και βραχείες συλλαβές**

Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι οι «πόδες» προκύπτουν από τη σύνθεση των μακρών και βραχέων συλλαβών<sup>200</sup>. Στην αρχαία ελληνική ποίηση δεν συναντάται ένας πους μόνος του, αλλά πάντοτε οι πόδες λογαριάζονται ανά δύο σχηματίζοντας τη λεγόμενη «διποδία»<sup>201</sup>. Ένας πους πρέπει να έχει απαραίτητα μια τουλάχιστον μακρόχρονη και μια βραχύχρονη συλλαβή. Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ως πιο κομψούς και αξιοπρεπείς τους πόδες στους οποίους οι μακρές συλλαβές είτε έρχονται πρώτες στη σειρά, είτε αντικαθίστανται από δύο βραχείες, είτε βρίσκονται στην αρχή και στο τέλος του ποδός, ή είναι περισσότερες από τις βραχείες<sup>202</sup>. Οι δύο πρώτες κατηγορίες ποδών

198. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* I. 21, σ. 41.18- 42.1. Βλ. για περισσότερες λεπτομέρειες I. 21, σ. 42. 2- 42.7.

199. Ένα φωνήεν μακρύ δημιουργεί συνήθως μια αρσενική συλλαβή, ενώ ένα φωνήεν βραχύ δημιουργεί μια συλλαβή θηλυκή.

200. Βλ. *Περί μουσικής* II. 11, σ. 76. 22-23. πβ. και I, 22.

201. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 23.

202. *Περί μουσικής* II. 11, σ. 76. 23-25. Βλ. και I. 24, σ. 47. 6-14.

αντιστοιχούν στον δάκτυλο<sup>203</sup>. Στη δεύτερη μάλιστα κατηγορία οι μακρές συλλαβές αντικαθίστανται από βραχείες (- υυ). Εκείνος ο πους, όπου οι μακρές συλλαβές αποτελούν τα άκρα του, είναι της μορφής – υ - και αντιστοιχεί στον αμφίμακρο, ενώ εκείνος, στον οποίο υπερτερούν οι μακρές συλλαβές, αντιστοιχεί στον επίτριτο (υ- - )<sup>204</sup>. Η επόμενη κατηγορία ρυθμικού ποδός διαμορφώνεται σε σχέση με τις βραχείες συλλαβές. Όπου δεσπόζουν οι βραχείες συλλαβές<sup>205</sup> οι πόδες είναι πιο απλοί και λιγότερο εξευγενισμένοι<sup>206</sup>. Τέτοιοι πόδες αντιστοιχούν στον ανάπαιστο (υυ-)<sup>207</sup> ή στον αμφίβραχυ (υ-υ) ή στον παίωνα πρώτο (-υυυ)<sup>208</sup>.

#### **2.4. Ο χαρακτήρας που λαμβάνουν τα «κόμματα», τα «κῶλα», οι «περίοδοι» και τα «μέτρα» από τον ρυθμικό πόδα**

Εκτός από τους ρυθμικούς πόδες, εξίσου σπουδαίοι είναι, σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, και οι χαρακτήρες που λαμβάνουν τα «κόμματα», τα «κῶλα», οι «περίοδοι», και τα «μέτρα», τα οποία σχηματίζονται από «πόδες», όπου οι μακρές συλλαβές βρίσκονται στην αρχή<sup>209</sup>.

Τα «κόμματα» εδώ έχουν τη σημασία των φράσεων. Το «κόμμα», είναι μια μονάδα μικρότερη από το «κῶλον»<sup>210</sup>. Κατά τον Δ. Λυπουρλή<sup>211</sup> «κῶλα» ονομάζονται «οι μετρικές ενότητες μεγαλύτερες σε έκταση από το απλό μέτρο, μικρότερες όμως από το στίχο, αφού στην πραγματικότητα δεν είναι παρά ένα μέρος του». Το «κῶλον»<sup>212</sup> είναι ένα τμήμα μιας περιόδου<sup>213</sup>.

203. Π.χ. ο δάκτυλος, - υυ. πβ. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 34.

204. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 149, σημ. 3, 4, 5. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 110.

205. Δηλαδή είτε οι βραχείες συλλαβές έρχονται πρώτες, ή δεν μπορούν να αναλυθούν ή σχηματίζουν τα άκρα του ποδός, ή είναι περισσότερες.

206. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 11, σ. 76. 27-28. πβ. I. 15.

207. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 63.

208. *Ο.π.*, σ. 78. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 149, σημ. 6.

209. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 11, σ. 76. 25-26.

210. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 478, σημ. 112.

211. *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 27. Τα «κῶλα» λαμβάνουν και μουσική έννοια. βλ. *Περί μουσικής* I. 10, σ. 21. 18-19.

212. Για το «κῶλον» και τη σημασία του βλ. *ό.π.* I. 28, σ. 51. 1-5.

213. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 478, σημ. 112.

Μια «περίοδος» θεωρείται μια πλήρης πρόταση<sup>214</sup>. Η περίοδος αποτελείται από περισσότερα «κῶλα» ή και περισσότερους στίχους που αποτελούν μια ρυθμική και νοηματική ενότητα<sup>215</sup>. Οι πιθανές έννοιες για το «κόμμα», το «κῶλον» και την «περίοδο» είναι γραμματικές ή ρητορικές, και δεν έχουν να κάνουν με τη ρυθμική ή τη μετρική<sup>216</sup>. Τέλος ο Κοϊντιλιανός ορίζει το μέτρο ως «σύστημα ποδῶν ἐξ ἀνομοίων συλλαβῶν συγκειμένων ἐπὶ μῆκος σύμμετρο»<sup>217</sup>.

Από τα παραπάνω θέματα που αφορούν την ευφωνία των γραμμάτων, είναι φανερό ότι ο Κοϊντιλιανός επιχειρεί μια κατάταξη των γραμμάτων βάσει της περί φύλων θεωρίας του. Χαρακτηρίζει ως αρσενικά το μακρύ φωνήεν ω, το βραχύ ο, τα άφωνα σύμφωνα θ, φ, χ, καθώς και το συριστικό σ. Ως θηλυκά χαρακτηρίζει το μακρύ φωνήεν η, το βραχύ ε και τα άφωνα σύμφωνα κ και π. Το σύμφωνο τ(ταυ) το θεωρεί το πιο εύφωνο από όλα τα σύμφωνα. Ως ενδιάμεσα χαρακτηρίζονται τα δίχρονα φωνήεντα α, ι, υ, και τα άφωνα σύμφωνα β, γ, δ.

Επιχειρώντας μια κατάταξη των ποδών με βάση την ποιότητα των φύλων χαρακτηρίζει αρσενικούς τους πόδες εκείνους στους οποίους κυριαρχούν οι μακρές συλλαβές, θηλυκούς εκείνους στους οποίους κυριαρχούν οι βραχείες συλλαβές και ενδιάμεσους τους σύνθετους πόδες. Από την ποιότητα των ποδών λαμβάνουν τον χαρακτήρα τους και τα «κόμματα», τα «κῶλα, οι «περίοδοι» και τα «μέτρα». Οδηγούμαστε έτσι σε χαρακτηρισμούς ηθικού και αισθητικού τύπου, οι οποίοι τελικά θα χρησιμεύσουν στην ερμηνεία του μελωδικού ήθους από τον Κοϊντιλιανό, μέσω της χρήσης των πιο κατάλληλων «στοιχείων» για το σύστημα της μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ), όπως αυτό θα παρουσιασθεί στο επόμενο κεφάλαιο. Με τις θέσεις αυτές, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Κοϊντιλιανός, «ὁ μὲν οὖν περί τε «έννοιῶν» λέξεώς τε καὶ συνθέσεως λόγος, εἴληφε τέλος»<sup>218</sup>. Στη συνέχεια θα ορισθούν τα ζητήματα που αφορούν τη μουσική με την πιο στενή της σημασία, με σκοπό να

214. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 478, σημ. 112.

215. Βλ. σχετ. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Ἀρχαία ἑλληνικὴ μετρικὴ*, σ. 27.

216. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 478, σημ. 112.

217. *Περὶ μουσικῆς* I. 23, σ. 45. 18-20.

218. *Ὁ.π.* II. 11, σ. 76. 28-30.

ολοκληρωθεί η τεκμηρίωση του ορισμού<sup>219</sup>, που έχει δοθεί για τους στόχους του μουσικού εκπαιδευτή.

---

219. Βλ. για τον ορισμό *Περί μουσικής* II. 7, σ. 65. 23-4.



## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

### ΤΟ «ΗΘΟΣ» ΤΩΝ «ΑΡΜΟΝΙΩΝ»: ΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΗΝ «ΑΡΜΟΝΙΑ»

#### 1. Η θεωρία του «ήθους» της μουσικής στους φιλοσόφους και συγγραφείς της αρχαιότητας

Η εξήγηση του «ήθους» της μουσικής, είναι μία περίπλοκη υπόθεση και έχει πολλές συνιστώσες. Πριν ακόμη διατυπωθούν οι σκέψεις στη φιλοσοφία, είχαν κάνει την εμφάνισή τους μέσω των μύθων με τη μορφή των μουσικών τελετουργιών στο χώρο τόσο της θρησκείας όσο και της ιατρικής. Όπως γράφει ο E.A. Lippman<sup>1</sup>, «η ακαταμάχητη και μοιραία έλξη των σειρήνων μπορεί να ιδωθεί παράλληλα με τη γοητεία που ασκούσε ο Αρίων στα δελφίνια... Η δράση της μουσικής είναι τόσο άμεση και ισχυρή που δεν μπορεί κανείς να της αντισταθεί. Εντελώς τυπικά ένα είδος υπνωτισμού παράγεται, μια γοητεία στην οποία ο ακροατής καθίσταται ακίνητος». Ωστόσο η κύρια άποψη για την ηθική θεωρία συνδέεται με την εκπαιδευτική διαδικασία και με το γενικότερο ρόλο που μπορεί να διαδραματίσει στην κοινωνία.

Η αρχαία ελληνική μουσική, συνδέεται στενά με το «ήθος», ιδιαίτερα κατά τον 5<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. Ως πρόδρομοι της θεωρίας του ήθους μπορούν να θεωρηθούν οι συνθέσεις της λυρικής ποίησης, με χαρακτηριστικούς εκπροσώπους της την Σαπφώ και τον Αλκαίο<sup>2</sup>, αλλά και οι συνθέσεις της χορικής ποίησης, με κύριο εκπρόσωπό της τον Αλκμάννα<sup>3</sup>. Όπως χαρακτηριστικά

---

1. *Musical Thought in Ancient Greece*, σ. 45.

2. Για τη Σαπφώ και τον Αλκαίο βλ. M.I. Henderson, "Ancient Greek Music", σ. 382.

3. Η λυρική και χορική ποίηση άνθισε, ως γνωστόν, τον 7<sup>ο</sup> και 6<sup>ο</sup> αι. π. Χ.

αναφέρει ο J.G. Landels<sup>4</sup>, «η απαλή, μελαγχολική μουσική της Σαπφούς, που θρηνούσε τον χωρισμό της από ένα αγαπημένο πρόσωπο, θα αποτελούσε προφανώς ένα εντελώς διαφορετικό φθογγικό μοτίβο, και ένα διαφορετικό στυλ μελωδίας, από μία ενθουσιώδη έκκληση του Αλκαίου στους συνανθρώπους του να διορθώσουν τα πολιτικά τους σφάλματα»<sup>5</sup>.

Στην ελληνιστική εποχή η θεωρία του «ἦθους» δεν είχε την απήχηση που είχε στην κλασική<sup>6</sup>, ενώ στους μεταχριστιανικούς αιώνες χλευαζόταν<sup>7</sup>. Ο προσδιορισμός του «ἦθους» της μουσικής άρχισε να γίνεται δύσκολος όταν η μουσική ξεκίνησε να αυτονομείται ως τέχνη, περίπου τον 4<sup>ο</sup> αι. π. Χ. Ο Πλάτων παραπονείται έντονα για αυτήν την κατάσταση κατηγορώντας εκείνους που «διαχωρίζουν τὸ ρυθμὸ καὶ τὶς κινήσεις ἀπὸ τὴ μελωδία, βάζοντας λόγια ἔμμετρα χωρὶς μελωδία, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, μελωδία ἢ ρυθμὸ χωρὶς λόγια, χρησιμοποιώντας τὸν γυμνὸ ἦχο τῆς κιθάρας ἢ τοῦ αὐλοῦ, πράγματα δηλαδή μὲ τὰ ὁποῖα καταντάει τρομερὰ δύσκολο νὰ ἐννοήσῃ κανεὶς τί τάχα θέλουν νὰ ἐκφράσουν ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ ἄρμονία ποὺ ἐκτελοῦνται χωρὶς λόγια καὶ σὲ ποιὸ πρότυπο μοιάζουν ὅσα ἀπ' αὐτὰ τὰ μιμήματα εἶναι ἀξιόλογα»<sup>8</sup>.

Για την εξήγηση του «ἦθους» των διαφόρων αρμονιών ή τρόπων έχουν διατυπωθεί αρκετές θεωρίες και διαπιστώνεται, οπωσδήποτε, κάποια δυσκολία στην ερμηνεία τους<sup>9</sup>, δυσκολία που ὅλοι την αποδέχονται. Κάποια πρόοδος σημειώθηκε, όταν στην εξήγηση της συναισθηματικής δύναμης της μουσικής

4. *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 12.

5. Πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 93-94.

6. Βλ. σχετ. W.D. Anderson, «Ethos», στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (18781), σ. 282. Βλ. και Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στη σκέψη των αρχαίων φιλοσόφων», σ. 78.

7. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York, Dent, 1943, σσ. 250 κ.ε., σ. 254.

8. Πλάτων, *Νόμοι* 669 d-e (Μτφρ.: Κ.Σ. Φίλιππα). Βλ. και *Νόμοι* 700 d-e.

9. Ο J. D. Denniston ("Some Recent Theories of the Greek Modes", *Classical Quarterly*, 7 [1913], σ. 83) υποστηρίζει ότι αυτές οι δυσκολίες υπάρχουν για δύο λόγους: ο πρώτος συνδέεται με τον τρόπο συγγραφής των πηγών από τις οποίες μπορούμε να αντλήσουμε κάποιες πληροφορίες για τα θέματα αυτά, οι οποίες πολλές φορές παρουσιάζουν απόψεις για τη μουσική που είναι ανάμικτες με απόψεις που αφορούν άλλους τομείς, την εθνομουσικολογία, την πολιτική ή την ηθική ή και με εντελώς άσχετους τομείς. Σε άλλες πάλι, όπως εκείνες του Πτολεμαίου, χρησιμοποιούνται ὀροι πολύ τεχνικοί και μαθηματικοί, με αποτέλεσμα πάλι να μην έχουμε σαφή εικόνα. Τέλος η μεγαλύτερη δυσκολία ἐγκείται στο ὅτι οι μαρτυρίες προέρχονται ἀπὸ τὴ μεταγενέστερη ἐλληνικὴ περίοδο.

μέσω των τρόπων ελήφθη υπόψη η μελωδική τους έκταση, τα τονικά δηλαδή όρια των κλιμάκων<sup>10</sup>.

Η αντίληψη για τη μεγάλη σημασία της μουσικής, όσον αφορά την ηθική διαπαιδαγώγηση και την ευδαιμονία του ανθρώπου, σφραγίζει τη σκέψη μεγάλων στοχαστών, φιλοσόφων αλλά και παιδαγωγών, κατά την αρχαιότητα<sup>11</sup>, τον Μεσαίωνα, την Αναγέννηση, τους Νεότερους χρόνους και τη σύγχρονη εποχή. Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς ότι η αποκαλούμενη θεωρία του ήθους της μουσικής, «ήταν δομημένη πάνω σε απόψεις οι οποίες διαφοροποιούνταν πολύ κατά χρονικά διαστήματα, ανιχνεύονταν όμως σε αυτές ως κοινή βάση η πεποίθηση ότι η μουσική ασκεί μία ηθική δύναμη στον άνθρωπο»<sup>12</sup>.

Οι πρώτοι οι οποίοι ασχολήθηκαν με τα θέματα του ήθους της μουσικής και ταυτόχρονα έθεσαν «στο επίκεντρο τῶν ἀσχολιῶν τοῦ φιλοσόφου τὴν μουσικὴ παιδεία»<sup>13</sup> είναι οι Πυθαγόρειοι (τον 6<sup>ο</sup> αι. π.Χ. κατά πάσα πιθανότητα). Συνέδεσαν τη μουσική τόσο με τα μαθηματικά<sup>14</sup>, όσο και με την ηθική της πλευρά<sup>15</sup>. Οι Πυθαγόρειοι «έβλεπαν τη μουσική ως ένα σύστημα τονικού ύψους και ρυθμού που κυβερνούσαν από τους ίδιους μαθηματικούς νόμους που

10. C. Sachs, *The Rise of Music*, σσ. 248 κ.ε.

11. Η θεωρία του ήθους της μουσικής και η καταλληλότητά της για τη μουσική εκπαίδευση, η δύναμη της να καλλιεργεί και να ελέγχει τους ανθρώπους ενός κράτους, καθώς και η σχέση της με το σύμπαν ήταν αναπτυγμένη και στον κινέζικο πολιτισμό ερμηνευμένη όμως σε διαφορετική βάση. Βλ. για το θέμα Y. Wang, "The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts", *The Journal of Aesthetic Education*, 38 (2004), σσ. 89-104.

12. W.D. Anderson, "Ethos", σ. 286.

13. Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνα*, σ. 209.

14. Για τις θεωρίες των Πυθαγορείων βλ. ενδεικτικά W.K.C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*. Vol I: *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Cambridge/London/N. York, Cambridge University Press, 1962, σσ. 181 κ.ε., 212 κ.ε.· J. A. Philip, *Pythagoras and Early Pythagoreanism* (Phoenix, Suppl. Vol.VII) Toronto, University of Toronto Press, 1968 (1966<sup>1</sup>), σσ. 76 - 109· W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, translated by E. L. Jr., Minar, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press, 1972, σσ. 465 κ.ε.· E.L. Bouroudimos, "The Mathematics of Music as "Number" and Harmony of Reality and Being", στο K.I. Boudouris (ed.), *Pythagorean Philosophy*, Athens, International Center for Greek Philosophy and Culture, 1992, σσ. 70 κ.ε.· P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes Grecs*, 'Bibliothèque des Écoles Françaises d' Athènes et de Rome', Paris, De Boccard, 1993 (1972<sup>1</sup>), σσ. 100 κ.ε.· Χ. Σπυρίδης, "Πυθαγόρειες αναλογικότητες. Οι γεννήτορες της αρχαίας ελληνικής μουσικής", *Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Περίοδος Β', τόμος ΛΑ' (1996-7), σσ. 1 κ.ε.· N. Taylor, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σσ. 37 κ.ε.· Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική στου Πυθαγορείου, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, σσ. 21-48.

15. Βλ. σχετ. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σ. 104.

λειτουργούν στον ορατό και αόρατο κόσμο. Η ανθρώπινη ψυχή θεωρείται ως μια σύνθεση που κρατιέται σε αρμονία από τις αριθμητικές σχέσεις. Η μουσική όχι μόνο απεικονίζει αυτό το κανονικό σύστημα, αλλά επίσης διαποτίζει την ψυχή και τον άψυχο κόσμο»<sup>16</sup>. Αυτό που περιείχε την ουσία των θεωριών αυτών είναι ότι η κίνηση του σύμπαντος και η κίνηση της ανθρώπινης ψυχής βασίζονται στις ίδιες αρμονικές αναλογίες. Η μουσική αποτελεί απεικόνιση της τάξης του σύμπαντος, αλλά, επιπροσθέτως, έχει τη δύναμη να επιδρά στον χαρακτήρα και τα συναισθήματα του ανθρώπου, με αποτέλεσμα να είναι απαραίτητη για την παιδεία των νέων<sup>17</sup>.

Τα θέματα τα σχετικά με την ηθική και παιδαγωγική δύναμη της μουσικής ανέπτυξαν στο έργο τους ο Πλάτων<sup>18</sup> αλλά και ο Αριστοτέλης<sup>19</sup>, από τους οποίους ο Κοϊντιλιανός έχει επηρεασθεί σε αρκετά σημεία των θέσεών του. Κανένας όμως από αυτούς δεν αφιέρωσε μια μελέτη που να αναφέρεται

---

16. D.J. Grout and C.V. Palisca, *A History of Western Music*, σ. 6. Βλ. και M.I. Henderson, "Ancient Greek Music", σ. 341. L. Rowell, *Thinking About Music*, σ. 41. C. H. Kahn, *Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History*, Oxford/United Kingdom, Hackett, 2001, σ. 156. T.J. Mathiesen, "Greek music theory", στο Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002, σσ. 112-117.

17. Βλ. και Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στη σκέψη των αρχαίων φιλοσόφων», σ. 80.

18. Για τη μουσική στη φιλοσοφία του Πλάτωνα βλ. ενδεικτικά J. F. Mountford, "The Musical Scales of Plato's Republic", σσ. 125-136. E. Moutsopoulos, *La musique dans l'oeuvre de Platon*. E.A. Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece*, κυρίως σσ. 46, 50 κ.ε., 90 κ.ε. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σσ. 64-110. R. P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Bibliography 1932-1957", *Lustrum*, 3 (1958), σσ. 25 κ. ε. F. A. G. Beck, *Greek Education 450-350 B.C.*, London, Methuen & CO LTD, 1964, σσ. 202-213. A. Barker, *Greek Musical Writings*, I, σσ. 124-169. L. Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992, σσ. 44-68. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σσ. 49-78.

19. Για τη μουσική στη φιλοσοφία του Αριστοτέλη βλ. ενδεικτικά W. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σσ. 111-146. Κ. Παλαμιώτου -Θωμαΐδου, "Η μουσική και η γυμναστική στα Πολιτικά του Αριστοτέλους", σσ. 312-318. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σσ. 79- 111. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, Θ. Ράπτης, "«...διαπορήσειεν αν τις...» (Πολ. 1337 b 27-28). Ψήγματα Μουσικής Παιδαγωγικής στα «Πολιτικά» του Αριστοτέλη", στο Μ. Αργυρίου (επιμ.), *Πρακτικά 2<sup>ου</sup> Πανελλήνιου Συνεδρίου Μουσικής Αγωγής με Διεθνή Συμμετοχή της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης (ΕΕΜΑΠΕ): Μουσική Παιδαγωγική στον 21<sup>ο</sup> αιώνα: προκλήσεις, προβλήματα, προοπτικές*, τόμος Β', 20-22 Απριλίου 2007, Αθήνα, σσ. 72-78. Ε. Νικολάου, «Οι πολλαπλοί ρόλοι της μουσικής, όπως παρουσιάζονται στα Πολιτικά, του Αριστοτέλη», σσ. 710-719, *Πρακτικά 6<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε.: Μουσική: Παιδεύει, εκπαιδεύει, θεραπεύει* (έκδοση σε ηλεκτρονική μορφή), Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής, 30-31/10 και 1/11/2009.

αποκλειστικά στη μουσική, καθώς οι αναφορές τους γίνονταν μέσα στο περιβάλλον εξέτασης άλλων θεμάτων<sup>20</sup>.

Οι απόψεις του Πλάτωνα για τη μουσική, η οποία στη φιλοσοφία του είχε μία πιο διευρυμένη έννοια, από τη σημερινή, καθώς σήμαινε την όλη παιδεία<sup>21</sup>, απαντούν σε ολόκληρο το έργο του. Οι απόψεις του που αφορούν το παιδαγωγικό, κοινωνικό και ηθικό ρόλο της μουσικής αναπτύσσονται κατά κύριο λόγο στα έργα του *Πολιτεία*<sup>22</sup> και *Νόμοι*<sup>23</sup>. Οι αντίστοιχες θέσεις του Αριστοτέλη για την παιδευτική προσφορά της μουσικής αναπτύσσονται στο έβδομο βιβλίο των *Πολιτικῶν* του στο πλαίσιο του καθορισμού του εκπαιδευτικού του συστήματος<sup>24</sup>.

---

20. Βλ. σχετ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντυλιανός. Ένας αισθητικός της μουσικής της Ύστερης αρχαιότητας», σ. 105.

21. Βλ. Σχετ. R.L. Nettleship, *Lectures on the Republic of Plato*, London/Macmillan, N. York 1963 (=19012, 18971), σσ. 99 κ.ε.

22. 397 b - 401 b, 401 d - 402 a, 410 a - 412 b, 423 d - 425 a. (Βλ. σχόλια στον J. Adam, *The Republic of Plato*, vol. I, Cambridge, Cambridge University Press, 1905-19072 (19021), σσ. 115-165, σ. 166 κ.ε., σσ. 184-189, σσ. 213-217). Βλ. Και R.L. Nettleship, *The Theory of Education in Plato's Republic*, with an Introduction by Spencer Leeson, Oxford/London, Oxford University Press 1961 (19351), κυρίως σσ. 29-33. Κ.Δ. Δεσποτόπουλος, *Πολιτική Φιλοσοφία του Πλάτωνος*, Αθήναι, Έκδ. Παπαζήση, 19802 (1957 1), σσ. 103-105. Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνος*, σσ. 241-274.

23. 653 c-660 c, 664 b-671 a, 700 a-701b, 798 d-799 b, 799 e-802 e, 812 b-e. (Βλ. σχόλια στον A. Barker, *Greek Musical Writings I*, σσ. 141-163). Εκτός από την σημασία της μουσικής στην παιδεία ο Πλάτων ασχολήθηκε και με θέματα που αφορούν την επιστήμη της αρμονικής. Η αρμονική μαζί με τις υπόλοιπες μαθηματικές επιστήμες (αριθμητική, γεωμετρία, στερεομετρία, αστρονομία) κατείχε ιδιαίτερη θέση στην παιδεία των φυλάκων της ιδανικής *Πολιτείας* (530 c -531 c) του. Βλ. σχόλια στο A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 54. Επιπλέον ο Πλάτων συσχετίζει με μαθηματικό τρόπο καθορισμένες αρμονικές δομές με τη σύσταση της ανθρώπινης ψυχής, καθώς και με την αντίστοιχη δομή του σύμπαντος σε μεγάλο βαθμό μέσα από το έργο του *Τίμαιος* (34 b- 36 d). Στη θεματική αυτή ανήκει και το πολύ ενδιαφέρον κεφάλαιο της αρμονίας των σφαιρών, μέσα από το μύθο του Ηρόδοτου στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας* (616 d 6 - 617 b 7). Για το χωρίο βλ. ενδεικτικά E.G. McClain, *The Pythagorean Plato. Prelude to the Song Itself*, New York, N. Hays, Ltd., 1978, σσ. 41-55' T.L. Heath, *Greek Astronomy*, N. York, Dover Publications, Inc., 1991 (=London, J.M. Dent & Sons, 19321), σσ. 47-49' J. James, *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, N. York, Copernicus—Springer Verlag, 19952 (N. York, Grove Press, 19931), σ. 53' R. McClellan, *Οι Θεραπευτικές Δυνάμεις της Μουσικής. Ιστορία, Θεωρία και Πρακτική*. Μτφρ.: Εύα Πέππα, Αθήνα, Εκδ. Fagotto, 1997σ. 117. N. Pappas, *Plato and the Republic*, London, Routledge, 1998 (repr., 19951), σσ. 184-186' Gr. Andrew, *Plato's Philosophy of Science*, Great Britain, Duckworth, 2000, σσ. 125-127.

24. Ο Αριστοτέλης εκτός από τον ρόλο που παίζει η μουσική στην εκπαίδευση ασχολείται και με θέματα σχετικά με τη μουσική ως αρμονική επιστήμη, αλλά και με θέματα που αφορούν τη φωνή, τον ήχο γενικότερα (και πιο συγκεκριμένα, το φαινόμενο της φύσης του ήχου, της παραγωγής και της σύλληψής του). Βλ. σχετ. *Περί ψυχῆς* 419 b 4- 421 a 6' *Περί Ζώων Γενέσεων* 786 b 12- 788 b 2' *Τοπικά* 106 a 25 -32, 106 b 4-8, 107 a 11-17' *Περί αἰσθήσεως* 446 a 24-446 b17' *Περί Τά Ζώα Ἱστοριῶν* 535 a 27-535 b 1, 545 a 14-23, 581 a 17-581 b 11. Ενδιαφέρον επίσης επιδεικνύει για θέματα που αφορούν όρους της μουσικής ορολογίας, όπως είναι το μουσικό διάστημα που αντιστοιχεί στη «δίεσιν» (*Αναλυτικά πρότερα* 84 b 37-85 a 1' *Περί αἰσθήσεως* 445 b 31-446 a 6' *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 1016 b 18-24, 1052 b 20-1053 a 18, 1053 b 32-1054 a 1, 1087 b 33-1088 a 2), η ερμηνεία του φθόγγου της

Η μουσική συνδεόταν, εκτός των άλλων, και με την προαγωγή της αρετής, όσο και αν το περιεχόμενό της κατά τους αρχαίους Έλληνες ήταν διαφορετικό σε διάφορες εποχές και σύμφωνα με διάφορους συγγραφείς, φιλοσόφους, ποιητές και στοχαστές<sup>25</sup>. Σε κάθε περίπτωση η αρετή κατά τους αρχαίους Έλληνες δεν ήταν κάτι το οποίο επιβαλλόταν από τους νόμους, αλλά «συνδεόταν με μια όμορφη και αρμονική ψυχή»<sup>26</sup>. Αυτή η αρμονία ήταν που συνέδεε τη μουσική με την ηθική, αυτή ήταν που μπορούσε να ανασύρει στην επιφάνεια την ομορφιά της ψυχής, αφού είχε τη δυνατότητα να εισχωρεί στο είναι του ανθρώπου. Αυτό τονίζει πολύ εύστοχα ο Πλάτων στην *Πολιτεία*<sup>27</sup>: «τούτων ἔνεκα κυριωτάτη ἐν μουσικῇ τροφή, ὅτι μάλιστα καταδύεται εἰς τὸ ἐντὸς τῆς ψυχῆς ὃ τε ῥυθμὸς καὶ ἄρμονία, καὶ ἐρρωμενέστατα ἄπτεται αὐτῆς φέροντα τὴν εὐσχημοσύνην, καὶ ποιεῖ εὐσχήμονα, ἐάν τις ὀρθῶς τραφῆ, εἰ δὲ μή, τούναντίον; ...τὰ δ' αἰσχροὶ ψέγοι τ' ἂν ὀρθῶς καὶ μισοῖ ἔτι νέος ὢν, πρὶν λόγον δυνατὸς εἶναι λαβεῖν, ἐλθόντος δὲ τοῦ λόγου ἀσπάζοιτ' ἂν αὐτὸν γνωρίζων δι' οἰκειότητα μάλιστα ὁ οὕτω τραφεῖς».

Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*<sup>28</sup> εξηγεί τον τρόπο που επιτυγχάνεται αυτό μέσω της μουσικής και της σχέσης της με την αρετή: «ἐπὶ δὲ συμβέβηκεν εἶναι τὴν μουσικὴν τῶν ἡδέων, τὴν δ' ἀρετὴν περὶ τὸ χαίρειν ὀρθῶς καὶ φιλεῖν καὶ μισεῖν, δεῖ δηλονότι μανθάνειν καὶ συνεθίζεσθαι μὴθὲν οὕτως ὡς τὸ κρίνειν ὀρθῶς καὶ τὸ χαίρειν τοῖς ἐπιεικέσιν ἤθεσι καὶ ταῖς καλαῖς πράξεσιν»<sup>29</sup>.

---

«μέσης» (Τὰ μετὰ τὰ φυσικά 1018 b 26-29), η «συμφωνία» (Αναλυτικά ὕστερα 90 a 18-20· Φυσικά 195 a 29-32· Περὶ ψυχῆς 426 a 27- b 6· Περὶ αἰσθήσεως 439 b 19- 440 a 6, 447a 12- 448 a 26). Δεν πρέπει επίσης να παραλειφθεῖ η αναφορά στα *Προβλήματα*, τα οποία, αν και δεν είναι γνήσιο ἔργο του Αριστοτέλη, ἀπηχούν αριστοτελικές ἀπόψεις· πβ. E.S. Forster, *The Works of Aristotle*, translated into English under the editorship of W.D. Ross, vol. VII : *Problemata*, Oxford, Oxford University Press, 1963 (1927<sup>1</sup>), σσ. vii κ.ε.· A. Barker, *Greek Musical Writings* I, σ. 191· του ἰδίου *Greek Musical Writings* II, σ. 84· M.L. West, *Αρχαία Ἑλληνική Μουσική*, σ. 6. Επιπλέον στα χωρία των *Προβλημάτων* 898 b 27- 62, 906 a 20, ἀπαντοῦν ἐρωτήματα που συνδέονται με τὴ φωνή, ἐνὼ στα χωρία 919 b 17-50, 923 a 3 ἐρωτήματα που συνδέονται με τὴ μουσική καὶ τὴν ἀρμονία.

25. Βλ. σχετ. W.D. Anderson, "Ethos", σ. 286, G.L. Dickinson, *The Greek View of Life*, 'The Gateway Library', London, Methuen, 193217 (1896 1), σσ. 210 καὶ 214.

26. G. L. Dickinson, *The Greek View of Life*, σ. 222.

27. 401 d - 402 a. Βλ. σχόλια στον J. Adam, *The Republic of Plato, edited with Critical Notes, Commentary and Appendices*, Second Edition with an Introduction by D.A. Rees, Vol I, Cambridge, Cambridge University Press, 19632 (19021), σσ. 166 κ.ε.

28. 1340 a 14 - 18. Βλ. καὶ 1340 b 10-15, 1340 a 18-25.

29. Βλ. σχόλια για τὸ χωρίο στο E. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 104-105.

Ωστόσο υπήρχαν και επικριτές της θεωρίας του ήθους της μουσικής. Οι απόψεις που αναφέρονται κατά του ήθους της μουσικής παρουσιάζονται στη μαρτυρία του παπύρου Hibeh, ο οποίος χρονολογείται γύρω στο 390 π. Χ<sup>30</sup>. Ο άγνωστος συγγραφέας του αναφέρεται σε διάφορα θέματα, μεταξύ των οποίων και σε θεωρίες που αφορούν το μουσικό ήθος «συσχετίζοντας συγκεκριμένα είδη μουσικής με συγκεκριμένες επιδράσεις στον ανθρώπινο χαρακτήρα, κατά ένα τρόπο οικείο στον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη και σε τελευταία ανάλυση προερχόμενο από τις απόψεις του Δάμωνα»<sup>31</sup>.

Επιπλέον στους προχριστιανικούς αιώνες ήταν ο Επικούρειος φιλόσοφος και ποιητής Φιλόδημος από τα Γάδαρα (2<sup>ος</sup> -1<sup>ος</sup> αι. π. Χ.)<sup>32</sup>. Στα έργα του *Περὶ ποιημάτων* και *Περὶ μουσικῆς* υποστηρίζει ότι οι τέχνες της ποίησης και της μουσικής «δεν ασκούν παιδαγωγική επίδραση αλλά μόνο αισθητική»<sup>33</sup>. Η μοναδική ωφέλεια της μουσικής περιορίζεται στην «ακουστική απόλαυση»<sup>34</sup>. Επίσης στους μεταχριστιανικούς αιώνες ο Σκεπτικός φιλόσοφος και γιατρός Σέξτος Εμπειρικός (2<sup>ος</sup> - 3<sup>ος</sup> αι. μ. Χ.), ο οποίος έζησε μεταξύ Αθήνας, Ρώμης και Αλεξάνδρειας, εξέφρασε πιο έντονα την αντίθεση που αφορά τον εκπαιδευτικό ρόλο της μουσικής. Στο έργο του *Πρὸς Μαθηματικούς*<sup>35</sup>, μέσα από την επίθεση

---

30. Αυτή η χρονολόγηση έχει δοθεί από τους διάφορους μελετητές οι οποίοι βασίστηκαν κυρίως στις ιδέες που εκφράζονται μέσα σε αυτόν καθώς και σε άλλα στοιχεία στα οποία δύναται να στηριχθεί η χρονολόγησή του. Βλ. σχετ. W. Crönert, "Die Hibehrede über die Musik", *Hermes*, 44 (1909), σσ. 503-521· W.D Anderson, "Ethos", σ. 284' του ίδιου, *Ethos and Education in Greek Music*, σσ. 149 κ.ε., σσ. 188 κ.ε.. A. Barker, *Greek Musical Writings I*, σ. 183· M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 341.

31. A. Barker, *Greek Musical Writings I*, σ. 183.

32. Πβ. R.P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 340. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 77, όπου αναφέρεται πως επικριτής της θεωρίας του ήθους ήταν και ο σοφιστής Ιππίας ο Ηλείος (5ου αι. π. Χ.).

33. P. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων*, σ. 458. Βλ. και M. Gigante, *La Bibliothèque de Philodème et L'Épicurisme Romain*, préface de P. Grimal, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1987, σ. 50. Για τις απόψεις του Φιλόδημου για τη μουσική βλ. ενδεικτικά L. P. Wilkinson, "Philodemus on Ethos in Music", *Classical Quarterly*, 32 (1938), σσ. 174-181· W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, σσ. 153-176· J.T. Fitzgerald, T.H. Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture: Comparative Studies in Honor of Abraham J. Malherbe*, (Supplements to Novum Testamentum 110), Leiden/Boston, Brill, σσ. 400-407.

34. Φιλόδημος, *Περὶ μουσικῆς*, IV, σ. 74 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 71) πβ. M. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σσ. 175 και 179.

35. Βιβλίο vi (*Πρὸς Μουσικούς*).

που κάνει κατά των έξι μαθημάτων της «έγκυκλίου παιδείας», εκφράζει έντονα τη διαφωνία του για τον εκπαιδευτικό ρόλο της μουσικής<sup>36</sup>.

Παρόλο που η θεωρία του ήθους ατόνησε από τους ελληνιστικούς χρόνους και έπειτα υπήρχαν ωστόσο υποστηρικτές της και σε αυτήν τη χρονική περίοδο. Από τους Στωικούς ο Διογένης ο Βαβυλώνιος, σύμφωνα με μαρτυρία που έχουμε από την πολεμική που του ασκεί ο Φιλόδημος<sup>37</sup>, θεώρησε τη μουσική, πέραν της παιδευτικής της αξίας κατάλληλη «εις ύποτύπωσιν ἀρετῶν». Στην ύστερη ρωμαϊκή περίοδο από τους Λατίνους συγγραφείς ο Marcus Terentius Varro «κατέστησε την ηθική αξία της μουσικής κριτήριο για την αποτίμηση του ρόλου της μουσικής»<sup>38</sup> και ο Marcus Fabius Quintilianus, συγγραφέας και ρητοροδιδάσκαλος του 1<sup>ου</sup> αι. μ. Χ., υποστήριζε την ηθική δύναμη της μουσικής μέσω των ρυθμών και των μελωδιών της και θεωρούσε ότι η μουσική μπορεί να βοηθήσει τον εκπαιδευόμενο ρήτορα<sup>39</sup>.

Η επίδραση της μουσικής στα ήθη θεωρήθηκε ως προπαιδευτικό μέσο και συνδέθηκε με τη φιλοσοφία και από τον Φίλωνα τον Αλεξανδρέα (20 π. Χ. - 50 μ. Χ.)<sup>40</sup>. Επιπλέον στο έργο του Κλήμη Αλεξανδρέα (τέλη 2<sup>ου</sup> - αρχές 3ου αι. μ.Χ.)<sup>41</sup>, αναπτύσσονται απόψεις για το ήθος της μουσικής με σαφείς επιρροές από την παράδοση του Δάμωνα και του Πλάτωνα. Στο έργο του Ψευδο-Πλούταρχου *Περί μουσικῆς* εντοπίζονται επίσης αναφορές στη θεωρία του ήθους της μουσικής<sup>42</sup>. Είναι ένα έργο το οποίο δεν υπάρχει συμφωνία για τη χρονολόγησή του και περιέχεται στο σώμα του *Corpus Planudeum* του Πλουτάρχου από τη Χαϊρώνεια

36. Βλ. και Γ. Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική*, σσ. 79-80. Στην ίδια χρονική περίοδο των αυτοκρατορικών χρόνων ανήκει και ο μουσικογράφος Θέων ο Σμυρναίος (β' μισό του 1ου - αρχές του 2ου αι.). Σύγχρονος επίσης του Σέξτου Εμπειρικού είναι και ο Πausanίας (2ος μ. Χ.) που έγραψε το έργο *Ελλάδος Περιήγησις*, όπου περιέχονται πληροφορίες και για τη μουσική· πβ. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σσ. 45-46. Βλ. και T.J. Mathiesen, "Towards a Corpus of Ancient Greek Music Theory, A New Catalogue raisonné for RISM", σσ. 119-134.

37. Βλ. σχετ. «Περί μουσικῆς», βιβλ. IV, σ. 77 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 74).

38. W.D. Anderson, "Ethos", σσ. 285 κ.ε.

39. Βλ. σχετ. *Institutio oratoria*, 1, 10. 31.

40. Βλ. αναλυτικά για τις θέσεις του στο J.T. Fitzgerald, T.H. Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture*, σσ. 407-426.

41. Βλ. σχετ. *Παιδαγωγός* 2.4.44.5, όπου παρατίθενται οι απόψεις του για το ήθος των αρμονιών και *Προτρεπτικός* 1.3-4, όπου αναφέρονται ιστορίες για τη δύναμη της μουσικής να μαγεύει φυτά και ζώα· πβ. C.H. Cosgrove, "Clement of Alexandria and Early Christian Music", *Journal of Early Christian Studies*, 14(2006), σσ. 270, 276.

42. Βλ. σχετ. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1961, σ. 52.



(45-125 μ.Χ.). Ωστόσο παρέχει πολύτιμες πληροφορίες για τους πολλούς συγγραφείς<sup>43</sup> που ασχολήθηκαν με τα θέματα της μουσικής. Ο Κλεωνίδης (2<sup>ος</sup> μ. Χ.)<sup>44</sup> επίσης, στον οποίο παρατηρείται σαφής επιρροή από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη και εντοπίζονται κοινά σημεία και με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, πραγματεύεται θέματα μουσικού ήθους.

Την εποχή των αυτοκρατορικών χρόνων υπάρχουν πραγματείες που αφορούν τη μουσική, αλλά δε γράφτηκαν αποκλειστικά για αυτή. Μια από τις πιο σημαντικές, οι οποίες αφορούν και θέματα που μιλούν για το «ἦθος» στη μουσική, είναι του Αθήναιου (περί το 200 μ. Χ.). Ο τελευταίος με το έργο του *Δειπνοσοφισταί*, που μοιάζει στη μορφή με το *Συμπόσιο* του Πλάτωνα, παρέχει πληροφορίες για τη μουσική<sup>45</sup> του καιρού του, αλλά και για την επίδραση της μουσικής στα ήθη και το χαρακτήρα του ανθρώπου<sup>46</sup>. Κάνει επίσης κριτική στη μουσική της σύγχρονης εποχής του, καθώς θεωρεί ότι θα πρέπει να επανέλθει στις αξίες των παλαιότερων. Το έργο του περιέχει επίσης γραμματικό, φιλοσοφικό, λογοτεχνικό, καλλιτεχνικό και αρχαιολογικό υλικό<sup>47</sup>.

Στις αρχές του 6<sup>ου</sup> αι. ο Βοήθιος<sup>48</sup>, μέσα από το τετράπτυχο των μαθηματικών επιστημών τόνισε —πιθανώς από πυθαγόρεια επίδραση<sup>49</sup>— την αξία της μουσικής, η οποία αγγίζει το λογικό μέρος του ανθρώπου με αρχές παρόμοιες μ' εκείνες των μαθηματικών. Ωστόσο οι φιλοσοφικές θέσεις του Βοήθιου όσον

43. Όπως ο Γλαύκος ο Ρηγίνος, ο Πλάτων, ο Ηρακλείδης ο Ποντικός, ο Αριστοτέλης και ο Αριστόξενος, πβ. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 38.

44. Στον Κλεωνίδα αποδίδεται η *Είσαγωγή ἄρμονική*. Βλ. σχετ. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, σ. 52. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 40 και σσ. 43-44.

45. Οι πληροφορίες για τη μουσική και τα μουσικά όργανα βρίσκονται κυρίως στο δέκατο τέταρτο βιβλίο του, λιγότερο στο τέταρτο, καθώς και σε άλλα βιβλία. πβ. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 46.

46. Βλ. σχετ. Γ. Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική*, σ. 78.

47. Από τον Αθήναιο (*Δειπνοσοφισταί* 632 a) λαμβάνουμε σημαντικές πληροφορίες και για το έργο του Αριστόξενου *Σύμμικτα συμποτικά*.

48. Ο Βοήθιος καθιέρωσε τον όρο *quadrivium* (τετράπτυχο) των μαθηματικών επιστημών (μαθηματικά, μουσική, γεωμετρία και αστρονομία). Για τις πηγές του έργου του Βοήθιου *De Institutione musica* βλ. C. Bower, "Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of *De Institutione musica*", *Vivarium*, 16 (1978), σσ. 1-45. Βλ. επίσης του ίδιου, "The Role of Boethius *De Institutione Musica* in the Speculative Tradition of Western Musical Thought", στο M. Masi (ed.), *Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays*, Berne/Francfort/ Las Vegas, Lang, 1981, σσ. 157-174. J. Caldwell, "The *De Institutione Arithmetica* and the *De Institutione Musica*", στο M. Gibson (ed.), *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Basil Blackwell, 1981, σσ. 135-161. Βλ. επίσης το άρθρο του C. Bower, "The Modes of Boethius", *The Journal of Musicology*, 3 (1984), σσ. 252-263.

49. Βλ. D. Cohen, "Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages", στο Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, σσ. 333-335.

αφορά τη γενικότερη σύλληψη της μουσικής είναι επηρεασμένες από τον Πλάτωνα<sup>50</sup>. Σύμφωνα με τον Βοήθιο από τις τέσσερις μαθηματικές επιστήμες η μουσική ασχολούνταν όχι μόνο με τη θεωρία, αλλά επίσης με την ηθική<sup>51</sup>.

Επιπλέον και οι Πατέρες τόσο της Ανατολικής Ορθόδοξης Εκκλησίας, όπως ο Βασίλειος ο Μέγας (ο οποίος στις απόψεις του για τη σημασία της μουσικής εκπαίδευσης επηρεάστηκε μάλλον από τις απόψεις του Πλάτωνα) όσο και της Δυτικής Εκκλησίας, όπως ο Αυγουστίνος, ασχολήθηκαν με τη δύναμη της μουσικής<sup>52</sup>. Ο Γ. Αμαργιανάκης<sup>53</sup> θεωρεί ότι οι Έλληνες είναι πιο κοντά στη θεωρία του ήθους λόγω του ότι η βυζαντινή μας μουσική «συντηρεί σχεδόν αυτούσια την περί ήθους θεωρία των αρχαίων». Ως απόδειξη αυτού θεωρεί την τριπλή διαίρεση του ήθους στη βυζαντινή μουσική, σε διασταλτικό, συσταλτικό και ησυχαστικό που κάνει ο Χρύσανθος, ο μεγάλος θεωρητικός της μεταρρύθμισης του 1814<sup>54</sup>.

Επιπλέον εκπρόσωποι του Νεοελληνικού διαφωτισμού ασχολήθηκαν με τα θέματα του ήθους της μουσικής. Στην πραγματεία του Ευγένιου Βούλγαρη *Περί μουσικῆς* συναντούμε «την εμφατική υπόμνηση των ηθικών και ψυχικών αποτελεσμάτων της αρχαίας ελληνικής μουσικής»<sup>55</sup>. Στο έργο αυτό αναφέρεται σχετικά με την επίδραση της μουσικής: «ὅτι τόσον ἔχει δύναμιν εἰς τὰς ψυχὰς τῶν ἀνθρώπων, ὅπου καὶ τοὺς ἀκινήτους διὰ ραθυμίαν τοὺς διεγείρει, καὶ τοὺς ἀναισθητοὺς διὰ νωθρότητα τοὺς παρορμᾷ, καὶ τοὺς σκληροὺς καὶ τοὺς

---

50. Βλ. C. Bower, "The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages", στο Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, σσ. 143-147.

51. E.A. Lippman, *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999, σ. 97.

52. Πβ. W.D. Anderson, "Ethos", σσ. 285 κ.ε. Για τον Αυγουστίνο και τη μουσική βλ. Α. Γιαννακοπούλου, *Ο Αυγουστίνος και η Μουσική*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008.

53. «Το ήθος στη μουσική», σσ. 17 κ.ε.

54. *Αυτόθι*.

55. Χ. Ξανθουδάκης, «Η Πραγματεία περί Μουσικής του Ευγένιου Βουλγάρεως», *Σύγκριση*, 12 (2001), σ. 111. Για τα θέματα τα σχετικά με τη γνώση της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από τον Ευγένιο Βούλγαρη βλ. Κ.Θ. Πέτσιος, *Η Λογική εκ παλαιών τε και νεωτέρων συνεργανισθείσα, υπό Ευγένιου Διακόνου του Βουλγάρεως*, Προλεγόμενα-Επιμέλεια-Ευρετήρια: Κ.Θ. Πέτσιος, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας, Εργαστήριο Ερευνών Νεοελληνικής Φιλοσοφίας, 2010, σσ. 109-114.

ἀτέγκτους μαλάττει, καὶ τοὺς ἀγρίους καὶ θηριώδεις φέρει εἰς ἡμερότητα»<sup>56</sup>. Επίσης ο Αδαμάντιος Κοραῆς στις θέσεις του για τον καθορισμό της σημασίας της μουσικής στην εποχή του, θεωρούσε απαραίτητη την αξία των θέσεων των «παλαιῶν», προτείνοντας τη μελέτη των έργων του Αριστόξενου, του Αλύπιου, του Νικόμαχου, του Αριστείδη Κοϊντιλιανού και άλλων, καθώς και έργα φιλοσόφων και μουσικολόγων του Γαλλικού διαφωτισμού<sup>57</sup>.

Θα ήταν ίσως σκόπιμο να αναφερθεί ότι ο Jean Jacques Rousseau (1712-1778) ήταν, ως γνωστόν, από τους πρώτους παιδαγωγούς που θεώρησε ότι το παιδί σκέφτεται και αισθάνεται με διαφορετικό τρόπο απ' ότι οι ενήλικες, απόψεις τις οποίες ανέπτυξε ο J. Piaget δυο αιώνες αργότερα<sup>58</sup>. Πράγματι ο Rousseau στο έργο του *Emile*, όπου περιγράφει τις δραστηριότητες της αγωγής που ταιριάζουν σε ένα παιδί, στο δεύτερο μέρος παρουσιάζει τις απόψεις του για τις μουσικές δραστηριότητες που θα πρέπει να περιλαμβάνονται στο πρόγραμμα αγωγής<sup>59</sup>. Οι αρχές που θέτει ο Rousseau αποτελούν και σήμερα βασικούς στόχους της μουσικής αγωγής<sup>60</sup>. Όπως επισημαίνεται από τον C. Cozma<sup>61</sup> η θεωρία του ήθους των αρχαίων Ελλήνων «επηρέασε ολόκληρη την

---

56. *Ευγένιου του Βουλγάρεως Πραγματεία Περί μουσικῆς*, ἐκδίδεται ἐκ χειρογράφου τῆς ἐν Κιέβῳ Βιβλιοθήκης ὑπὸ Ἀνδρόνικου Κ. Δημητρακόπουλου Ἀρχιμανδρίτου, ἐν Τερνέστη, Τύποις τοῦ Αὐστριακοῦ Λόυδ, 1868. Ο Χ. Ξανθουδάκης («Ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς», σ. 101), ἐπισημαίνει ὅτι τὸ σύγγραμμα αὐτὸ τοῦ Ευγένιου Βούλγαρη «εἶναι ἓνα σύγγραμμα μεγάλης ἱστορικής σημασίας, ἀφοῦ ἀποτελεῖ ἀφενὸς τὸ πρῶτο—καὶ ἴσως τὸ μόνο—ἐλληνικὸ μουσικογραφικὸ δοκίμιο ποὺ ἐντάσσεται ἐξολοκλήρου στὸ πνεῦμα τοῦ ευρωπαϊκοῦ Διαφωτισμοῦ, ἀφετέρου, τὸ πρωιμότερο νεοελληνικὸ κείμενο ποὺ διαθέτουμε σχετικὰ μετὰ τὴν αισθητικὴ τῆς μουσικῆς».

57. Βλ. σχετ. Ε.Ν. Φραγκίσκος, «Παρεμβάσεις τοῦ Κοραῆ στα μουσικὰ πράγματα καὶ τὴ μουσικὴ αγωγή τῶν Ελλήνων», *Ὁ Ερασιστής*, 26 (2007), σσ. 179-180. Βλ. γιὰ τὶς ἀπόψεις τοῦ Κοραῆ γιὰ τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ Χ. Ξανθουδάκη, «Ὁ Κοραῆς καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ», *Ἀντί*, 693 (1999), σσ. 46-49.

58. Βλ. σχετ. Λ. Σέργη, *Θέματα Μουσικῆς καὶ Μουσικῆς Παιδαγωγικῆς*, 'Παιδαγωγικὴ Σειρά', Ἀθήνα, Gutenberg, 1994, σ. 28.

59. Βλ. σχετ. Κ. Simpson, *The Antiquity of Modern Educational Idea (Some Great Composer)* London, Novello and Co. Ltd, 1976, σ. 15, ὅπου ἀναφέρεται ὅτι ὁ Rousseau «υποστήριζε ὅτι θὰ πρέπει νὰ χρησιμοποιοῦνται τραγούδια με λεία καὶ ευέλικτη γραμμὴ, καθὼς καὶ ὅτι πρέπει νὰ δίνεται ἰδιαίτερη ευσυνείδησις στὸν ρυθμὸ καὶ τὴν ἁρμονία. Θὰ πρέπει νὰ ἀποφεύγονται τραγούδια ποὺ τὰ θέματά τους εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ ἐνδιαφέροντα καὶ τὴ συναισθηματικὴ ἀνάπτυξη τῶν παιδιῶν. Επίσης τὰ παιδιὰ θὰ πρέπει νὰ κάνουν δικά τους τραγούδια, γιὰτὶ ἔτσι ἀποκτοῦν πραγματικὴ γνῶσις τῆς μουσικῆς» πβ. Λ. Σέργη, *Θέματα Μουσικῆς καὶ Μουσικῆς Παιδαγωγικῆς*, σ. 28.

60. Ἡ Λ. Σέργη (*Θέματα Μουσικῆς*, σ. 28) ἀναφέρει ὅτι ὁ Rousseau προαναγγέλλει μεγάλους μουσικοπαιδαγωγούς, ὅπως οἱ Coleman, Trotter καὶ Orff ἰδιαίτερα στὴν ἐνθάρρυνση τῶν παιδιῶν γιὰ τὴ σύνθεση καθὼς καὶ τοὺς Curwen, Kodaly καὶ Ward ὅσον ἀφορὰ τὴν λειτουργία τοῦ κινητοῦ Ντο.

61. "A Pathway towards Music Art: the *Meloethics* -Some Connections with the Phenomenology of Life", *Cultura*, 2 (2005), σ. 87.

περαιτέρω εξέλιξη κάθε προσπάθειας να θεωρητικοποιηθεί η τέχνη της αρμονίας».

Κατά τους Νεότερους χρόνους τα θέματα γύρω από την ηθική δύναμη της μουσικής δεν έπαυσαν ν' αποτελούν αντικείμενο διερεύνησης, αλλά σε μία διαφορετική βάση από αυτή που είχε η θεωρία του ήθους στην αρχαία Ελλάδα, ένα θέμα που δεν μπορεί να διερευνηθεί στα πλαίσια αυτής της εργασίας.

## 2. Η θεωρία του «ήθους» της μουσικής κατά τον Κοϊντιλιανό

### 2.1. Τα τέσσερα είδη του «ήθους» της μουσικής

Όπως έχει ήδη ειπωθεί στο έργο του Αριστείδη Κοϊντιλιανού εκτίθεται «η μοναδική σχετική παρουσίαση της θεωρίας του ήθους»<sup>62</sup>, του ηθοπλαστικού δηλαδή χαρακτήρα της μουσικής. Η πρωτοτυπία που παρουσιάζει το έργο του οφείλεται στο γεγονός ότι «ξεπερνά την αυστηρή αποδοχή της μουσικής και πλησιάζει έννοιες που αγγίζουν εξίσου τη φιλοσοφία, το ήθος, και τις αναλογίες μεταξύ της μουσικής και των γεγονότων της ανθρώπινης ζωής»<sup>63</sup>. Επιπλέον επειδή το μεγαλύτερο ενδιαφέρον του Κοϊντιλιανού επικεντρώνεται στη χρήση της μουσικής στην εκπαίδευση και στον εντοπισμό της ηθικής της αξίας, χειρίζεται τα σχετικά θέματα όπως ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης<sup>64</sup>.

Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό στην αρχαία ελληνική μουσική υπήρχαν τέσσερα είδη μουσικού ήθους, ο συνδυασμός των οποίων οδηγούσε στην απόδοση του τελικού χαρακτήρα μιας μελωδικής σύνθεσης<sup>65</sup>. Την πρώτη κατηγορία συνιστούσε το «ήθος» της μελωδίας που είχε τρία επιμέρους είδη, το «συσταλικόν», το «διαστατικόν» και το «μέσον»<sup>66</sup>. Τη δεύτερη κατηγορία

62. A. J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 43.

63. Chr. Vendries, "Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique de la théorie musicale à la pratique instrumentale", *Clio*, 25 (2007), σ. 2.

64. Πβ. R. P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, σ. 55. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός. Ένας αισθητικός της μουσικής της Ύστερης αρχαιότητας», σ. 114.

65. Βλ. σχετ. J. Solomon, "The diastaltic ethos", *Classical Philology*, 76 (1981), σ. 93, σημ. 3. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 95.

66. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* I.12, σ. 30. 12-15: η μελοποιία βάσει του ήθους χωρίζεται σε «συσταλικήν, δι' ἧς πάθη λυπηρὰ», σε «διαστατικὴν δι' ἧς τὸν θυμὸν ἐξεγείρομεν», και σε «μέσην, δι' ἧς εἰς ἡρεμίαν τὴν ψυχὴν περιάγομεν».

αποτελούσε το ήθος των «τόνων» ή «άρμονιῶν», όπως η δώρια, λύδια, φρύγια, υποδώρια, υποφρύγια, υπολύδια και μιξολύδια<sup>67</sup>. Την τρίτη κατηγορία συνιστούσε το ήθος των γενών<sup>68</sup>, δηλαδή το «διατονικόν», το «χρωματικόν» και το «έναρμόνιον» και την τέταρτη το «ἦθος» του ρυθμού. Μια μελωδία λοιπόν, ανήκε σε ένα από τα τρία γένη, ήταν γραμμένη σε κάποια «άρμονία» ή «τρόπο» και είχε και κάποιο ρυθμό. Τέλος στη διαμόρφωση του τελικού αποτελέσματος εμπλέκονταν το τονικό ύψος<sup>69</sup> των φθόγγων, η χρονική αγωγή, τα λόγια καθώς και τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούνταν. Γίνεται φανερό ότι η ερμηνεία του ήθους δεν είναι μια απλή υπόθεση. Όταν συνέθετε ένας αρχαίος Έλληνας έπρεπε να λαμβάνει υπόψη τον τρόπο που όλα αυτά τα στοιχεία μπορούν να εμπνεύσουν την ψυχή του ακροατή<sup>70</sup>.

Στα τρία είδη του ήθους μιας μελωδικής σύνθεσης αναφέρεται και ο Κλεωνίδης<sup>71</sup>: στο «διασταλτικόν» που εκφράζει μεγαλοπρέπεια και είναι «διάρμα ψυχῆς ἀνδρῶδες», στο «συσταλτικόν» που οδηγεί «εἰς ταπεινότητα καὶ ἄνανδρον διάθεσιν» και τέλος στο «ἠσυχαστικόν» ή «μέσον» που είναι μεταξύ των δύο προηγούμενων και εκφράζει συναισθήματα γαλήνης, ειρήνης και είναι κατάλληλο για ύμνους, εγκώμια, συμβουλές κ.τ.λ. Ο ίδιος ορισμός συναντάται και στον Πτολεμαίο<sup>72</sup> καθώς μεταγενέστερα και στον Βρυέννιο<sup>73</sup>, ο οποίος επαναλαμβάνει ακριβώς εκείνον του Κλεωνίδα. Αν συνεπώς θεωρήσουμε ότι οι

67. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 30.11.

68. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 12, σ. 30. 9-10.

69. Ο όρος 'τονικό ύψος' αναφέρεται στη θέση που έχει ένας ήχος στη μουσική σκάλα, είτε είναι οξύς είτε βαρύς. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί τον όρο οξύς για να δηλώσει το γρήγορο παλλόμενο ήχο και το βαρύς για να υποδηλώσει τον αργό παλλόμενο ήχο. Αυτοί οι όροι μέσω των αντίστοιχων Λατινικών «acer» και «gravis» πέρασαν μέχρι τις μέρες μας πβ. W. Pole, *The Philosophy of Music*, with an Introduction by E. J. Dent and a Supplementary Essay by Hamilton Hartridge Brace M.A., Brace & Company Inc., Cambridge/New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD, London, 1924, σ. 29, σημ. 1.

70. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 77. Βλ. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σσ. 15-16.

71. Βλ. σχετ. *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 206. 6-18.

72. Βλ. σχετ. *Ἀρμονικά* 106. 14-15.

73. *Ἀρμονικά* 362. 19-24, 122. 2-3. Βλ. σχόλια για τον ορισμό που περιγράφεται από τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό, τον Κλεωνίδα και τον Βρυέννιο στο A. Giger and T.J. Mathiesen, *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21<sup>st</sup> Century*, United States of America, University of Nebraska Press, 2002, σ. 106.

ορισμοί του Κοϊντιλιανού και του Κλεωνίδη δείχνουν να προέρχονται από την ίδια πηγή μπορεί κανείς να συμπεράνει ότι έχουν και την ίδια σημασία<sup>74</sup>.

Ένα από τα ερωτήματα που εγείρεται σχετικά με το «ἦθος» της μελωδίας αφορά το αν ταυτίζεται με το ἦθος των «ἁρμονιῶν» - «τρόπων» ή καλύτερα αν οι τρεις κατηγορίες του μελωδικού ἦθους αντιστοιχούν σε κάποιες συγκεκριμένες αρμονίες. Ο J. Solomon<sup>75</sup> υποστηρίζει ότι δε θα μπορούσε να υπάρξει ακριβής αντιστοιχία. Η θέση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι για το ἦθος των διαφόρων αρμονιών μπορούν να εντοπισθούν διαφορές στον χαρακτηρισμό τους από τους διάφορους συγγραφείς και φιλοσόφους<sup>76</sup>.

Ωστόσο αν επιχειρηθεί μια αντιστοίχιση των τριών «ἡθῶν» με «τὰς ἁρμονίας» («τρόπους» ή κλίμακες), θα μπορούσε να ειπωθεί ότι το «συσταλικόν ἦθος» ταιριάζει περισσότερο στη μιζολύδιο «ἁρμονίαν», που περιγράφεται από τον Πλάτωνα<sup>77</sup>, τον Αριστοτέλη<sup>78</sup> και τον Ψευδο-Πλούταρχο<sup>79</sup>, καθώς είναι κατάλληλη για τον έρωτα και τους θρήνους. Ίσως η ίδια αρμονία θα μπορούσε να θυμίζει το «ἡσυχαστικόν» – «μέσον ἦθος», όπως και η απαλή λύδιος αρμονία που περιγράφεται από τον Πλάτωνα<sup>80</sup> ή τον Αριστοτέλη που την χαρακτηρίζει κατάλληλη «διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τε ἔχειν καὶ παιδεῖαν»<sup>81</sup>. Το «διασταλικόν ἦθος» λόγω της μεγαλοπρέπειας που εκφράζει θα μπορούσε να θυμίζει είτε το δώριο τρόπο του Ηρακλείδη<sup>82</sup>, του Ψευδο-Πλούταρχου<sup>83</sup>, και του Αριστοτέλη<sup>84</sup>, είτε τον μεγαλειώδη υποδώριο του Αριστοτέλη<sup>85</sup>, ή πιθανόν ακόμη και τον διεγερτικό Φρύγιο<sup>86</sup> του Αριστοτέλη.

74. J. Solomon, "The diastaltic ethos", σσ. 93, 99.

75. *Ό.π.*, σ. 100.

76. *Αυτόθι*.

77. Βλ. σχετ. *Πολιτεία* 398 e 1-2.

78. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1340 a 43-1340 b 1.

79. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* 1136 d 14-15.

80. Βλ. σχετ. *Πολιτεία* 398 e 8-399 a 1.

81. *Πολιτικά* 1342 b 31-32. Βλ. για το χωρίο Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 164-165.

82. Βλ. σχετ. *Αθήναιος, Δειπνοσοφισταί* 624 d.

83. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* 1136 d 18-19.

84. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1340 b 3-4.

85. Βλ. σχετ. *ό.π.* 1342 b 15-17.

86. Βλ. σχετ. *ό.π.* 1342 b 5-7.

## 2.2. Το “αρσενικό” και το “θηλυκό” στη μουσική

Για τον Κοϊντιλιανό η διερεύνηση των θεμάτων του μουσικού «ήθους» αφορά «τῶν τῆς μουσικῆς ἰδιαιτάτων μελῶν τε καὶ ῥυθμῶν πέρι καὶ ὀργάνων»<sup>87</sup> και εντάσσεται στα πιο ειδικά θέματα για τη μουσική. Τα θέματα αυτά μαζί με την πραγμάτευση εκείνων που αφορούν την «ἔννοιαν» και τη «λέξιν» που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο, σχετίζονται με τον προσδιορισμό των στόχων του μουσικού εκπαιδευτή<sup>88</sup>. Ὅπως χαρακτηριστικά γράφει ο Κοϊντιλιανός αυτά είναι πράγματα των οποίων τις ικανότητες πρέπει να συζητούμε διεξοδικά, όπως αρμόζει σε ειδικούς στη μουσική<sup>89</sup>.

Τα θέματα τα οποία διερευνώνται στο παρόν κεφάλαιο εξετάζονται, στο πλαίσιο της θεματικής που αφορά το πρακτικό μέρος της μουσικής, την παιδαγωγική και φιλοσοφική της αξία και όχι την τεχνική<sup>90</sup> της πλευρά. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει πρώτα, κατά τον Κοϊντιλιανό, να ορισθεί περαιτέρω η σχέση «ῥυθμοῦ πρὸς ἄρμονίαν εἶναι λόγον, οἶον ἄρρενος πρὸς θῆλυ»<sup>91</sup>. Τη σχέση αυτή ο Κοϊντιλιανός περιγράφει και αποδίδει σε κάποιους από τους παλαιούς, οι οποίοι στον ρυθμό απέδιδαν αρσενικό χαρακτήρα, ενώ στη μελωδία θηλυκό. Ο λόγος του παραπάνω χαρακτηρισμού δικαιολογείται, καθώς η μελωδία είναι αδρανής και χωρίς μορφή, παίζοντας το μέρος της ύλης, ενώ ο ρυθμός μπορεί να διαμορφώνει τη μελωδία και να την κινεί σε μια συγκεκριμένη τάξη, παίζοντας το μέρος του δημιουργού<sup>92</sup>. Ο E. Hall<sup>93</sup> επισημαίνει ότι η θέση αυτή του Κοϊντιλιανού, για το ότι η θηλυκή μελωδία είναι άμορφη χωρίς τον ρυθμό, θα μπορούσε να προέρχεται από τις απόψεις του Αριστοτέλη για την αναπαραγωγή των θηλαστικών<sup>94</sup>, «όπου το δημιουργικό σπέρμα δίνει μορφή στην άμορφη ύλη που παρέχεται από το θηλυκό»<sup>95</sup>. Δεν

87. *Περὶ μουσικῆς* II, 12, σ. 76. 31-77. 1.

88. βλ. *ό.π.* II, 7, σ. 65. 23-24.

89. βλ. *σχετ. ό.π.* II, 12, σ. 77. 2-3.

90. Η τεχνική πλευρά αφορά τη θεματική του πρώτου βιβλίου βλ. *ό.π.* I, 12, I, 14.

91. *Ό.π.* II, 12, σ. 77. 5-7.

92. βλ. *σχετ. ό.π.* I, 19, σ. 40. 20-25.

93. *The Theatrical Cast of Athens*, σ. 109, σημ. 81.

94. βλ. *σχετ. Περὶ Ζῴων Γενέσεως* 738 b 20-28.

95. E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens*, σ. 177.

μπορούμε με σιγουριά να αναγνωρίσουμε την προέλευση της εφαρμογής των διαφυλικών διαφορών στη μουσική, που χρησιμοποιούνται εκτενώς από τον Κοϊντιλιανό στο δεύτερο βιβλίο και ειδικά από την εξίσωση του ρυθμού με το αρσενικό, και της μελωδίας με το θηλυκό. Τέτοιου είδους ιδέες μπορούν πιθανώς να συνδεθούν με τη σχολή του Δάμωνα<sup>96</sup>. Συλλήψεις επίσης για το ρόλο της μελωδίας και του ρυθμού βρίσκουμε στα αριστοτελικά *Προβλήματα*<sup>97</sup>. Στο έργο αυτό αναφέρεται ότι το «μέλος» είναι από τη φύση του μαλακό και ήρεμο και γίνεται τραχύ και κινητικό μόνο μέσω της ανάμειξης του με τον ρυθμό.

Ωστόσο ο Κοϊντιλιανός αναφέρεται και σε έναν ενδιάμεσο τύπο, που υφίσταται μεταξύ της θηλυκής μελωδίας και του αρσενικού ρυθμού, ο οποίος περιέχει στοιχεία και των δύο γενών<sup>98</sup>. Αν, λοιπόν, οι μελωδίες είναι θηλυκού γένους και ο ρυθμός αρσενικού τότε «τὰ μεταξύ» έχουν μια θέση ανάμεσα στο απόλυτο θηλυκό και στο απόλυτο αρσενικό. Ο ενδιάμεσος χαρακτήρας στη μουσική θα μπορούσε ίσως να συσχετισθεί με εκείνο που ο Κοϊντιλιανός ονομάζει «ῥυθμοειδές μέλος» και βρίσκεται μεταξύ του ρυθμού και της αρμονίας<sup>99</sup>. Το «ῥυθμοειδές μέλος» θα μπορούσε να ήταν κατά τον F. Duysinx<sup>100</sup>, «ένα μοτίβο μουσικό, σύντομο χωρίς αμφιβολία, και ίσως επαναληπτικό, του οποίου το μελωδικό στοιχείο γίνεται λιγότερο αντιληπτό από το ρυθμικό». Αυτό σημαίνει ότι μια μελωδία μπορεί να είναι περισσότερο αρρενωπή από κάποια άλλη, ενώ και ένας ρυθμός μπορεί να είναι πιο θηλυκός από κάποιον άλλο.

Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί και χωριστά τους δύο όρους που συνιστούν το «ῥυθμοειδές μέλος». Κατατάσσει τους ρυθμούς σε «ἔρρυθμους», «ἄρρυθμους» και «ῥυθμοειδεῖς». Οι τελευταίοι είναι «μεταξύ» των δύο πρώτων περιέχοντας από κάποια άποψη την τάξη των «ἔρρυθμων» και την αταξία των

96. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 14, σ. 80. 25- 81. 2. Βλ. και *Νόμους* 802 d-e.

97. 922 b 29-31.

98. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 12, σ. 77. 7-9.

99. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II, 12, σ. 77. 9 -16.

100. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 150, σημ. 1.



«ἀρρύθμων»<sup>101</sup>. Συνεπώς στην παραπάνω περίπτωση ο όρος «ρυθμοειδές» χρησιμοποιείται για να δηλώσει το ενδιάμεσο στον ρυθμό.

Ωστόσο το «μέλος», κατά τον Κοϊντιλιανό, γίνεται κατανοητό από μόνο του μέσα από τα διαγράμματα<sup>102</sup> και τους «τόνους» που δεν έχουν ρυθμική δομή<sup>103</sup>. Εδώ γίνεται φανερό ότι όταν ο Κοϊντιλιανός αναφέρεται στο «μέλος» εννοεί μια μελωδική φόρμα χωρίς ρυθμό. Αυτή βέβαια η απεικόνιση του «μέλους» σε διαγράμματα μπορεί να σταθεί μόνο θεωρητικά, όπως για παράδειγμα στη θεωρητική απεικόνιση των αρμονιών-κλιμάκων, αφού η μελωδία χωρίς τον ρυθμό δεν μπορεί να υπάρξει<sup>104</sup>.

Θα πρέπει να προσθέσουμε ότι εκτός από την αναφορά στον αρσενικό «ῥυθμόν» και τη θηλυκή «ἄρμονίαν», ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει τις αρσενικές ή θηλυκές ποιότητες του ήχου και μέσα από θεωρίες που σχετίζονται με τη φυσική, συνδέοντας με τον τρόπο αυτό την ποιότητα του ήχου με το γένος της πηγής που τον παράγει<sup>105</sup>. Όπως χαρακτηριστικά γράφει: «τῆς γὰρ ὁμοίας πληγῆς ὑπὸ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς παιδὸς τε καὶ πρεσβύτου γινομένης ἀνόμοιον ἀποδίδοσθαι τὸν ἦχον»<sup>106</sup>. Η θέση αυτή του Κοϊντιλιανού πηγάζει από την άποψη ότι ο ήχος παράγεται από «ἀέρος πληγῆν»<sup>107</sup> μια θέση που απαντάται και σε άλλους φιλοσόφους και θεωρητικούς της μουσικής<sup>108</sup>.

101. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 14, σ. 32. 30 - 33. 10.

102. Τα «διαγράμματα» αναφέρονται στις αρμονίες - κλίμακες που καταγράφονται στο *ό.π.*, I. 11, σ. 24-27.

103. *Ο.π.* I. 13, σ. 31. 24-25.

104. Βλ. επίσης *ό.π.* I. 13, σ. 31. 28, όπου ο ρυθμός παρουσιάζεται ως μια «ρυθμικά αρθρωμένη μελωδία» και όχι «ῥυθμὸς δὲ καθ' αὐτὸν μὲν ἐπὶ ψιλῆς ὀρχήσεως», δηλαδή «ρυθμὸς χωρίς μελωδία».

105. Βλ. σχετ. Ath.Vergados, "The Homeric Hymn to Hermes 51 and Antigonus of Carystus", *Classical Quarterly*, 57 (2007), σ. 740, σημ. 16.

106. *Περὶ μουσικῆς* I. 20, σ. 120. 2-4. Βλ. και Πλάτων, *Τίμαιος* 67 b' Ευκλείδης, *Κατατομή Κανόνος* 148. 3 -149. 16.

107. *Περὶ μουσικῆς* I. 4, σ. 5. 20-21. 3.

108. Για παρόμοιους ορισμούς βλ. Αριστοτέλης *Περὶ ψυχῆς* 419 b' Πτολεμαῖος, *Ἀρμονικά* I.1, 3.1' Νικόμαχος, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 242. 19-244. 11' Διογένης Λαέρτιος, 7.55' Βρυένιος, *Ἀρμονικά* I, 4, 90. 21-92. 32.

### 2.3. Το «ἦθος» των «φθόγγων», των «διαστημάτων», και των «συστημάτων» σύμφωνα με τη θεωρία περί φύλων

Ο Κοϊντιλιανός ξεκινά την πραγμάτευση των θεμάτων που αφορούν το «ἦθος» των «ἄρμονιῶν» από τη διερεύνηση των μικρότερων στοιχείων που τις απαρτίζουν, των «φθόγγων»<sup>109</sup>. Την ίδια μέθοδο εφαρμόζει τόσο στην πραγμάτευση του θέματος της «ἄρμονικῆς»<sup>110</sup>, της επιστήμης που αφορά τα τεχνικά θέματα της «ἄρμονίας», όσο και στα θέματα τα σχετικά με τη «λέξις».

Οι φθόγγοι, διαφέρουν ο ένας από τον άλλο «κατ' ἀρχὰς κατὰ τὸ ἦθος»<sup>111</sup>. Ὅπως επισημαίνει ο Κοϊντιλιανός<sup>112</sup> τα «ἦθη» τα οποία σχηματίζονται πάνω στους ψηλότερους φθόγγους είναι διαφορετικά από εκείνα που σχηματίζονται πάνω στους χαμηλότερους, και εκείνα που σχηματίζονται πάνω στους παρυπατοιειδείς<sup>113</sup> φθόγγους είναι διαφορετικά από εκείνους που σχηματίζονται πάνω στους λιχανοειδείς<sup>114</sup>.

Το ἦθος, συνεπώς, των φθόγγων καθορίζεται από τις θέσεις που παίρνουν οι φθόγγοι μέσα στο τετράχορδο, χωρίς το γεγονός αυτό από μόνο του να ερμηνεύει τους χαρακτήρες<sup>115</sup>. Πολύ σωστά παρατηρεί ο J. Solomon<sup>116</sup> ότι ο τύπος αυτός του ἦθους αναφέρεται στην ποιοτική διαφορά των φθόγγων, και δεν αντιπροσωπεύει μια συναισθηματική κατάσταση. Ωστόσο ηθικούς χαρακτηρισμούς των φθόγγων συναντούμε και στα αριστοτελικά *Προβλήματα*, όπου αναφέρεται ότι «ὁ μὲν βαρὺς φθόγγος μαλακὸς καὶ ἡρεμαῖός ἐστιν, ὁ δὲ

109. *Περὶ μουσικῆς* II. 12, σ. 77. 17. πβ. I. 6, σ. 7. 15-16: «φθόγγος μὲν οὖν ἐστὶ φωνῆς ἐμμελοῦς μέρος ἐλάχιστον».

110. *Ὁ.π.* I. 6-12: Η «ἄρμονικῆ» χωρίζεται σε επτά μέρη: «περὶ φθόγγων, περὶ διαστημάτων, περὶ συστημάτων, περὶ γενῶν, περὶ τόνων, περὶ μεταβολῶν, περὶ μελοποιίας».

111. *Ὁ.π.*, II. 12, σ. 77. 18.

112. βλ. σχετ. *Ὁ.π.* I. 6, σ. 10. 13-15.

113. Οι φθόγγοι αυτοί είναι η παρυπάτη υπάτων, η παρυπάτη μέσων, η τρίτη συνημένων, η τρίτη διεzeugμένων, η τρίτη υπερβολαίων πβ. T.J. Mathiesen, "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", σ. 270.

114. Οι φθόγγοι αυτοί είναι ο λιχανός υπάτων, ο λιχανός μέσων, η παρανήτη συνημένων, η παρανήτη διαzeugμένων, η παρανήτη υπερβολαίων. (*Αυτόθι*).

115. βλ. σχετ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 141, σημ. 243. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 479, σημ. 117

116. "The diastaltic ethos", σ. 93, σημ. 3.

όξυς κινητικός»<sup>117</sup>. Επίσης ο Πτολεμαίος<sup>118</sup> γράφει ότι μία μελωδία, όταν ακούγεται ψηλά, έχει ενεργητικό χαρακτήρα, όταν ακούγεται χαμηλά, καταθλιπτικό, αφού οι υψηλές συχνότητες δημιουργούν ένταση στην ψυχή, ενώ οι χαμηλές τη χαλαρώνουν.

Ο Κοϊντιλιανός, όπως θα καταδειχθεί στη συνέχεια, ερμηνεύει με την περί φύλων θεωρία τους λόγους που λαμβάνουν οι φθόγγοι (νότες) τον χαρακτήρα τους. Έπειτα χαρακτηρίζει τις μεγαλύτερες δομές που δημιουργούνται από τους φθόγγους, δηλαδή τα «διαστήματα» και τα «συστήματα». Διαφωτιστικοί για τους όρους «διάστημα» και «σύστημα» είναι οι ορισμοί που δίδονται από τον Κοϊντιλιανό στο πρώτο βιβλίο *Περί μουσικής*. Ο όρος «διάστημα», χρησιμοποιείται με δύο τρόπους, έναν γενικό και έναν ειδικό. Γενικά, ένα «διάστημα» είναι ένα «μέγεθος φωνής υπό δυεῖν φθόγγων περιγεγραμμένον»<sup>119</sup>.

Το «σύστημα»<sup>120</sup> ορίζεται «ὑπὸ πλειόνων ἢ δυεῖν διαστημάτων»<sup>121</sup>. Ο Κοϊντιλιανός μεταχειρίζεται το τετράχορδο ως το μικρότερο «σύστημα»<sup>122</sup>.

117. 922 b 31-32.

118. Βλ. σχετ. *Ἀρμονικά* III. 7, 99. 17.

119. *Περί μουσικής* I. 7, σ. 10. 18-19. Τα διαστήματα χωρίζονται επιπλέον σε δύο κατηγορίες. Τα «ἀσύνθετα» και τα «σύνθετα». Τα άκρα των πρώτων καθορίζονται από συνεχόμενους φθόγγους, ενώ των δεύτερων από μη συνεχόμενους, οπότε μπορούν να αναλυθούν σε επιμέρους διαστήματα. Από τα «ἀσύνθετα» διαστήματα το μικρότερο είναι η «δίεσις», το «ἡμιτόνιον» που ισοδυναμεί με δύο διέσεις, ο «τόνος» που ισοδυναμεί με δύο «ἡμιτόνια», και το «δίτονον» που ισοδυναμεί με δύο τόνους (I. 7, σ. 10. 23-11. 2). Για τον ορισμό του διαστήματος σε άλλους θεωρητικούς βλ. Βρυένιος, *Ἀρμονικά* I, 5, 98. 9-102.22. Κλεωνίδης, *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 187. 3-189. 8. Αριστόξενος, *Ἀρμονικά Στοιχεῖα* I, 21.17-22. 3. Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii* 948-953. *Ἀνώνυμος* του Bellerman 22, 58. Νικόμαχος από τα Γέρασα, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 261. 8-18. Γαυδέντιος, *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 329. 23 - 331. 6. Από αισθητικής άποψης τα διαστήματα χωρίζονταν στις συμφωνίες οι οποίες περιλάμβαναν τα διαστήματα της ογδῆς, της πέμπτης, της τέταρτης και στις «ἡδύτερες» διαφωνίες που ήταν τα διαστήματα τρίτης και έκτης. Το διάστημα δευτέρας ονομάζονταν τόνος. Και το διάστημα που προέκυπτε αν από το διάστημα τετάρτης αφαιρέσουμε τους δύο τόνους, ονομάζονταν ημιτόνιο και ήταν η παλιά «δίεσις». Βλ. σχετ. T. Reinach, *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, σσ. 47-48. Επιπλέον και η Βυζαντινή Μουσική, η οποία έχει τροπικό χαρακτήρα, είναι φωνητική και μονοφωνική, δομεῖται με τετράχορδα και πεντάχορδα και βασίζεται στην αρμονία των συμφώνων φθόγγων (πβ. Γρ. Θ. Στάθης, *Οἱ αναγραμματισμοὶ καὶ τὰ μαθήματα τῆς Βυζαντινῆς μελοποιίας*, Ἴδρυμα Βυζαντινῆς Μουσικολογίας, Ἀθήνα, εκδίδει ο Γρ. Θ. Στάθης, 2003<sup>5</sup>, σ. 36. Βλ. και ὁ.π., σ. 36, σημ. 3).

120. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός χωρίζει τα «συστήματα» σε: «συνεχῆ» ἢ «ὑπερβατά», σε «ἀπλᾶ» ἢ «ὄχι ἀπλᾶ», σε «συνημμένα» ἢ «διεzeugμένα» (*Περί μουσικής* I. 8, σ. 13. 7-12). Βλ. επίσης Κλεωνίδης, *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 193. 3 κ.ε.: επιπλέον κάνει δύο διακρίσεις σε σχέση με τις διαφορές που παρουσιάζουν τα «συστήματα» ως προς το άκουσμα: σε «σύμφωνα» ἢ «διάφωνα» (*Περί μουσικής* I. 8, σ. 14. 7) και σε «πυκνά» ἢ «ἀραιά» (I. 8, σ. 14. 24). Δεν κατηγοριοποιεί τα «συστήματα» σε σχέση με το μέγεθος, το γένος και τον αριθμητικό λόγο, αλλά εισάγει περαιτέρω

Επιπλέον «σύστημα» ονομάζει και την οκτάβα<sup>123</sup>. Ο Αριστόξενος στα *Στοιχεῖα ἁρμονικῶν*<sup>124</sup> αναφέρει ότι «τὸ σύστημα σύνθετόν τι νοητέον ἐκ πλειόνων ἢ ἐνὸς διαστημάτων». Σε αυτό συμφωνούν ο Νικόμαχος<sup>125</sup>, ο Κλεωνίδης<sup>126</sup> και ο Γαυδέντιος<sup>127</sup>. Άλλοι πάλι ορίζουν το «σύστημα» με βάσει τους φθόγγους και όχι τα διαστήματα<sup>128</sup>. Ο Πτολεμαῖος<sup>129</sup> αρνείται να ονομάσει «σύστημα» οτιδήποτε μικρότερο της οκτάβας. Ωστόσο το «ὑπὸ πλειόνων ἢ δυεῖν διαστημάτων»<sup>130</sup> που ορίζεται από τον Κοϊντιλιανό για το «σύστημα» θα μπορούσε να σταθεί. Γενικότερα, θα λέγαμε ότι το «διάστημα» γράφεται μεταξύ δύο ήχων, ενώ ένα «σύστημα» περιλαμβάνει τόσους ήχους όσοι υπάρχουν στο εσωτερικό του διαστήματος μέσα στο οποίο εγγράφεται<sup>131</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός σχετικά με τον χαρακτηρισμό των φθόγγων που συνιστούν τα «διαστήματα» και τα «συστήματα» υποστηρίζει ότι άλλοι είναι σκληροί και αρσενικοί, ενώ άλλοι χαλαροί και θηλυκοί. Άλλοι πάλι βρίσκονται, μεταξύ

---

διακρίσεις σε αυτά όσον αφορά το «εἶδος», σε «τετράχορδα», «πεντάχορδα» και «οκτάχορδα» (I. 8, σ. 14. 8-9). Επιπλέον όσον αφορά τη θέση των φθόγγων που αποτελούν τα άκρα ή μέσα των «συστημάτων» ο Κοϊντιλιανός τούς διακρίνει σε «ἐστῶτες» και «φερόμενους» (I. 8, σ. 14. 14). Οι «ἐστῶτες» και οι «κινούμενοι» ή «φερόμενοι» φθόγγοι αποτελούν κοινό παρονομαστή σε όλους τους συγγραφείς που ασχολήθηκαν με την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία. Οι «ἐστῶτες» είναι οι εξωτερικοί φθόγγοι που καθορίζουν τα τετράχορδα και είναι σταθεροί, ενώ οι «φερόμενοι» ή «κινούμενοι» είναι οι ενδιάμεσοι φθόγγοι που προσδιορίζουν τα τρία μελωδικά γένη, το διατονικό, το χρωματικό και το εναρμόνιο. Βλ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 53· F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 157, σημ. 4. Ο Νικόμαχος παρουσιάζει και μια τρίτη κατηγορία που την αποτελούν οι «μέσοι κινούμενοι», δηλαδή αυτοί που είναι και «ἐστῶτες» και «φερόμενοι». Οι «μέσοι κινούμενοι» φθόγγοι είναι εκείνοι οι οποίοι κινούνται στο εναρμόνιο γένος και όχι στο διατονικό ή χρωματικό (Νικόμαχος, *Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 263. 11-17) πβ. C. Bower, "Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of De institutione musica", σ. 26. Τέλος ο Αριστέιδης Κοϊντιλιανός κάνει τη διάκριση ανάμεσα σε «τέλεια» και «ἀτελῆ» συστήματα (*Περὶ μουσικῆς* I. 8, σ. 14.15).

121. Ὁ.π. I. 8, σ. 13. 4-5.

122. Πβ. ὁ.π. II. 14, σ. 79. 26: «τοῦ πρώτου συστήματος ὃ ἐστὶ τετράχορδον». Το πρωταρχικό στοιχείο από όπου συγκροτούνται οι αρχαίες ελληνικές αρμονίες είναι το «τετράχορδον». Το «σύστημα» σε άλλους θεωρητικούς της μουσικής, προκύπτει από τον συνδυασμό δύο τουλάχιστον τετραχόρδων, για τη σύσταση μιας κλίμακας· πβ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 49.

123. Ὁ.π. II. 14, σ. 80. 10.

124. I, 15. 32 - 16. 2.

125. Βλ. σχετ. *Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 261. 19.

126. Βλ. σχετ. *Εἰσαγωγή ἁρμονική* 180. 2-3.

127. Βλ. σχετ. *Εἰσαγωγή ἁρμονική* 331. 2.

128. Ὅπως ο *Ἀνώνυμος* του Bellerma 23, 51 και ο Βακχείος, *Εἰσαγωγή* 292. 18.

129. *Ἁρμονικά* II. 4, 50. 12 κ.ε.: «Σύστημα μὲν ἀπλῶς καλεῖται τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐκ συμφωνιών. Τέλειον δὲ σύστημα λέγεται τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἐκάστην εἰδῶν».

130. *Περὶ μουσικῆς* I. 8, σ. 13. 4-5.

131. Για παράδειγμα το τετράχορδο «σύστημα» που γράφεται μέσα στο διάστημα της ανιούσας τετάρτης μι-λα περιέχει τους τέσσερις φθόγγους μι-φα-σολ-λα.

αυτών, και είναι αναμείξεις των δύο, και άλλοι ανήκουν περισσότερο ή λιγότερο στο ένα γένος ή στο άλλο. Από τους φθόγγους είναι που τα «διαστήματα» λαμβάνουν τις ποιότητές τους, και από τους φθόγγους που τα «συστήματα» πληρούνται. Η φύση των «συστημάτων» γίνεται εύκολα κατανοητή από την εξέταση των μεγαλύτερων εξ αυτών, της οκτάβας («τουῦ διὰ πασῶν»), η οποία επίσης ονομάζεται «ἄρμονίαν»<sup>132</sup>.

Ὅπως έχει ήδη ειπωθεί ο όρος «ἄρμονία» γενικά, αλλά και στο έργο του Κοϊντιλιανού λαμβάνει διάφορες σημασίες. Εδώ η «ἄρμονία» ως «σύστημα» λαμβάνει την έννοια των «τρόπων» (κλιμάκων) της αρχαιότητας που λάμβαναν ονομασίες, όπως δώριος, φρύγιος κ.τ.λ. και στις οποίες αποδίδονταν συγκεκριμένα ήθη, όπως ανδροπρεπής στον δώριο ή χαλαρός στον φρύγιο. «Τὸ διὰ πασῶν», που αντιστοιχούσε στο διάστημα της ογδόης, ανήκε στα σύμφωνα διαστήματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής μαζί με «τὸ διὰ τεσσάρων»<sup>133</sup>, που ονομάζονταν «συλλαβή», και αντιστοιχούσε στο διάστημα της τέταρτης και «τὸ διὰ πέντε» που ονομάζονταν «δι' ὀξειῶν», και αντιστοιχούσε στο διάστημα της πέμπτης<sup>134</sup>.

Η χρήση της «ἄρμονίας» με την παραπάνω έννοια του τρόπου-κλίμακας επιβεβαιώνεται και από άλλο χωρίο, όπου ο Κοϊντιλιανός αναφερόμενος στα «συστήματα» γράφει ότι η ποιότητα της «ἄρμονίας» αποκαλύπτεται «ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας»<sup>135</sup>. Από τα συστήματα αυτά οι αρχαίοι θεωρούσαν ότι επίσης προέρχονταν «αἱ ἀρχαὶ τῶν ἡθῶν»<sup>136</sup>. Κατά τον Α. Barker<sup>137</sup> η δήλωση αυτή του Κοϊντιλιανού είναι «η μόνη ξεκάθαρη που έχουμε η οποία ρητά θεωρεί ότι οι αρμονίες συλλαμβάνονται ως είδη της οκτάβας, ως η βάση του ήθους, αν και η λέξη «ἄρμονία», και οι διάφορες άλλες που ονομάζονται «ἄρμονίας», συχνά εκφράζουν αυτή τη σχέση και αλλού, όπως για

132. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 12, σ. 77. 19- 24.

133. Βλ. και ὅ.π. III, 6, σ. 102. 23-25. Για τις μαρτυρίες άλλων φιλοσόφων και συγγραφέων που παρουσιάζουν «τὸ διὰ τεσσάρων» ως το «πρῶτον σύμφωνον» βλ. E.K. Borthwick, "Text and Interpretation of Plato *Philebus* 56 a'", *Classical Philology*, 98 (2003), σσ. 275-276.

134. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I, 8, 15. 9-10.

135. *Περὶ μουσικῆς* I, 8, σ. 15. 17-18.

136. Ὅ.π. I, 8, σ. 15. 19-20.

137. *Greek Musical Writings* II, σ. 417, σημ. 102.

παράδειγμα στον Πλάτωνα στην *Πολιτεία* (398 d κ.ε.)». Αυτές τις αρμονίες που χρησιμοποιούσαν «οί πάνυ παλαιότατοι»<sup>138</sup> παρουσιάζει ο Κοϊντιλιανός σε πίνακα<sup>139</sup> και αντιστοιχούν κατά πάσα πιθανότητα στις αρμονίες που παρουσιάζει ο «θεῖος Πλάτων ἐν τῇ *Πολιτείᾳ*»<sup>140</sup>.

Όπως παρατηρεί ο T.J. Mathiesen<sup>141</sup> αυτό που τελικά επιτυγχάνει ο Κοϊντιλιανός μέσω της ερμηνείας του είναι η ανάπτυξη «της έννοιας μιας συνεχούς σκάλας αρσενικών και θηλυκών ποιοτήτων» βασιζόμενος στις θεωρίες που έχει ήδη αναπτύξει για το “αρσενικό” και “θηλυκό”. Ο σκοπός του είναι η χρήση των συναισθηματικών αποκρίσεων στη μουσική ως ένα μέσο δημιουργίας κοινωνικής αρμονίας και υγιών ατόμων<sup>142</sup>. Ωστόσο η ερμηνεία της σκάλας αυτής των αρσενικών, θηλυκών ή ενδιάμεσων ποιοτήτων που περιέχονται μέσα στα «συστήματα» (αρμονίες) πραγματοποιείται μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων που περιγράφεται στη συνέχεια.

138. *Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 18. 6.

139. *Ό.π.* I. 9, σ. 19.

140. *Ό.π.* I. 9, σ. 19. 2' πβ. και I. 9, σ. 19-20. Βλ. για το θέμα των κλιμάκων που παρουσιάζει στο χωρίο αυτό ο Κοϊντιλιανός J. F. Mountford, "The Musical Scales of Plato's *Republic*", σ. 126' M. I. Henderson, "The Growth of Greek *ἀρμονία*", *Classical Quarterly*, 36 (1942), σσ. 94-95, 99' H. Potiron, "Les notations d' Aristide Quintilien et les harmonies dites Platoniciennes", *Revue de musicologie*, 47 (1961), σ. 159' R.P. Winnington – Ingram, *Mode in ancient Greek Music*, σσ. 22-23' A. Barker, "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory", σ. 184' F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 162' J. C. Franklin, "Realizations in Ancient Greek Music. Beyond the Fragments", σ. 324' S. Hagel, *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, σ. 33. Εκτός από το παραπάνω χωρίο βλ. για το θέμα των «ἀρμονιών» που καταγράφονται στο *Περὶ μουσικῆς* και ανήκουν σε προγενέστερες του Κοϊντιλιανού εποχές, *Περὶ μουσικῆς* I. 7, σ. 12. 12-13 έως τέλος του διαγράμματος (βλ. ενδεικτικά για το χωρίο A. Bataille, "Remarques sur les deux notations mélodiques de l' ancienne musique grecque", *Recherches de papyrologie*, P.U.F., I, 1961, σσ. 5-20' J. Chailley, "La notation archaïque grecque d' après Aristides Quintilien", σσ. 17-34' R. P. Winnington- Ingram, "The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus", *Philologus*, 117 (1973), σ. 244' T. J. Mathiesen, "New Fragments of Ancient Greek Music", *Acta musicologica*, 53 (1981)' A. Barker, "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory", σσ. 186, 197' M. L. West, "Analecta musica", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92 (1992), σ. 46.' σ. 29, σημ. 45)' *Περὶ μουσικῆς* I. 8, σ. 15. 8-20 (βλ. για το χωρίο A. Barker, "Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory", σ. 186' F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σσ. 166 και 167)' *Περὶ μουσικῆς* I. 11, σσ. 24-27 (βλ. για το χωρίο W. Chappel, *The History of Music. Art and Science. Vol I: From the Earliest Records to the Fall of the Roman Empire*, London, Chappel & Co, New Bond Street, W. Simpkin & Marshall, Stationers Court, E.C., 1874, σ. 118' K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, σ. 156' E. Pöhlmann- I. Σπηλιοπούλου, *Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης*, σ. 95.

141. *Aristides Quintilianus*, σ. 141, σημ. 239.

142. Βλ. σχετ. R. Harrison, "Aristides Quintilianus", στο A. G. Trave (ed.), *From Polis to Empire, the Ancient World (800 B.C.- A.D. 500: A Biographical Dictionary)*, United States of America, Green Wood Press, 2002, σ. 48.

### 3. Η ερμηνεία του ήθους των «συστημάτων» μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) του Αριστεΐδη Κοϊντιλιανού

#### 3.1. Η επιλογή των κατάλληλων γραμμάτων για το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ)

Το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) του Κοϊντιλιανού που αναπτύσσεται στην παρούσα ενότητα αφορά τη «φωνασκίαν»<sup>143</sup>, την «εξάσκηση δηλαδή της φωνής». Πρόκειται ουσιαστικά για ένα σύστημα που έχει ομοιότητες με το σύγχρονο σολφέζ. Ως τέτοιο σύστημα ορίζεται κατά τον M.L. West<sup>144</sup> η «αιδή των φθόγγων σύμφωνα με το όνομά τους, όπου υποδηλώνεται η συσχέτιση των βαθμίδων της κλίμακας με διαφορετικές συλλαβές για λόγους διδασκαλίας ή απομνημόνευσης» και σχετίζεται από κάποιες απόψεις και με το θέμα της μουσικής σημειογραφίας<sup>145</sup>. Ο F. Duysinx<sup>146</sup> το περιγράφει ως «το σύστημα του να εκφωνείς κάθε ήχο μιας μελωδίας μέσω μιας δοσμένης συλλαβής (όπως στο σύγχρονο σολφέζ: ντο, ρε, μι, κτλ.), η οποία δεν αναφέρεται ούτε στα λόγια του τραγουδιού ούτε στην χροιά των οργάνων αν πρόκειται για μοτίβο ορχηστρικό». Το σύστημα αυτό της μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) του Κοϊντιλιανού βασίζεται στο τετράχορδο και στη χρήση συγκεκριμένων φωνηέντων για συγκεκριμένους φθόγγους που χαρακτηρίζονται άλλοτε ως θηλυκοί, άλλοτε ως αρσενικοί<sup>147</sup> και άλλοτε ως ενδιάμεσοι. Το σύστημα αυτό παρουσιάζει πρωτοτυπία, ως προς το ότι αποδίδει

143. Η «φωνασκία» προέρχεται από το ρήμα «φωνασκῶ» («φωνή» και «ἀσκῶ»). Ο «φωνασκός» ήταν «ο προπονητής της φωνής, δάσκαλος του τραγουδιού και της φωνητικής εξάσκησης». Βλ. για τον όρο Θεόφραστος, *Περὶ Φυτῶν ἱστορίας* (IX, 9.2: «πρὸς τὰ ὦτα καὶ τὰς φωνασκίας»· Αριστοτέλης, *Προβλήματα* 901 b 2-3: «Διὰ τι τοῖς μετὰ τὰ σιτία κεκραγόνσιν ἡ φωνὴ διαφθείρεται; καὶ πάντας ἂν ἴδομεν τοὺς φωνασκοῦντας, οἷον ὑποκριτὰς καὶ χορευτὰς καὶ τοὺς ἄλλους τοὺς τοιοῦτους»· πβ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*, σ. 347· H.G. Liddel– R. Scott, *A Greek –English Lexicon*, «φωνασκία», σ. 595· Α. Μπάτζιου, *Οι μαρτυρίες για τη χρήση μουσικής στα Ελευσίνια Μυστήρια*, Διδακτορική Διατριβή, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2007, σ. 252. Το λεξικό Σούδα (σ. 1189), ορίζει ότι «φωνασκεῖν» σημαίνει «εὐφωνίαν ἀσκεῖν».

144. *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 364.

145. F.A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, livre I, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965, σ. 418. Βλ. *ό.π.*, σσ. 419-423 για τα θέματα της μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ).

146. *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 151, σημ. 3.

147. Πβ. Chr. Vendries, "Masculin et féminin", σ. 2.

στους φθόγγους συγκεκριμένο χαρακτήρα με αποτέλεσμα να δημιουργείται ένα είδος «ηθικής σημειογραφίας»<sup>148</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός εξηγεί την ανάγκη που τον ώθησε στη δημιουργία του παραπάνω συστήματος, καθώς ο χαρακτήρας της μελωδίας και στο τραγούδι και στα ορχηστρικά κομμάτια («τὰ κῶλα»)<sup>149</sup>, γίνεται κατανοητός μέσω της ομοιότητας των μουσικών ήχων με τους ήχους που βγάζει η φωνή μας. Γι' αυτό και επιλέγει από τα γράμματα εκείνα που είναι κατάλληλα για την εκφώνηση των μελών<sup>150</sup>.

Οι ποιοτικοί χαρακτηρισμοί των γραμμάτων έχουν παρουσιασθεί στο πλαίσιο του καθορισμού του αισθητικού αποτελέσματος που παράγεται βάσει των κανόνων «εὐφωνίας»<sup>151</sup>. Για τις ανάγκες του σολφέζ ο Κοϊντιλιανός επιλέγει τέσσερα από τα φωνήεντα, τα οποία εύκολα παρατείνονται από τη φωνή όταν τραγουδά, και αποδεικνύονται χρήσιμα για να αντιπροσωπεύσουν τους φθόγγους. Οι φθόγγοι χαρακτηρίζονται αρσενικοί ή θηλυκοί ανάλογα με το γένος του φωνήεντος που τους αντιστοιχεί. Λαμβάνοντας υπόψη αυτό το κριτήριο οι φθόγγοι που τραγουδούν στο γράμμα ήτα(η) είναι υγροί και γενικότερα θηλυκού χαρακτήρα. Οι φθόγγοι που τραγουδούν στο ωμέγα(ω) είναι δραστήριοι και ανδροπρεπείς. Από τους μεσαίους φθόγγους εκείνοι που τραγουδούν στο άλφα(α) έχουν περισσότερη αρρενωπότητα, ενώ εκείνοι που τραγουδούν στο έψιλον(ε) έχουν περισσότερη θηλυκότητα<sup>152</sup>.

Η επιλογή των φωνηέντων για το σολφέζ αιτιολογείται και μέσω της σύνδεσής τους με τα στοιχεία του σύμπαντος. Κατά τον Κοϊντιλιανό το ε

148. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 479, σημ. 120.

149. Για τη μουσική έννοια που λαμβάνουν τα «κῶλα» ως ορχηστρικά ιντερλούδια βλ. *Περὶ μουσικῆς* I, 10, σ. 21. 18-19: «οὕτως οὖν καὶ τὰς ὤδας ἢ τὰ κῶλα τοῖς τρόποις συστησόμεθα». πβ. Ανώνυμο του Bellermann 68: «καὶ ὅτι ἐν τοῖς ἄσμασι ποτε μεσολαβεῖ καὶ κῶλα». Ο Μιχαηλίδης (*Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 178) αναφέρει ότι το «κῶλον» στη μουσική σημαίνει «μέλος, τμήμα. μια μικρή πρόταση. τμήμα μιας περιόδου. Σε μουσικά κείμενα χρησιμοποιείται με τη σημασία ενός οργανικού τμήματος, σε αντιδιαστολή προς τα φωνητικά μέρη». Ο E. Wellesz (*"The Earliest Example of Christian Hymnody"*, *The Classical Quarterly*, 39 [1945], σ. 37) επισημαίνει ότι η σημασία που έχει το «κῶλον» στη μουσική δεν είναι ξεκάθαρη, αλλά κατά πάσα πιθανότητα είναι «ένα σημείο διαίρεσης που σχετίζεται μόνο με τη μουσική και όχι με το μέτρο του κειμένου».

150. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 13, σ. 77. 30-78.2.

151. Βλ. κεφάλαιο 6 της παρούσας εργασίας.

152. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς*, II, 14, σ. 79. 15-19.



συμβολίζει τη γέννηση και αποδίδεται στη γη. Το α στο νερό, αφού έχει μια συμμετοχή στο αρσενικό, και είναι μέσω του νερού που η φύση ενεργοποιεί τη γέννηση στην περιοχή της γης. Το η συμβολίζει τον αέρα, αφού είναι θηλυκό και εκφράζει την πλαστικότητα και παθητικότητα του στοιχείου αυτού. Το ω συμβολίζει τη φωτιά, αφού είναι υπερβολικά αρσενικό, και αυτό το στοιχείο είναι το πιο δραστήριο<sup>153</sup>.

Για να αποφευχθεί όμως η χασμωδία, η οποία θα μπορούσε να παραχθεί από έναν ήχο που αποτελείται από φωνήεντα μόνο, ο Κοϊντιλιανός τοποθετεί δίπλα σε αυτά, το πιο ελκυστικό από τα σύμφωνα, το ταυ(τ). Η επιλογή του συμφώνου ταυ(τ), εκτός της ευφωνίας του, ενισχύεται και από τη συμβολική του σημασία η οποία σχετίζεται με το σχήμα του, καθώς μοιάζει με πλήκτρο με το οποίο νήχεται ένα έγχορδο όργανο. Κατά τον Κοϊντιλιανό, το γράμμα ταυ(τ), που είναι αυτό που προσκολλάται στα φωνήεντα που αντιστοιχούν στη γέννηση, στη γη, στο νερό και τον αέρα, αποδίδεται στον αιθέρα, αφού έχει σχήμα σαν ένα πλήκτρο, και είναι αφιερωμένο στον θεό<sup>154</sup>, ο οποίος τόσο σοφός λένε οι άνθρωποι πως είναι, αφού είναι το πλήκτρο του σύμπαντος. Έτσι το γράμμα ταυ(τ) προσκολλάται σε όλα τα φωνήεντα, όπως ακριβώς ο αιθέρας προσκολλάται στα άλλα στοιχεία, και τους μεταδίδει τη δύναμη της ζωής<sup>155</sup>.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι η χρήση του συμφώνου ταυ(τ), που κρίνεται απαραίτητο να προηγείται πριν από κάθε φωνήεν, δηλώνει ότι οι νότες του σολφέζ του Κοϊντιλιανού προορίζονταν για να άδονται και όχι μόνο για να γράφονται<sup>156</sup>. Ανάλογη χρήση του ταυ(τ) σε συνδυασμό με κάποιο φωνήεν για φωνητική χρήση παρατηρείται και στα σημερινά μουσικοπαιδαγωγικά συστήματα, όπου για παράδειγμα η συλλαβή τα αντιστοιχεί συνήθως σε ένα τέταρτο του χρόνου, οι συλλαβές τατε σε δύο όγδοα κτλ. Ο σκοπός είναι η

153. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής*, III. 25, σ. 130. 4-9.

154. Η αναφορά εδώ γίνεται στον Απόλλωνα το θεό της κιθάρας και της λύρας. Το πλήκτρο είναι βέβαια κατάλληλο για το ρόλο του Απόλλωνα ως θεού των δύο αυτών οργάνων. Βλ. επίσης Πλούταρχος, *Περί τοῦ μή χρᾶν ἔμμετρα νῦν τὴν Πυθίαν* 402 a.

155. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* III. 25, σ. 130. 9-15. Εδώ υπονοείται το δόγμα της προέλευσης της ψυχής από την αιθέρια περιοχή. πβ. *ό.π.*, II, 92. 5-8, III. 112. 7-9.

156. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 480, σημ. 125.

διευκόλυνση της εκμάθησης των ιδιοτήτων του ήχου, στα παιδιά της προσχολικής και πρωτοσχολικής ηλικίας.

### **3.2. Χαρακτηρισμός της ηθικής ποιότητας των «διαστημάτων» και των τετράχορδων «συστημάτων» στο σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων**

Κατά τον Κοϊντιλιανό από την ποιότητα των «διαστημάτων» που δημιουργούνται από τους φθόγγους ορίζεται η ποιότητα των τετράχορδων «συστημάτων», που προκύπτουν από τη σύνθεση των «διαστημάτων». Εκείνα από τα «συστήματα» που έχουν στα άκρα τους φθόγγους με όμοιο ήχο, δηλαδή φθόγγους μόνο αρσενικούς ή θηλυκούς, γίνονται ακραία στον χαρακτήρα, ενώ εκείνα που έχουν στα άκρα τους φθόγγους που είναι ανόμοιοι γίνονται μετριοπαθή<sup>157</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός επιλέγοντας συγκεκριμένα φωνήεντα για συγκεκριμένους φθόγγους έχει ως σκοπό του να ερμηνεύσει τα ήθη που εγείρονται στην ψυχή<sup>158</sup>, μέσω των αρμονιών. Όπως υποστηρίζει ο Π. Καϊμάκης<sup>159</sup> για το θέμα, ο Κοϊντιλιανός αναλύοντας «την κάθε αρμονία στους φθόγγους που την αποτελούν και, ανάλογα με τα στοιχεία που υπερτερούν, θα είναι αρσενική ή θηλυκή». Ο τρόπος που οι μελωδίες ή αρμονίες<sup>160</sup>, κατά τον Κοϊντιλιανό λαμβάνουν την ποιότητά τους, δηλαδή τον αρσενικό ή θηλυκό τους χαρακτήρα, προσδιορίζεται είτε από το είδος των μελωδικών συνθέσεων που δημιουργείται από την αλληλουχία των φθόγγων στο σύστημα («κατά τήν τοῦ συστήματος ἀγωγὴν»), είτε από το είδος των μελωδικών συνθέσεων που δημιουργούνται μέσω φθόγγων οι οποίοι δεν βρίσκονται σε αλληλουχία («κατά τήν ὑπερβατόν

157. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 79. 20-22.

158. Όπου το αρσενικό χαρακτηρίζεται από ορμή, αγωνιστικότητα και μεγαλοπρέπεια, ενώ το θηλυκό από αβρότητα, ομορφιά και γοητεία· πβ. *ό.π.* II. 10, σ. 73.

159. «Αριστείδης Κοϊντιλιανός. Ένας αισθητικός της μουσικής της Ύστερης αρχαιότητας», σ. 117.

160. Ο Κοϊντιλιανός εδώ χρησιμοποιεί την «ἀρμονίαν» σε αντιστοιχία προς τη «μελωδίαν».

μελοποιίαν»). Οι αρμονίες τελικά χαρακτηρίζονται από τους ήχους-φθόγγους που εμφανίζονται πιο συχνά<sup>161</sup>.

Οι ήχοι που εμφανίζονται πιο συχνά δημιουργούνται στην ουσία από τους φθόγγους που ακούγονται τις περισσότερες φορές. Επομένως μια μελωδία είναι δύσκολο να ερμηνευθεί αν δεν γνωρίζουμε τους φθόγγους που ο συνθέτης θεωρούσε ως σημαντικούς<sup>162</sup>. Στην πράξη η μελωδία θα έχει τον ίδιο χαρακτήρα με την «άρμονιαν» που είναι συντεθειμένη<sup>163</sup> και με τους φθόγγους της συγκεκριμένης «άρμονίας» που εμφανίζονται συχνότερα, όπως είναι για παράδειγμα ο φθόγγος της «μέσης». Στα *Προβλήματα*<sup>164</sup> αναφέρεται ότι μια καλή μελωδία επαναλαμβάνεται συχνά στο φθόγγο της «μέσης». Επιπλέον θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο Μεγάλο Τέλειο Σύστημα, «η μέση, η κεντρική νότα του ήταν η υψηλότερη νότα ενός από τα καθιερωμένα τετράχορδα της Δώριας οκτάβας και ήταν σχεδόν αναπόφευκτα η τονική των δώριων μελωδιών»<sup>165</sup>. Στη δώριο δηλαδή αρμονία, που ήταν σταθερή και ανδροπρεπής, η μέση έπαιρνε πάντα συγκεκριμένη θέση<sup>166</sup>.

Για να γίνει κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο λαμβάνουν το «ἦθος» τους οι αρμονίες θα πρέπει να ληφθεί υπόψη η διαφορά ανάμεσα στα «υπερβατά συστήματα», που προχωρούν μελωδικά μέσω φθόγγων οι οποίοι δεν αλληλοδιαδέχονται ο ένας των άλλων, και στα «συνεχῆ», που οι φθόγγοι τους

161. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 14, σ. 79. 23-25.

162. Βλ. σχετ. M.I. Henderson, "The Growth of Greek «άρμονία»", σ. 95.

163. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 154, σημ. 5.

164. 919 a 13-20. Βλ. και Αριστοτέλης, *Τὰ μετὰ τὰ φυσικὰ* 1018 b 26-29: η μέση είναι η «ἀρχή», Κλεωνίδης, *Εἰσαγωγή ἀρμονική* 202. 3-5: «ἀπὸ δὲ τῆς μέσης καὶ τῶν λοιπῶν φθόγγων αἱ δυνάμεις γνωρίζονται, τὸ γὰρ πῶς ἔχειν ἕκαστον αὐτῶν πρὸς τὴν μέσῃ φανερώς γίνεται» (που σημαίνει ότι οι άλλες νότες έχουν μια λειτουργική σχέση με τη μέση). Για το θέμα της λειτουργίας του φθόγγου της μέσης βλ. R. P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 341' του ίδιου, *Mode in Ancient Greek Music*, σσ. 4-5' J.C. Franklin, "Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period", στο E. Hickmann, E. Eichmann, R. Kilmer (eds.), *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen*, 'Serie Studien zur Musikarchäologie', Orient- Archäologie, Berlin, 3 (2002b), σ. 441, σημ. 4.

165. R.P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music*, σ. 8. Βλ. του ίδιου, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 341.

166. Βλ. σχετ. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, σ. 250. Μέσα στο δωρικό οκτάχορδο, που αποτελεί το κεντρικό μέρος όλων των «συστημάτων» που εκτείνονται και πέρα από το οκτάχορδο, οι φθόγγοι λάμβαναν τα εξής ονόματα σε μία κλίμακα κατιούσα: νήτη (μι), παρανήτη (ρε), τρίτη (ντο), παραμέση(σι), μέση (λα), λιχανός (σολ), παρυπάτη (φα), υπάτη (μι). Βλ. και το διάγραμμα για αυτούς τους φθόγγους που παρατίθεται στους E. Macdowell, *Critical and Historical Essays* (Lectures delivered at Columbia University), edited by W.J. Baltzell, Boston/N.York, Elkin, AP Schmidt, 1912, σ. 76. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 51.

αλληλοδιαδέχονται ο ένας τον άλλον<sup>167</sup>. Οι μελωδικές ακολουθίες που προκύπτουν από τα εν λόγω «συστήματα» μπορεί να είναι είτε «έν άγωγῆ»<sup>168</sup> (στα «συνεχῆ»), είτε «έν πλοκῆ» (στα «ὑπερβατά»)<sup>169</sup>. Η «άγωγή» λαμβάνει χώρα όταν δημιουργούμε μία μελωδία μέσω συνεχόμενων και διαδοχικών φθόγγων («διά τῶν ἐξῆς»), ενώ η «πλοκή» όταν τη δημιουργούμε μέσω μη συνεχόμενων και διαδοχικών φθόγγων, δηλαδή φθόγγων που έχουν απόσταση μεταξύ τους («διά τῶν ὑπέρβασιν»)<sup>170</sup>. Επομένως η «πλοκή» για να παράγει μια μελωδία προβάλλει έναν μόνο ήχο δια μέσου δύο ή περισσότερων διαστημάτων ή φθόγγων («διά τῶν ὑπερβατῶν διαστημάτων ἢ φθόγγων»), είτε τοποθετώντας το χαμηλότερο είτε το ψηλότερο από αυτά πρώτα<sup>171</sup>. Συνεπώς η μελωδία («άρμονία») θα έχει μία ανάμεικτη ποιότητα φθόγγων (αρσενικών, θηλυκών και ενδιάμεσων) όταν δημιουργείται «έν άγωγῆ», ενώ θα κυριαρχούν συγκεκριμένες ποιότητες του ήχου, όταν δημιουργείται «έν πλοκῆ».

Όσον αφορά τα φωνήεντα που αντιστοιχούν στους φθόγγους του αρχικού «συστήματος», το οποίο είναι το «τετράχορδον», ο Κοϊντιλιανός τοποθετεί το γράμμα έψιλον(ε) να άδεται στον πρώτο φθόγγο, ενώ οι υπόλοιποι ακολουθούν τη διάταξη των φωνηέντων. Συνεπώς, ο δεύτερος φθόγγος τραγουδά στο άφλα(α), ο τρίτος στο ήτα(η), και ο τελευταίος στο ωμέγα(ω)<sup>172</sup>. Επιπλέον ο φθόγγος που επισυνάπτεται στο έψιλον(ε), ο οποίος στέκεται μόνος στην αρχή και της πρώτης οκτάβας και της δεύτερης, μας δίνει τον φθόγγο της μέσης, η οποία βρίσκεται στη βάση της οκτάβας που δημιουργεί ταυτοφωνία («κατὰ τὴν ὁμόφωνον») με τον προσλαμβανόμενο φθόγγο<sup>173</sup>.

Εκτός από τη «μέση» και ο «προσλαμβανόμενος»<sup>174</sup> φθόγγος είχε σημαντική θέση στις διατάξεις των «άρμονιῶν». Σύμφωνα με το σύστημα του Κοϊντιλιανού

167. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* I. 8, σ. 13. 8-9' πβ. I. 8, σ. 14. 26-27.

168. Πβ. Αριστόξενος, *Στοιχεῖα ἄρμονικά* 29. 32-4. Κλεωνίδης, *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 207. 2-3.

169. Πβ. Πτολεμαῖος, *Ἄρμονικά* II. 12, 67. 7-8. Κλεωνίδης, *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 207. 3-4.

170. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 16. 19-21.

171. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 12. σ. 29. 14-17.

172. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 14, σ. 79. 26-80. 1.

173. Βλ. σχετ. *ό.π.*, II. 14, σ. 80. 3- 6. Βλ. σχόλια για το χωρίο στο A. Barker, *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, σ. 148.

174. Ο προσλαμβανόμενος είναι ο φθόγγος που δίνει «την επί το βαρύ ογδόη της μέσης»' πβ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 51.

η συλλαβή που αντιστοιχεί στο φθόγγο της μέσης και του προσλαμβανόμενου, που συνιστούν τα άκρα μιας οκτάβας, είναι η συλλαβή τε. Αυτό συμβαίνει γιατί βρίσκονται «κατά τὴν ὁμόφωνον» (σε ταυτοφωνία) και στην αρχαία Ελληνική θεωρία<sup>175</sup> ταυτοφωνία θεωρούνταν και η οκτάβα<sup>176</sup>.

Η σημασία των δύο αυτών θεμελιωδών φθόγγων των «ἁρμονιῶν» ενισχύεται και από τη συμβολική τους σημασία μέσα από τις αστρολογικές θεωρήσεις που πραγματοποιεί ο Κοϊντιλιανός στο τρίτο βιβλίο<sup>177</sup>. Στο χωρίο αυτό αναφέρεται ότι ο «προσλαμβανόμενος» φθόγγος συνδέεται με τον ήχο που εκπέμπει η σφαίρα του φεγγαριού που είναι υπεύθυνη για όλη τη σωματική γέννηση. Ο ήχος που εκπέμπει είναι ο φθόγγος που τραγουδά στο γράμμα ε, που είναι θηλυκό με έναν απαλό αρσενικό χρωματισμό<sup>178</sup>. Από την άλλη μεριά ο φθόγγος της «μέσης» που επίσης λαμβάνει το γράμμα ε συνδέεται όχι με κάποιο πλανήτη, αλλά με τη μία από τις τέσσερις περιοχές του ζωδιακού κύκλου<sup>179</sup>. Όντας λοιπόν, το ε το σύμβολο της γέννησης είναι δικαιολογημένο που ο Κοϊντιλιανός αντιστοιχίζει το γράμμα αυτό στον «προσλαμβανόμενο» φθόγγο και στο φθόγγο της «μέσης» που είναι οι αρχικοί φθόγγοι των δύο οκτάβων (λα2-λα3) που δημιουργούν το Μεγάλο Τέλειο Σύστημα, για το οποίο μιλά εδώ.

Ωστόσο και τα υπόλοιπα γράμματα που χρησιμοποιεί στο σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) αντιστοιχούν στους πλανήτες. Ο Κοϊντιλιανός υπονοεί ότι το γράμμα του σολφέζ που αντιστοιχεί στον Ερμή και τον Άρη είναι το α, στην Αφροδίτη και το Δία το η, στον Ήλιο και τον Κρόνο το ω. Η Σελήνη είναι ο προσλαμβανόμενος φθόγγος, ο Ερμής η υπάτη υπάτων, η

175. Πβ. Πτολεμαίος, *Ἀρμονικά* I. 7, 153. 3 και Πορφύριος στα *Ἀρμονικά* του Πτολεμαίου I. 7.

176. «Οι φθόγγοι οι ὁμόφωνοι είναι εκείνοι οι οποίοι, όταν τους κάνουμε να ακούγονται μαζί, παράγουν στο αυτί την εντύπωση ότι υπάρχει μόνο ένας, π.χ. οι οκτάβες και τα ντουμπλαρίσματά τους». πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 155, σημ. 3.

177. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 21, 122. 31-123. 3.

178. Βλ. σχετ. *ό.π.* III. 21, σ. 121. 3-6. Βλ. επίσης *ό.π.*, III. 21, σ. 122. 31-123. 4: Το φεγγάρι ταυτίζεται μόνο με τον «προσλαμβανόμενο» φθόγγο, ο οποίος είναι ο μόνος φθόγγος που μπορεί να βρεθεί μεταξύ των πλανητών οι οποίοι εκφέρονται μέσω του γράμματος ε. Αυτό το γράμμα αντιστοιχεί στη φύση της Σελήνης, και στους ανθρώπους αρέσει να την αποκαλούν το «σύμβολον γενέσεως», αφού συντίθεται, αν τη θεωρήσουμε ως αριθμό, από τον πρώτο άρτιο και τον πρώτο μονό.

179. Βλ. σχετ. *ό.π.* III. 21, σ. 122. 9-12.

Αφροδίτη η παρυπάτη υπάτων. Ο Ήλιος, ο λιχανός (διάτονος) υπάτων, ο Άρης η υπάτη μέσων, ο Δίας η παρυπάτη μέσων, ο Κρόνος ο λιχανός (διάτονος) μέσων<sup>180</sup>. Όλες αυτές οι θέσεις βασίζονται σε αστρολογικές συλλήψεις, στη σχέση του αρσενικού-θηλυκού, καθώς και στις αντιλήψεις πως τα ουράνια σώματα παράγουν ήχους καθώς κινούνται, τη λεγόμενη αρμονία των Σφαιρών<sup>181</sup>. Τις δονήσεις αυτές όμως των αστέρων, γράφει ο Κοϊντιλιανός δεν μπορεί να τις ακούσει το ανθρώπινο αυτί, γιατί είναι ατελές. Μόνο σε σπάνιες περιπτώσεις στους ενάρτετους ανθρώπους επιτρέπεται να έρθουν κοντά σε αυτήν την εμπειρία και να μην είναι στερημένοι από αυτού του είδους την ευτυχία<sup>182</sup>. Θα πρέπει ωστόσο να επισημάνουμε ότι αυτές οι θέσεις του Κοϊντιλιανού, που κατά τον G. Wegge<sup>183</sup> αναδεικνύουν «σχέσεις μεταξύ διαφορετικών πλευρών της πραγματικότητας», συνδέονται με το γεγονός ότι η

180. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 21, σ. 121. 15- 122. 8.

181. Ο Π. Καϊμάκης, («Η αρμονία των σφαιρών στην όψιμη Αρχαιότητα», στο Γ. Κουγιουμουτζάκης [επιμ.], *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και Επιστήμη. Στον Μίκη Θεοδωράκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, Ηράκλειο 2007, σ. 135), αναφέρει ότι η «αρμονία των σφαιρών είναι μία από τις γοητευτικότερες και ταυτόχρονα από τις πιο γόνιμες ιδέες της αρχαίας ελληνικής σκέψης, αφού έχει επιβιώσει ως τις μέρες μας». Ο Πάουλ Χίντεμιτ συνέθεσε το 1951 τη συμφωνία, *Η αρμονία του σύμπαντος* και ο Γιάννης Ξενάκης το 1977, το έργο ο *μύθος του Ηρός (αυτόθι)*. Επίσης όπως αναφέρεται στο J. During, *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Éd. Albin Michel S.A., 1988, σ. 38, «οι Άραβες εντόπιζαν σε κάποιες πηγές του κορανίου έναν απόηχο των Πυθαγόρειων ιδεών για τη μουσική των σφαιρών».

182. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* III. 20, σ. 120. 8-16. Οι θεωρίες αυτές σχετίζονται με τα Πυθαγόρεια δόγματα ότι το σύμπαν κυβερνάται από τους νόμους της μουσικής. Ο Αρχύτας [DK 47 B 1], αντιμετωπίζει την αρμονία των σφαιρών ως πρόβλημα φυσικής: εφόσον οι πλανήτες κινούνται λογικό είναι να παράγουν ήχο. Ο ήχος αυτός δεν φτάνει στα αυτιά μας αφενός λόγω της απόστασης που τους χωρίζει από τη γη, και αφετέρου λόγω της μεγάλης έντασης του ήχου τους που δεν μπορεί να συλλάβει το ανθρώπινο αυτί. Από αυτές τις θέσεις έχει επηρεασθεί και ο Πλάτων, όπου στο δέκατο βιβλίο της *Πολιτείας* (614 b -621 d) του αναπτύσσει τη θεωρία της αρμονίας των σφαιρών μέσω του μύθου του Ηρός, χωρίς όμως να ενδιαφέρεται να απαντήσει στα ερωτήματα του Αρχύτα. Ωστόσο ο Αριστοτέλης (*Περὶ Ουρανοῦ* 290 b 12 κ.ε.) αρνείται την αρμονία των σφαιρών αν και πιστεύει ότι είναι διατυπωμένη με περίτεχνο τρόπο, καθώς θεωρεί ότι δεν παράγουν ήχο τα ουράνια σώματα, αφού δεν κινούνται, αλλά είναι στερεωμένα στον ουρανό και τα κινεί ο Θεός. Τις θεωρίες της αρμονίας των σφαιρών, αναπτύσσει επίσης ο Cicero, *De re Publica* VI, 17-18 (στο γνωστό *Somnium Scipionis* [Το όνειρο του Σκιπίωνος]). Νικόμαχος, *Ἐγχειρίδιον ἁρμονικῆς* 272. Plinius Secundus Gaius, *Naturalis Historiae* II. 84. ο Πλούταρχος, *Συμποσιακῶν προβλημάτων* 744c-746 a. Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, στο H. Schavernoeh, *Die Harmonie der Sphären*, Freiburg, Karl Alber J. Goldwin, 1981, σ. 87, σημ. 1. Ακόμη αναφορές στην αρμονία των σφαιρών συναντούμε στον Φίλωνα τον Αλεξανδρέα και από τους Πατέρες της Εκκλησίας στον Αθανάσιο Αλεξανδρείας. Για την παραπάνω αναδρομή στην αρμονία των σφαιρών βλ. Π. Καϊμάκης, «Η αρμονία των σφαιρών», σσ. 135-142' του ίδιου "La musique des sphères chez les Byzantins", *Φιλοσοφία* 31 (2001), σσ. 166-167). Ωστόσο υπήρχαν και αρνητές της θεωρίας αυτής, όπως ο Φιλόδημος (*Περὶ μουσικῆς* IV, col. 30, 11.6-24 1.22.12-14, σ. 12 Kemke και ο Σέξτος Εμπειρικός, (*Πρὸς Μαθηματικούς* VI. 30, 37 [*Πρὸς Μουσικούς*]).

183. "The Relationship between Neoplatonic Aesthetics and Early Medieval Music Theory: The Ascent to the One (part 3)", σ. 4.

μουσική, ο κόσμος και τα σώματα που αποτελούν τον κόσμο υπόκεινται σε νόμους που τους διέπουν οι ίδιες σχέσεις<sup>184</sup>.

Καθίσταται συνεπώς σαφές ότι η επιλογή των γραμμάτων για το σολφέζ από τον Κοϊντιλιανό δεν είναι τυχαία. Μέσω των τεσσάρων φωνηέντων και του σύμφωνου ταυ(τ) σε συνδυασμό με την παραπάνω διαδικασία αντιστοίχισης των γραμμάτων στους φθόγγους, ο ηθικός χαρακτηρισμός ενός τετράχορδου συστήματος γίνεται κατανοητός ως εξής: λαμβάνοντας το διάστημα της ανιούσας τετάρτης σι-μι, διάστημα όπου γράφεται το τετράχορδο σύστημα σι-ντο-ρε-μι, στον δώριο τόνο<sup>185</sup>, το σι και το μι, που αποτελούν τα άκρα του, προφέρονται το καθένα με τη συλλαβή τα. Οι ενδιάμεσοι φθόγγοι λαμβάνουν τις συλλαβές τη-τω και έτσι έχουμε τη διαδοχή τα-τη-τω-τα. Κανένας από τους ενδιάμεσους φθόγγους δεν προφέρεται τα. Ένα τέτοιο τετράχορδο «σύστημα» κατά τον Κοϊντιλιανό έχει ένα χαρακτήρα ανδροπρεπή, αφού το α έχει χαρακτήρα περισσότερο αρσενικό. Αντιθέτως, το τετράχορδο, ντο-ρε-μι-φα, που προφέρεται τη-τω-τα-τη, και είναι του λύδιου τύπου έχει στα άκρα του το ήτα(η) και λαμβάνει ένα χαρακτήρα θηλυκό<sup>186</sup>.

Αφού προσδιορίστηκε η ακολουθία σύμφωνα με τη διάταξη των φωνηέντων στο πρώτο τετράχορδο του δώριου τρόπου να είναι η τα-τη-τω-τα, και αφού ορίστηκε ότι ο «προσλαμβανόμενος» και η «μέση» λαμβάνουν το γράμμα ε, και επομένως τη συλλαβή τε, στη συνέχεια απομένει να ορισθεί ο τρόπος που αντιστοιχίζονται τα φωνήεντα στους φθόγγους των άλλων «τετραχόρδων» που ανήκουν στο Μεγάλο Τέλειο Σύστημα. Η αντιστοίχιση των φωνηέντων στους φθόγγους των άλλων τετραχόρδων πραγματοποιείται, κατά τον Κοϊντιλιανό, κατ' ευθείαν από τον έναν φθόγγο στον άλλο με έναν αποδεκτό τρόπο. Ο αποδεκτός αυτός τρόπος συνίσταται στο γεγονός ότι οι φθόγγοι οι οποίοι αλληλοδιαδέχονται στους τρεις τελευταίους του κάθε τετραχόρδου καθορίζονται «κατά συμφωνίαν»<sup>187</sup>. Οι φθόγγοι οι οποίοι βρίσκονται «κατά

184. Βλ. σχετ. και I. H. Jones, "The Finale of the Wisdom of Solomon", σ. 24.

185. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 45, όπου υπάρχει ο πίνακας με τα 7 είδη της οκτάβας: πβ. και ό.π., σ. 45, σημ. 2.

186. Βλ. σχετ. ό.π., σ. 154, σημ. 2.

187. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 1-3.

συμφωνίαν» μέσα στο τετράχορδο «σύστημα» είναι εκείνοι που απέχουν διάστημα τετάρτης<sup>188</sup>.

Η πρόθεση του Κοϊντιλιανού είναι να εξηγήσει ότι στην πρώτη νότα του κάθε «συστήματος» ογδός αντιστοιχεί το έψιλον(ε), και ότι σε κάθε ένα από τα τετράχορδα που βρίσκονται πάνω από αυτήν την νότα τα σύμβολα ακολουθούν τη σειρά των φωνηέντων. Συνεπώς αν μπορεί να καθορισθεί το ύψος των φθόγγων στο αρχικό τετράχορδο και να αποδοθεί στο καθένα το φωνήεν του, είναι δυνατόν να επισυναφθεί το σωστό φωνήεν σε κάθε φθόγγο που βρίσκεται πάνω ή κάτω από αυτό το τετράχορδο, με το να προσδιορισθεί με ποιους από τους αρχικούς φθόγγους το νέο τετράχορδο βρίσκεται «κατά συμφωνίαν».

Για παράδειγμα αν λάβουμε τον φθόγγο της υπάτης του τετραχόρδου υπάτων (σι), που σχηματίζει διάστημα τετάρτης (σι-μι) με τον φθόγγο της υπάτης μέσων (μι), θα παρατηρήσουμε ότι διάστημα τετάρτης (ντο-φα) δημιουργείται και από τον φθόγγο της παρυπάτης υπάτων (ντο) με τον φθόγγο της παρυπάτης μέσων (φα). Επιπλέον διάστημα τετάρτης (ρε-σολ) δημιουργείται μεταξύ του φθόγγου του λιχανού υπάτων (ρε) και του λιχανού μέσων (σολ). Συνεπώς μεταξύ των τετραχόρδων οι φθόγγοι που βρίσκονται «κατά συμφωνίαν» λαμβάνουν το ίδιο φωνήεν στο σολφέζ. Με τη διαδικασία αυτή οι φθόγγοι σι και μι θα λάβουν τη συλλαβή τα, οι ντο και φα τη συλλαβή τη και οι ρε και σολ τη συλλαβή τω. Έτσι το τετράχορδο υπάτων που αποτελείται από τους φθόγγους: προσλαμβανόμενος- υπάτη υπάτων-παρυπάτη υπάτων- λιχανός, αντιστοιχεί στις νότες λα2-σι-ντο-ρε και στις συλλαβές του σολφέζ, τε-τα-τη-τω. Το τετράχορδο μέσων που αποτελείται από τους φθόγγους υπάτη μέσων-παρυπάτη μέσων- λιχανός μέσων- μέση, αντιστοιχεί στις νότες μι-φα-σολ-λα και στις συλλαβές του σολφέζ τα-τη-τω-τε<sup>189</sup>.

188. Βλ. σχετ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 144, σημ. 267· F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 154, σημ. 9.

189. Για τις ακολουθίες αυτές βλ. το διάγραμμα που παραθέτουν οι A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 481, σημ. 131 και M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 364. Τα διαστήματα μεταξύ του ε και α, μεταξύ του η και ω, μεταξύ ω και α, και μεταξύ ω και ε είναι ολόκληροι τόνοι, ενώ μεταξύ του α και η είναι ημιτόνια· πβ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus* σ. 33, σημ. 162.



### 3.3. Χαρακτηρισμός της ηθικής ποιότητας του «συστήματος» της οκτάβας που ορίζει μια «άρμονιαν» στο σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ)

Αφού προσδιορίσθηκε ο τρόπος που λαμβάνουν την ηθική τους ποιότητα τα τετράχορδα «συστήματα», μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ), στη συνέχεια προσδιορίζεται ο τρόπος που λαμβάνει την ηθική της ποιότητα το «σύστημα» της οκτάβας που ορίζει μια «άρμονιαν», η οποία συγκροτείται από τα «τετράχορδα» συστήματα. Η ποιότητα των «συστημάτων» από τα οποία δημιουργούνται «αί άρμονίαι» λαμβάνεται είτε από την ποιότητα των φθόγγων μεταξύ των οποίων βρίσκονται, είτε από εκείνους τους φθόγγους που εμφανίζονται πιο συχνά, είτε από εκείνους που επικρατούν και από τις δύο αυτές πλευρές, ή από δύο διαφορετικές ομάδες κάθε μία από τις οποίες έχει ένα από αυτά τα χαρακτηριστικά, ασκώντας την επίδρασή τους από κοινού σαν μια μείξη<sup>190</sup>. Η διατύπωση αυτή του Κοϊντιλιανού θα μπορούσε να ερμηνευθεί από το ότι «αί άρμονίαι» (τρόποι - κλίμακες) λαμβάνουν τον ηθικό τους χαρακτήρα από τις εξής διαφοροποιήσεις των φθόγγων: σε σχέση με την ποιότητα των υψηλότερων και χαμηλότερων φθόγγων, των ονομαζόμενων «έστώτων» (περιβαλλόντων), σε σχέση με την υπερίσχυση ενός είδους χαρακτήρα λόγω της εσωτερικής δομής των αρμονιών που προκύπτει από τα «ύπερβατά» συστήματα που βρίσκονται «έν πλοκῆ», σε σχέση με τους φθόγγους που είναι μεσαίοι σε χαρακτήρα και τέλος σε σχέση με φθόγγους όπου ένας χαρακτήρας κυριαρχεί εξαιτίας των ανάμεικτων τρόπων<sup>191</sup>.

Αν για παράδειγμα λάβουμε την οκτάβα μι-μί' η οποία αντιστοιχεί στον δώριο τρόπο, ο οποίος σύμφωνα με τις μαρτυρίες των κειμένων χαρακτηρίζεται ως ανδροπρεπής και κατάλληλος για την εκπαίδευση<sup>192</sup> θα παρατηρήσουμε ότι επιβεβαιώνεται μέσω του σολφέζ. Η ακολουθία μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων του Κοϊντιλιανού θα ήταν ως εξής: τα-τη-τω-

190. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II, 14, σ. 80. 6-10.

191. Βλ. σχετ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 144, σημ. 270.

192. Πλάτων, *Πολιτεία* 399 a-c' *Λάχης* 188 d' Αριστοτέλης *Πολιτικά* 1342 a 28-32' Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περί μουσικής* II, 14, σ. 81. 18-19.

τε-τα-τη-τω-τα. Η οκτάβα έχει ως άκρα της τα δύο τα, τα οποία είναι περισσότερο αρσενικά και έχει μόνο τρεις θηλυκούς φθόγγους (τη-τε-τη) και πέντε αρσενικούς (τα-τω-τα-τω-τα)<sup>193</sup>. Αν λάβουμε την οκτάβα ρε-ρε' που αντιστοιχεί στον φρύγιο τρόπο, που συνδέεται με τον αυλό και τις οργανιστικές διαθέσεις, με το σολφέζ θα αποδιδόταν: τω-τα-τη-τω-τε-τα-τη-τω, όπου παρουσιάζονται σε πλειοψηφία οι αρσενικοί φθόγγοι, οπότε έχει ενδιάμεση ποιότητα και τείνει προς το αρσενικό. Αν λάβουμε την οκτάβα ντο-ντο', που αντιστοιχεί στον λύδιο τρόπο, ο οποίος χαρακτηρίζεται στα κείμενα ως θρηνητικός<sup>194</sup> με το σολφέζ αποδίδεται: τη-τω-τα-τη-τω-τε-τα-τη. Όπως γίνεται αντιληπτό ξεκινά και τελειώνει με το η που έχει χαρακτήρα θηλυκό, και μειοψηφούν οι αρσενικοί χαρακτήρες, αποδίδοντας στον τρόπο αυτό έναν χαρακτήρα θηλυκό. Το ήθος της οκτάβας που αποδίδεται στον υπολύδιο τρόπο (φα-φα'), που από τα κείμενα χαρακτηρίζεται ως άκρατος και έκλυτος<sup>195</sup>, είναι επίσης θηλυκό, όπως και ο λύδιος, ενώ οι υπόλοιπες οκτάβες είναι πιο αρσενικές<sup>196</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός, όπως και στην περίπτωση των φθόγγων, εντοπίζει αντιστοιχίες των «άρμονιών» (κλιμάκων ή τρόπων), με τις δομές των στοιχείων του σύμπαντος<sup>197</sup>. Αποδίδει στη Σελήνη και στις δυνάμεις που αντιστοιχούν σε αυτήν, την «άρμονίαν» που ξεκινά από τον «προσλαμβανόμενο» φθόγγο, στον Ερμή και στα πράγματα που του μοιάζουν το δεύτερο σύστημα, στον τρίτο πλανήτη και στα πράγματα σαν αυτόν το τρίτο σύστημα, στον τέταρτο και στα πράγματα που μοιάζουν με αυτόν το τέταρτο κ.τ.λ. Στο ζωδιακό κύκλο ως σύνολο αποδίδει όλα τα είδη μαζί, και αντιστοιχίζει στον κάθε πλανήτη τη φύση του ρυθμού και του οργάνου που είναι κατάλληλοι για το κάθε σύστημα<sup>198</sup>.

193. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 155, σημ. 6.

194. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 79.

195. *Αυτόθι*.

196. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 169.

197. Για το θέμα της σχέσης μεταξύ της αρμονίας του κόσμου και εκείνης των διαστημάτων των μουσικών φθόγγων βλ. και Νικόμαχος, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* σσ. 241-242, Ch. E. Ruelle, *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1901, σ. 20, όπου παρουσιάζεται η αντιστοιχία μεταξύ των γραμμάτων και των μουσικών φθόγγων με τους επτά πλανήτες.

198. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 22, σ. 123. 5-19.

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο πλαίσιο του χαρακτηρισμού της ηθικής ποιότητας του «συστήματος» της οκτάβας που ορίζει μια «άρμονιαν» με το σύστημα σολφέζ, οι διαφορές μεταξύ «συστημάτων» και «άρμονιών», δεν είναι ξεκαθαρισμένες. Ωστόσο ο Κοϊντιλιανός μάλλον επιθυμεί το διαχωρισμό τους<sup>199</sup>. Ίσως τα «συστήματα» να αποτελούν τον σκελετό των «φθόγγων» και των «διαστημάτων», και να μην είναι απλώς μικροί σχηματισμοί σε κλίμακες, όπως είναι τα «τετράχορδα». Ίσως να καθορίζουν ένα πιο θεωρητικό πλαίσιο καθώς και τα είδη της οκτάβας, όπως δηλώνει ο Κοϊντιλιανός και αλλού<sup>200</sup>. Η «άρμονια» από την άλλη μεριά θα μπορούσε να είναι κάποιο είδος χορδίσματος που καθορίζει μια οκτάβα ή μια διπλή οκτάβα έχοντας πιο πρακτικό χαρακτήρα<sup>201</sup>.

Ολοκληρώνοντας τα θέματα που αφορούν το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) του Κοϊντιλιανού θα πρέπει να αναφερθεί ότι ένα παρόμοιο σύστημα περιγράφεται και στον *Ανώνυμο* του Bellerman<sup>202</sup> καθώς και στα *Αρμονικά* του Βρυέννιου<sup>203</sup>, στους οποίους προέκυψε από την επίδραση του έργου του Κοϊντιλιανού. Το πρώτο έργο πρόκειται για μια συλλογή μουσικού υλικού αποσπασματικού χαρακτήρα που δεν γνωρίζουμε το συγγραφέα (ή τους τρεις συγγραφείς σύμφωνα με τον τελευταίο του εκδότη<sup>204</sup>), η οποία μεταβιβάστηκε μέσω ενός αριθμού βυζαντινών χειρογράφων και πρωτοεκδόθηκε από τον F. Bellerman το 1841, και έχει πάρει το όνομά του. Η πραγματεία αυτή στην ουσία συγκεντρώνει διάφορες απόψεις κυρίως του Αριστόξενου και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού<sup>205</sup>. Περιλαμβάνει ωστόσο πολύτιμο υλικό το οποίο δεν απαντάται αλλού, συμπεριλαμβανομένων «μισής δωδεκάδας

199. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 481, σημ. 136.

200. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 10: «...συστήματα, ἐκ δὲ τούτων αἱ ἄρμονιαί».

201. Πβ. *ό.π.* I. 8, σ. 15. 17-18: «ἐκ τῆς τῶν ἐφεξῆς φθόγγων ἀκολουθίας τὴν τῆς ἄρμονίας ποιότητα φανερὰν γενέσθαι συμβαίνει», όπου γίνεται χρήση της «άρμονίας» με την έννοια της κλίμακας.

202. *Ανώνυμος* του Bellerman 77, 80-81.

203. *Αρμονικά* III. 3. Βλ. για το θέμα Ch. E. Ruelle, "La solmisation chez les anciens Grecs", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9 (1908), σσ. 512-530.

204. Η έκδοση που χρησιμοποιείται είναι του D. Najock (ed.), *Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, 'Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teuberiana', BSB B.G. Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1975.

205. Βλ. σχετ. A.J. Neubeker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 45. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 8.

μικρών οργανικών σκοπών και ασκήσεων»<sup>206</sup>. Το σύστημα που εκτίθεται εκεί, αποδίδει το άλφα(α) στην χαμηλότερη νότα του κάθε τετραχόρδου, το ήτα(η) στη δεύτερη και το ωμέγα(ω) στην τρίτη. Στη «μέση», πάνω από την οποία υπάρχει μια διάζευξη, αποδίδεται το έψιλον(ε). Επιπλέον στον *Ανώνυμο* του Bellerman<sup>207</sup> δίδεται ένα ωμέγα(ω) στον «προσλαμβανόμενο» φθόγγο, αλλά αυτό μάλλον είναι λάθος και οι περισσότεροι σχολιαστές διορθώνουν σε έψιλον(ε)<sup>208</sup>.

Ωστόσο, σύμφωνα με την Α. Βέλις<sup>209</sup>, υπάρχει μια μαρτυρία σχετικά με το θέμα της ύπαρξης κάποιου είδους συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) και πολύ νωρίτερα από τα προαναφερθέντα. Η μαρτυρία προέρχεται από ένα μελανόσχημο επίνητρο, κομμάτι κεραμικής, που μοιάζει με ένα φλασκί από θερμός, του μουσείου της Ελευσίνας, που αφορά μαρτυρία για τη χρήση σημειογραφίας σε πρακτικό επίπεδο ήδη από τον 5<sup>ο</sup> αι. π. Χ<sup>210</sup> και αποδίδεται από τον C.E. Haspels σε ζωγράφο της Σαπφούς<sup>211</sup>. Πάνω του έχει σκηνές μάχης και μια αμαζόνα που με μια σάλπιγγα ηχεί της συλλαβές ΤΟΤΕΤΟ(Τ)Η. Η Α. Βέλις<sup>212</sup> στο άρθρο της “Un Nouveu Document musical” (μία νέα μουσική μαρτυρία) κατά τον M.L. West<sup>213</sup> επιχειρεί μια τολμηρή προσπάθεια να προσδιορίσει τους φθόγγους. Βασίζεται στη χρήση παρόμοιων συλλαβών στο σύστημα «αιοιδής των φθόγγων σύμφωνα με την ονομασία τους»<sup>214</sup> που μαρτυρείται σε πολύ μεταγενέστερη εποχή. Οι συλλαβές αυτές κατά την Α. Βέλις<sup>215</sup> θα μπορούσαν να ανήκουν σε ένα σύστημα σολφέζ, σα σημερινής μουσικής προπαιδείας, υπό την έννοια ότι υπάρχει συνδυασμός του λόγου και της μουσικής για να γίνεται κατανοητό από παιδαγωγικής άποψης.

206. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 8.

207. *Ανώνυμος* του Bellerman 77.

208. Βλ. σχετ. Α. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 481, σημ. 131.

209. “Un Nouveu Document musical”, *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 108 (1984), σσ. 99-109.

210. Βλ. και J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 80. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 168, σημ. 184.

211. Βλ. σχετ. Α. Βέλις, “Un Nouveu Document musical”, σ. 99.

212. “Un Nouveu Document musical”, σσ. 99-109.

213. *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 168, σημ. 184.

214. *Αυτόθι*.

215. “Un Nouveu Document musical”, σ. 99.

#### 4. Ερμηνεία του «ἦθους» των «ἄρμονιῶν» μέσω της «πεττείας»

Μετά το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) που αναπτύσσει ο Κοϊντιλιανός ίσως η «πεττεία» είναι η θεωρία εκείνη που θα μπορούσε να ερμηνεύσει το ἦθος των «ἄρμονιῶν» («συστημάτων»). Η «πεττεία»<sup>216</sup> είναι το πιο σημαντικό μέρος της μελοποιίας και συνίσταται «ἐν ἐκλογῇ τῶν ἀναγκαιοτάτων φθόγγων»<sup>217</sup>. Η επιλογή των φθόγγων που ταιριάζουν περισσότερο σε κάθε περίπτωση, είναι εκείνοι στους οποίους πρέπει να δοθεί ἔμφαση για να παραχθεί το επιθυμητό αρσενικό, θηλυκό, ἢ ἐνδιάμεσο ἦθος.

Αυτή η διαδικασία περιγράφεται μέσα από τον ορισμό της «πεττείας» που δίδεται από τον Κοϊντιλιανό στο πρώτο βιβλίο: «πεττεία δὲ ἧ γινώσκομεν τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον, τίνας δὲ παραληπτέον καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν, ἀπὸ τίνος τε ἀρκτέον καὶ εἰς ὄν καταληκτέον· αὕτη δὲ καὶ τοῦ ἦθους γίνεται παραστατική»<sup>218</sup>.

Η χρήση του ὀρου «πεττεία» ἀπὸ τον Κοϊντιλιανό διαφέρει ἀπὸ την ἀντίστοιχη χρήση του ὀρου ἀπὸ τον Κλεωνίδη<sup>219</sup>, στον ὀποῖο λαμβάνει την ἔννοια της ἐπανάληψης. Στον Κοϊντιλιανό λαμβάνει την ἔννοια της διανομῆς ἢ της κατανομῆς των φθόγγων παρά της ἐπανάληψης. Ἴσως ο Κοϊντιλιανός να δανείστηκε τον ὀρο ἀπὸ τη Δαμώνεια σχολή, και να τον προσάρμοσε «στις Ἀριστοξένειες λίστες των μελωδικῶν φιγούρων»<sup>220</sup>. Εξάλλου, ὀπως ἤδη ἐιπώθηκε, ο Κοϊντιλιανός πιστεύει ὀτι μια μελωδία διαμορφώνει τον ηθικό της χαρακτήρα με βάση τους φθόγγους που περιέχει. Επομένως, ὀπως σωστά ἐπισημαίνει ο Α. Barker<sup>221</sup>, «ἕνας καλός συνθέτης θα διανείμει τις νότες του σε συμφωνία με το ηθικό ἀποτέλεσμα που σκοπεύει να παράγει».

216. Η «πεττεία» ἦταν ἕνα παιχνίδι στο ὀποῖο κινούταν διάφορα κομμάτια πάνω σε μια σανίδα με βάσει κάποια στρατηγική. πβ. Α. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 431, σημ. 145.

217. *Περὶ μουσικῆς II*, 14, σ. 81. 3-6.

218. *Ὀ.π.*, I, 12, σ. 29. 18-21.

219. *Εἰσαγωγή ἄρμονική* 207. 4-5.

220. Α. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 431, σημ. 145.

221. *Αὐτόθι*.

Ο F. Duysinx<sup>222</sup> σχολιάζοντας τον ορισμό που δίδει ο Κοϊντιλιανός για την «πεττεϊαν» στο πρώτο βιβλίο, θεωρεί ότι το «τίνας μὲν τῶν φθόγγων ἀφετέον»<sup>223</sup> αναφέρεται στις ελαττωματικές «ἄρμονίας», ίσως σε αυτές που χρησιμοποιούσαν «οἱ πάνυ παλαιότατοι»<sup>224</sup> και σε μια «ἄρμονίαν» (σκάλα)<sup>225</sup> της οποίας έχουμε κάποιο ίχνος στους δύο Δελφικούς ὕμνους<sup>226</sup>. Επίσης το «τίνας δὲ παραληπτέον καὶ ὁσάκις ἕκαστον αὐτῶν»<sup>227</sup>, ίσως και να αφορά τη σημασία που λαμβάνει ο φθόγγος της «μέσης» που αποτελεί πόλο ἑλξης της μελωδίας<sup>228</sup>. Το «ἀπὸ τίνος τε ἀρκτέον καὶ εἰς ὄν καταληκτέον»<sup>229</sup> ερμηνεύεται ἀπὸ το γεγονός ὅτι μια μελωδία ορίζεται ἀπὸ δύο ἄκρα ἀνάλογα με το εἶδος της οκτάβας που εἶναι θεμελιωμένη. Ἐτσι, λοιπόν, οι μελωδίες ξεκινούν και ολοκληρώνονται σε ἕναν ἀπὸ τους τρεις «προνομιακούς» φθόγγους, τη μέση, τον κάτω φθόγγο της τροπικῆς οκτάβας και τον πάνω φθόγγο της<sup>230</sup>. Η «πεττεία», συνεπῶς «τοῦ ἤθους γίνεται παραστατικῆ»<sup>231</sup> ίσως επειδὴ οι παραπάνω «προνομιακές» νότες ορίζουν κάποια τονικότητα που υποδηλώνει τη συγκεκριμένη «ἄρμονίαν»<sup>232</sup>.

## 5. Ερμηνεία της ηθικῆς ποιότητας των «ἄρμονιῶν» σύμφωνα με τη Δαμώνεια Θεωρία

Ο Κοϊντιλιανός για να ενισχύσει τη θέση του για το ηθικό ἀποτέλεσμα μιας ἁρμονίας, χρησιμοποιεῖ μια θεωρία των προγενεστέρων την οποία ἀποδίδει

222. "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 169.

223. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 29. 18-19.

224. *Ο.π.* I. 9, σ. 18.6.

225. Η ἁρμονία αὐτὴ εἶναι ἡ σπόνδειος, ὅπου παραλείπεται ο φθόγγος του λιχανοῦ. Βλ. και Ἀριστόξενος ἀπόσπασμα 83 = Ψευδο-Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* 1135 a 1-b 14' πβ. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 170, σημ. 45. J.C. Franklin, "Diatonic music in Greece: a reassessment of its antiquity", *Mnemosyne*, 56 (2002 a), σ. 671, σημ. 4. Για τη σπόνδειο ἁρμονία βλ. R.P. Winnington – Ingram, "Spondeian Scale", *Classical Quarterly*, 22 (1928), σσ. 83-91.

226. Βλ. σχετ. F. Duysinx, "Accents, mélodie et modalité dans la musique antique", *L'Antiquité Classique*, 50 (1981), σσ. 314-315. Για τους σωζόμενους Δελφικούς ὕμνους βλ. no 19 και no 20 στο E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, σ. 140.

227. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 29. 19.

228. Βλ. αναλυτικά για θέμα αὐτό F. Duysinx, "Accents, mélodie et modalité", σσ. 306-317.

229. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 29. 20.

230. Βλ. σχετ. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 170, σημ. 48.

231. *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 29. 21.

232. Πβ. F. Duysinx, "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", σ. 171.

στον Δάμωνα. Το όνομα του Δάμωνα<sup>233</sup>, «θεωρητικού της μουσικής και πολιτικού του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ. είναι συνδεδεμένο με την επίδραση της μουσικής στην ψυχή και στον χαρακτήρα του ανθρώπου, καθώς και με την παιδευτική δύναμή της. Αυτές οι σκέψεις του περιέχονται στον *Ἀρεοπαγικόν* του, τον λόγο του 'Προς τους Αρεοπαγίτες', προς τους οποίους ήθελε, υποθετικά ή πραγματικά, να απευθυνθεί»<sup>234</sup>. Κατά τον Δάμωνα «οι φύλακες της τάξης του κράτους έπρεπε να είναι πληροφορημένοι για την αξία που έχει η μουσική για την ηθική διαπαιδαγώγηση και τη διατήρηση της κοινωνίας»<sup>235</sup>, απόψεις από τις οποίες επηρεάστηκε και ο Πλάτων, όσον αφορά τη μουσική παιδεία<sup>236</sup>. Ο Δάμων, από τους σημαντικότερους θεωρητικούς που ασχολήθηκαν με την αρμονική ως επιστήμη, δημιούργησε μία από τις δύο κύριες σχολές<sup>237</sup> για τη μουσική θεωρία και αντετίθεντο στους εμπειριστές<sup>238</sup>.

---

233. Για το Δάμωνα βλ. ενδεικτικά, A. Busse, "Zur Musikästhetik des Aristoteles", *Rheinisches Museum*, 77 (1928), σσ. 34–50· K. Freeman, *Ancilla to the Presocratic Philosophers*, Oxford, Blackwell, 1947, σσ. 70 κ.ε.· E. Ryffel, "Eukosmia", *Museum Helveticum*, 4 (1947), σσ. 23-38· F. Lasserre, *Plutarque, De la musique*, σσ. 53-79· W.D. Anderson, "The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought", *TAPHA*, σ. 86 (1955)· A.E. Raubitschek, "Damon", *Classica et Mediaevalia*, 16 (1955), σσ. 78-83· A. Lesky, *Ιστορία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας*. Μτφρ.: Ἀγαπητός Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσ/νίκης, 1964, σ. 434· W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 39· T. A. Sinclair, *Ιστορία τῆς ἑλληνικῆς πολιτικῆς σκέψεως*. Πρόλογος: Γ.Κ. Βλάχος, Ἀθήναι, Ἐκδ. Παπαζήσης, 1969, σ. 45· C. Lord, "On Damon and Music Education", *Hermes*, 106 (1978), σσ. 32-43, 40 κ.ε.· W.D. Anderson, "Damon", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, σσ. 173- 174· D. Nails, *The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics*, Indianapolis, Hackett, 2002, σ. 122· R.W. Wallace, "Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?", στο P. Murray- P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, N. York, Oxford University Press, 2004, σσ. 249-267· E. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνος*, σσ. 227-230· E. Moutsopoulos, "Le modèle Damonien d' égalité et d' excellence civique et son interpretation chez Proclus", στο E. Moutsopoulos-M. Protorapas-Marneli (eds.), *Η έννοια του πολίτη στην ελληνική φιλοσοφία, Πρακτικά του Β' διεθνούς συνεδρίου φιλοσοφίας, Αλεξάνδρεια, 4-6 Μαρτίου 2010*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2011, σσ. 142-150.

234. Ρ. Κροή, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων*, σ. 128.

235. Αυτόθι.

236. *Πολιτεία* 400 b. Βλ. σχετικά E. Moutsopoulos, *La musique dans l'œuvre de Platon*, σσ. 73 κ.ε.· W.D. Anderson, "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σ. 211· πβ. *Πολιτεία* 424 c = [D K 37 B 10]: «οὐδαμοῦ γὰρ κινουῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων, ὡς φησὶ τε Δάμων καὶ ἐγὼ πείθομαι» (βλ. σχόλια στο J. Adam, *The Republic of Plato, edited with Critical Notes, Commentary and Appendices*, vol I, Cambridge, 1905 [1902<sup>1</sup>], σσ. 215 κ.ε)· *Νόμος* 799 e. Βλ. επίσης W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 41· E. Moutsopoulos, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Centre de Recherche sur la Philosophie grecque, 1998, σσ. 185 κ.ε.

237. Τις δύο κύριες σχολές αποτελούσαν οι μαθηματικοί και οι εμπειρικοί. Ο A. Barker ("Ptolemy and the meta-helikōn", *Studies in History and Philosophy of Science*, 40 (2009), σ. 344, σημ. 1), επισημαίνει ότι: «Η αρμονική ήταν η μελέτη δομών, όπως οι κλίμακες και τα πρότυπα του χορδίσματος, τα οποία δημιουργούν το πλαίσιο για τις μουσικές μελωδίες. Υπήρχαν δύο κύριες προσεγγίσεις για το θέμα [...], των εμπειρικών και των μαθηματικών». Βλ. επίσης για το θέμα και A.

Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί για τον Δάμωνα πως αναμφισβήτητα ήταν μια σημαντική προσωπικότητα και στις θεωρίες του ανέλυσε και ταξινόμησε τα δόγματα τα σχετικά με το ήθος της μουσικής. Η άποψή του πως η μουσική συνδέεται με την κίνηση της ψυχής<sup>239</sup> συνιστά μία από τις κύριες θεωρητικές βάσεις, πάνω στις οποίες ο Πλάτων ανέπτυξε τις δικές του θεωρίες. Επίσης στις απόψεις του Αριστοτέλη<sup>240</sup> τόσο για το «ἦθος» όσο και για την επίδραση που ασκούν οι διάφορες αρμονίες μπορούμε να εντοπίσουμε Δαμώνεια επιρροή<sup>241</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός, παραδίδει, ότι έχει διακηρυχτεί από τους σπαδούς του Δάμωνα το γεγονός ότι είναι «δι' ὁμοιότητος» που οι νότες - ακόμη και οι νότες μιας συνεχούς μελωδίας - διαμορφώνουν ένα χαρακτήρα που είναι απών προηγουμένως, «ἐν παισὶ καὶ τοῖς ἤδη προβεβηκόσι». Ασφαλώς, συνεχίζει ο Κοϊντιλιανός, στις αρμονίες που κληρονομήσαμε από τον Δάμωνα<sup>242</sup>, μπορούμε να δούμε ότι από τους κινητούς φθόγγους («τῶν φερομένων φθόγγων»<sup>243</sup>) είναι κάποιες φορές οι θηλυκοί και κάποιες οι αρσενικοί που κυριαρχούν, είτε υπερτερούν είτε χρησιμοποιούνται σε μικρότερο βαθμό ή καθόλου. Ο λόγος που συμβαίνει αυτό είναι ότι η χρησιμότητα μιας «ἀρμονίας» εξαρτάται «κατὰ τὸ ἦθος ψυχῆς ἐκάστης»<sup>244</sup>.

Οι απόψεις του Δάμωνα που εγείρονται στο χωρίο αυτό βασίζονται στο γεγονός ότι είναι μέσω της ομοιότητας που η μουσική (είτε πρόκειται για μεμονωμένους ήχους είτε πρόκειται για ομάδες ήχων<sup>245</sup>) αποτυπώνει διάφορες ποιότητες, και τις μεταδίδει στον άνθρωπο, παραπέμποντας στη θεωρία της

Barker, *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, σσ. 25-29.

238. Βλ. σχετ. W.D. Anderson, "Damon", σ. 173.

239. Βλ. σχετ. Ε.Π. Παπανούτσος, *Αίσθητική*, Αθήνα, Έκδ. Ίκαρος, σ. 326, όπου αναφέρεται ότι ο Herder γράφει πως «μὲ τὴν καθαρὴ Μουσικὴ ἐξωτερικεύεται ὄχι τοῦτο ἢ ἐκεῖνο τὸ συναίσθημα μὲ τὸ ἰδιαιτέρο πριεχόμενό του, μὲ ὅ,τι δηλ. περιέχει συγκεκριμένο, τυχαῖο καὶ ἐξωτερικό, ἀλλὰ τὸ συναίσθημα ἐν γένει κατὰ τὴν ἐσωτερικὴ του οὐσία, ἢ ἴδια ἢ ἐνδόμυχη κίνηση τῆς ψυχῆς». Τη σκέψη αὐτὴ κατὰ τον Παπανούτσο (ό.π., σ. 327) ανέπτυξε και ο Hegel.

240. Βλ. κυρίως, *Πολιτικά* 1340 a 18-28.

241. Βλ. σχετ. C. Lord, "On Damon and Music Education", σ. 41.

242. Πρόκειται πολύ πιθανόν για τις αρμονίες που χρησιμοποιούσαν «οἱ πάνυ παλαιότατοι». Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I, 9, σ. 18-19.

243. Δηλαδή οι δύο φθόγγοι οι οποίοι, στο εσωτερικό ενός τετραχόρδου, ποικίλουν στο ύψος σύμφωνα με το αν ανήκουν στο διατονικό, χρωματικό ή εναρμόνιο γένος.

244. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* II, 14, 80. 25- 81. 3 = [DK 37 B 7].

245. Βλ. σχετ. Ε. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνος*, σ. 298.



μίμησης της μουσικής. Όπως παρατηρεί ο Ε. Μουτσόπουλος<sup>246</sup>, «άνευρίσκουμε ἔτσι μιὰν ἔννοια σαφῶς καθωρισμένη πού ἀφορᾷ στήν ἀναλογία μεταξύ τῶν ἡχητικῶν κινήσεων καί ἐκείνων πού ἐντυπώνονται στήν ἀνθρώπινη ψυχή». Η μουσική καταφέρνει να φέρει σε άμεση επαφή την ψυχή του μουσικού που πάλλεται παράγοντας τον ήχο και του ακροατή που τίθεται σε κίνηση ακούγοντας την μουσική<sup>247</sup>. Η αντίληψη αυτή που αποδίδεται στον Δάμωνα ενισχύεται και από χωρίο του Αθήναιου<sup>248</sup> όπου αναφέρεται: «οὐ κακῶς δ' ἔλεγον οἱ περὶ Δάμωνα τὸν Ἀθηναῖον ὅτι καὶ τὰς ὤδᾶς καὶ τὰς ὀρχήσεις ἀνάγκη γίνεσθαι κινουμένης πῶς τῆς ψυχῆς». Είναι προφανές ότι η φύση των αρμονιών διαφέρει, καθώς δεν έχουμε τις ίδιες αντιδράσεις στο άκουσμα της καθεμιάς από αυτές<sup>249</sup>. Εξάλλου, όπως ήδη έχει συζητηθεί, το «ἦθος» της κάθε ψυχής εξαρτάται από το πόσο συμμετέχει σε αυτήν ο θηλυκός ή αρσενικός χαρακτήρας. Κατά τον Κοϊντιλιανό στην πρώτη περίπτωση θα υπάρχουν σε αυτήν οι λύπες και οι απολαύσεις, ενώ στη δεύτερη ο θυμός και η τόλμη. Από την άλλη μεριά στην κάθε ψυχή μπορεί να συναντήσουμε και συνδυασμούς των παραπάνω συναισθημάτων<sup>250</sup>.

Οι πρώτοι μελετητές που υποστήριξαν ότι ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός μπορεί να είναι ο συνεχιστής του Δάμωνα είναι οι Η. Deiters<sup>251</sup> και ο R. Schäfke<sup>252</sup>. Επιπλέον άλλοι μελετητές<sup>253</sup>, θεωρούν ότι μέσω του Κοϊντιλιανού μπορούν να ανακατασκευασθούν οι θεωρίες του Δάμωνα, καθώς το έργο του τελευταίου έχει χαθεί. Οι ισχυρισμοί εκείνων που υποστηρίζουν κάτι τέτοιο δεν είναι εντελώς αβάσιμοι. Ελλείψει όμως κάποιας άλλης αναφοράς σε άλλο έργο δεν

---

246. Η μουσική στο έργο του Πλάτωνος, σ. 297.

247. Βλ. σχετ. ό.π., σ. 298.

248. Δειπνοσοφισταί 628 c.

249. Βλ. σχετ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 157, σημ. 6. πβ. Αριστοτέλης *Πολιτικά* 1340 a.

250. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* II. 8, σ. 67. 7-14.

251. "De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus", *Programmm Düren*, Bonn, 1870.

252. *Aristides Quintilianus, von der Musik*, Βερολίνο, Hesse, 1937' πβ. W. Anderson, "Ethos", σ. 80. Βλ. για το θέμα και Ε. Moutsopoulos, "Beauté et moralité musicales: une initiative damonienne, un idéal athénien", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds.), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, σ. 39.

253. C. Lord, "On Damon and Music Education", σσ. 32-43' D. Nails, *The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics*, σ. 122' R.W. Wallace, "Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?", σσ. 249-267.

έχει απαντηθεί πλήρως το ζήτημα αυτό και αποτελεί ένα θέμα που χρειάζεται ιδιαίτερη μεταχείριση. Οι αναφορές που γίνονται από τον Κοϊντιλιανό για αυτόν δεν θα πρέπει να γίνονται αποδεκτές χωρίς κριτική, αλλά ούτε και να απορρίπτονται<sup>254</sup>. Ωστόσο υπάρχουν και απόψεις μελετητών που αρνούνται οποιαδήποτε επιρροή του Δάμωνα στον Κοϊντιλιανό<sup>255</sup>.

Ωστόσο σύμφωνα με τον C. Lord<sup>256</sup> το κείμενο του Κοϊντιλιανού έχει ενδιαφέρον όχι για αυτά που λέει, αλλά για αυτά που δεν λέει για τη σχολή του Δάμωνα. Η μαρτυρία, όπως παραδίδεται από τον Κοϊντιλιανό, εμφανίζει το Δάμωνα να ισχυρίζεται ότι η μουσική μπορεί να επηρεάσει μόνο «δι' ομοιότητος»<sup>257</sup>. Ο Κοϊντιλιανός από την άλλη μεριά υποστηρίζει ότι η μουσική μέσω των «ἀρμονιῶν» της μπορεί να επηρεάσει «ἢ καθ' ὁμοιότητα ἢ κατ' ἐναντιότητα»<sup>258</sup>. Ο Κοϊντιλιανός επιπλέον μέσω των αρμονιών του μπορεί και να αποκαλύψει «τὸ φαῦλον ἤθος» που παραμονεύει και να το θεραπεύσει, και να το αντικαταστήσει με ένα καλύτερο<sup>259</sup>. Συνεπώς μπορεί να συμβάλει και στη διαμόρφωση του χαρακτήρα, αλλά και στη θεραπεία των παθών, ενώ ο Δάμων φαίνεται ότι μέσω της επίδρασης της μουσικής μπορεί να διαμορφώσει μόνο τον χαρακτήρα<sup>260</sup>. Η εκπαίδευση του Δάμωνα σε σχέση με εκείνη του Κοϊντιλιανού περιορίζεται σε συγκεκριμένες ηλικιακές ομάδες<sup>261</sup>. Ο Δάμων αναφέρεται για την επίδραση που μπορεί να έχει «ἐν παισὶ καὶ τοῖς ἤδη προβεβηκόσι»<sup>262</sup>, δηλαδή στους νέους και στους πιο προχωρημένους σε ηλικία (στους ηλικιωμένους)<sup>263</sup>. Ο Κοϊντιλιανός από την άλλη μεριά γράφει ότι η

254. Βλ. σχετ. W. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 80.

255. Βλ. σχετ. P. Boyancé, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, σσ. 129-130· G. F. Else, "Imitation in the Fifth Century", *Classical Philology*, 53 (1958), σ. 85, σημ. 53.

256. "On Damon and Music Education", σ. 34.

257. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 26.

258. *Ό.π.* II. 14, σ. 80. 11-12.

259. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 14, σ. 80. 10-14. Η θέση αυτή του Κοϊντιλιανού για τη χρήση των «ἀρμονιῶν» προϋποθέτει βέβαια τη γενικότερη διάκριση που γίνεται για τα δύο είδη της ηθικής εκπαίδευσης: το «θεραπευτικόν», που χωρίζεται στο «μειωτικόν» και το «ἀναιρετικόν» καθώς και το «ὠφελητικόν», που διαιρείται στο «διατηρητικόν» και «τὸ προσθετικόν». Βλ. για τις δύο μορφές εκπαίδευσης *ό.π.* II. 9, σ. 68. 22-69. 1.

260. Βλ. σχετ. C. Lord, "On Damon and Music Education", σ. 34.

261. *Αυτόθι*.

262. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 80. 27-28.

263. Βλ. και το τέλος των *Πολιτικῶν* (1342 b 28-29), όπου το ενδιαφέρον του Αριστοτέλη που εμφανίζεται για τη μουσική εκπαίδευση των μεγαλύτερων παραπέμπει στις απόψεις του Δάμωνα,

μουσική είναι χρήσιμη στην περίπτωση της εκπαίδευσης των παιδιών λόγω της ηλικίας τους, και στην περίπτωση των πιο μεγάλων («τῶν προβεβηκότων»<sup>264</sup>) εξαιτίας της αδυναμίας της φύσης τους, που τους κάνει επιρρεπείς στα συναισθήματα που εγείρονται από τη μουσική<sup>265</sup>. Στον πρόλογό του επιπλέον αναφέρει ότι η μουσική ωφελεί όλες τις ηλικίες, αφού τους «παῖδες» μπορεί να τους ωφελήσει λόγω των καλών πραγμάτων που προέρχονται από την μελωδία, ενώ στους «προβαίνοντας» (τους πιο προχωρημένους σε ηλικία) αποκαλύπτει τις ομορφιές της ἔμμετρης απαγγελίας και της ομιλίας γενικά. Τέλος στους «προϊόντας», αυτούς που ἔχουν αγγίξει την προχωρημένη ωριμότητα, η μουσική είναι ικανή να εξηγήσει τη φύση των αριθμών, και την περιπλοκότητα των αναλογιών, και να αποκαλύψει την αρμονία που υπάρχει, μέσω των αριθμών, σε όλα τα σώματα<sup>266</sup>.

Λαμβάνοντας υπόψη τη σημασία που δίδει ο Κοϊντιλιανός, στην «πεττεϊαν», καθώς και στο γεγονός ότι αποδίδει σε κάθε φθόγγο συγκεκριμένο «ἦθος»<sup>267</sup> κάποιοι ερευνητές ἔχουν την ἄποψη ότι η θέση του Κοϊντιλιανού για την «πεττεϊαν» ἔχει Δαμώνεια προέλευση<sup>268</sup>. Ο C. Lord<sup>269</sup>, με τον οποίο θα συμφωνήσουμε, δεν υποστηρίζει αυτή τη θέση καθώς θεωρεί ότι «οι αρμονίες της εποχής του Δάμωνα ἦταν πραγματικοὶ τρόποι και ὄχι τμήματα μιας αμετάβλητης σκάλας», ὅπως συνέβαινε στην εποχή του Κοϊντιλιανού. Επιπλέον, ο ἴδιος μελετητής, θεωρεί ότι αυτό αποδεικνύεται και από το γεγονός ότι οι αρμονίες που χρησιμοποιούσαν οι «πάνυ παλαιότατοι»<sup>270</sup> (που ανήκουν μάλλον στην εποχή του Πλάτωνα<sup>271</sup>) και αναφέρει ο Κοϊντιλιανός «οὐδὲ γὰρ πάντας

---

ὅπως εμφανίζονται στο παραπάνω χωρίο *Περὶ μουσικῆς* του Κοϊντιλιανού. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 163-165.

264. *Περὶ μουσικῆς* II. 4, σ. 58. 4-5.

265. *Ο.π.* II. 4, σ. 58. 3-5.

266. βλ. σχετ. *ό.π.* I. 2, σ. 2. 9-17.

267. Ο «ἄρρην» φθόγγος είναι σταθερός και ο «θηλύτερος» είναι ἀνειμένος». Οι χαρακτηρισμοὶ αυτοὶ στη συνέχεια μεταφέρονται και στα «διαστήματα» και στις αρμονίες οι οποίες και λαμβάνουν ανάλογο χαρακτήρα (βλ. *ό.π.* II. 12, 77, σ. 17-24).

268. βλ. σχετ. F. Lasserre, *Plutarque, De la musique*, σσ. 58-59' W.D. Anderson, "The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought", σσ. 98-10. πβ. C. Lord, "On Damon", σ. 36, σημ. 12.

269. "On Damon", σ. 36.

270. *Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 18. 6.

271. *Ο.π.* I. 9, σ. 19. 2-3.

παρελάμβανον ἀεὶ τοὺς φθόγγους»<sup>272</sup>. Η «πεττεία» δε θα μπορούσε να έχει Δάμωνεια προέλευση, λόγω του ότι στις κλίμακες («ἀρμονίας») της εποχής του Δάμωνα, το ήθος φαίνεται ότι «καθορίζεται λιγότερο από ατομικές νότες που έχουν υπολογισθεί αφηρημένα παρά από συγκεκριμένους τύπους διαστημάτων και μουσικών ιδιωμάτων ή συλς που έχουν αναπτυχθεί γύρω τους»<sup>273</sup>. Ίσως οι αρμονίες που προέρχονται από τον Δάμωνα να ήταν μελωδικές ασκήσεις συγκεκριμένου είδους με σκοπό να συμπεριλάβουν τα «χαρακτηριστικά ηθικά αποτελέσματα των διαφορετικών αρμονιών»<sup>274</sup>.

Ωστόσο η θεωρία που παρουσιάζεται από τον Κοϊντιλιανό να προέρχεται από τον Δάμωνα<sup>275</sup>, εμπεριέχει στοιχεία και από τη θεωρία της μίμησης στη μουσική που αναπτύσσεται τόσο στον Πλάτωνα όσο και στον Αριστοτέλη. Στους *Νόμους*<sup>276</sup> ο Πλάτων κάνει διάκριση μεταξύ μιας αρσενικής μουσικής που είναι θαυμάσια και διαθέτει κουράγιο και μιας θηλυκής μουσικής που τείνει περισσότερο προς το κανονικό και το μετριοπαθές<sup>277</sup>. Το σίγουρο είναι ότι ανεξάρτητα από το ποια ήταν ακριβώς η δομή των αρμονιών στις οποίες αναφερόταν ο Δάμων, η θεωρία του αφορά δύο διαφορετικούς τύπους «ἀρμονιών», αυτές στις οποίες επικρατούν οι αρσενικές νότες και εκείνες που επικρατούν οι θηλυκές.

Ο προσδιορισμός των δύο αυτών ειδών αρμονίας θα μπορούσε να γίνει μέσα από την *Πολιτεία*, καθώς ο Πλάτων υιοθετεί τις απόψεις του Δάμωνα<sup>278</sup>, όπου εγκρίνει δύο είδη αρμονιών για την εκπαίδευση<sup>279</sup>. Μαζί με τη δώρια αρμονία που είναι ανδροπρεπής και συνδέεται με τις πολεμικές ασκήσεις εγκρίνει και τη φρύγια, η οποία εκφράζει τις δραστηριότητες ενός καλαίσθητου πνεύματος που

272. *Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 18. 9.

273. C. Lord, "On Damon", σ. 36.

274. *Αυτόθι*.

275. Ο F. Duysinx (*Aristide Quintilien, La Musique* σ. 157, σημ. 3) θεωρεί ότι πρόκειται πολύ πιθανόν για τις αρμονίες που χρησιμοποιούσαν «οὐ πάνυ παλαιότατοι» (*Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 18. 6), το περιβάλλον δηλαδή του Πλάτωνα.

276. *Νόμοι* 802 d-e.

277. Το χωρίο αυτό θα μπορούσε να αποτελεί πηγή και για τις απόψεις του Αριστείδη Κοϊντιλιανού περί αρσενικών και θηλυκών ποιιοτήτων.

278. *Πολιτεία* 399 a-c.

279. *Ό.π.* 398 e-399 c. Για τις αρμονίες στην *Πολιτεία* βλ. G. Martin, *Πλάτων*. Μτφρ.: Φωτεινή Πρεβεδούρου, Μετάφραση Αρχαίων Κειμένων: Βάσω Παπαδή, Αθήνα, Εκδ. "Πλέθρον", 1991, σσ. 84 κ.ε.

απολαμβάνει την ευημερία<sup>280</sup> και συνδέεται με τις ειρηνικές πράξεις. Ωστόσο οι μαρτυρίες που υπάρχουν, εκτός αυτής του Πλάτωνα, συνδέουν τη φρυγική<sup>281</sup> αρμονία με τη λατρεία του Διονύσου και της αποδίδουν οργανικό χαρακτήρα<sup>282</sup>. Μερικοί αρχαίοι μελετητές θεωρούν ότι τελικά μόνο τη δώριο αρμονία ενέκρινε ο Πλάτων. Ωστόσο την αποδοχή από τον Πλάτωνα και της δώριας και της φρύγιας αρμονίας θα μπορούσε να ερμηνεύσει η μαρτυρία του Κοϊντιλιανού, ο οποίος στις κλίμακες που παρουσιάζει να χρησιμοποιούν «οί πάνυ παλαιότατοι»<sup>283</sup> παρατηρούμε ότι η δώριος και η φρύγιος είχαν ακριβώς την ίδια δομή<sup>284</sup>.

Ο Φιλόδημος<sup>285</sup> επίσης αναφέρει ότι ο Δάμων ισχυρίζεται πως η μουσική είναι ικανή να καλλιεργήσει όλες τις αρετές, όχι μόνο το θάρρος ή την μετριοπάθεια, αλλά επίσης, τη δικαιοσύνη. Αυτή η μαρτυρία ίσως και να δηλώνει την αντίθεση του Φιλόδημου στην επικρατούσα θέση για τη σχέση της μουσικής με την ψυχή και τον ρόλο της στην κοινωνία<sup>286</sup>.

Για τον προσδιορισμό των «ἀρμονιῶν» του Δάμωνα υπάρχει μία μαρτυρία και στον Ψευδο-Πλούταρχο<sup>287</sup>. Εκεί αναφέρεται ότι ο χαλαρός λύδιος τρόπος, που είναι αντίθετος με τον μικτό λύδιο και μοιάζει με τον ιώνιο, λέγεται ότι έχει ανακαλυφθεί από τον Δάμωνα τον Αθηναίο. Αυτή η μαρτυρία ωστόσο δε φαίνεται να ευσταθεί καθώς ο Δάμων δεν ενδιαφερόταν για τον λύδιο τρόπο,

---

280. Βλ. σχετ. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, σ. 101.

281. Για το ύφος της Φρύγιας αρμονίας πβ. Πολιτικά 1340 b 5. Ο S. Baud –Bovy (“Le dorien était—il un mode pentatonique”, *Revue de Musicologie*, 64 [1978], σ. 154) επισημαίνει ότι ο Δώριος και Φρύγιος τρόπος δεν μπορούν να συνυπάρξουν στο ίδιο τραγούδι.

282. A.J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 147. Βλ. για το θέμα και

283. *Περὶ μουσικῆς* I. 9, σ. 18. 6.

284. Βλ. τον πίνακα που ο Κοϊντιλιανός παρουσιάζει τις αρμονίες αυτές στο *ό.π.*, I. 10' πβ. για το θέμα E.G. McClain, *The Pythagorean Plato*, σ. 129, σσ. 154-156.

285. *Περὶ μουσικῆς* I, 13, σ. 7 Kemke= [DK 37 B 4]. Στο έργο αυτό του Φιλόδημου επίσης διαβάζουμε ότι ο Δάμων «απαντώντας στο πρόβλημα αν η μουσική καλυτερεύει τον άνθρωπο ηθικά σαν σύνολο ή μόνο σε ορισμένα τμήματά του, υποστήριξε με έμφαση το πρώτο» πβ. A. Lesky, *Ίστορία τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας*, σ. 434. Βλ. για το χωρίο και E. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνα*, σ. 230. Col 99-100 «*Περὶ μουσικῆς*», σ. 7 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 56).

286. Βλ. σχετ. J.T. Fitzgerald, T.H. Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture*, σ. 403.

287. *Περὶ μουσικῆς* 1136 e 1 - 4 = [DK 37 B5].

αν βασιστούμε στη μαρτυρία του Πλάτωνα που απέρριπτε τον τρόπο αυτό<sup>288</sup> για την εκπαίδευση.

Από όλα όσα έχουν αναφερθεί μέχρι τώρα θα μπορούσαμε να συμπεράνουμε με σιγουριά τα εξής για τη σχολή του Δάμωνα βασιζόμενοι στην μαρτυρία του Κοϊντιλιανού: Η μουσική είναι μια δυνατή εκπαιδευτική δύναμη για τη σχολή του Δάμωνα και αυτό είναι γνωστό και από το έργο του Πλάτωνα. Οι εκπαιδευτικές λειτουργίες της μουσικής συνίσταντο τόσο στην εγκαθίδρυση του χαρακτήρα που έλειπε και στα παιδιά και στους μεγαλύτερους, καθώς και στην ανάδειξη ενός χαρακτήρα που προηγουμένως ήταν κρυμμένος. Επιπλέον η σχολή του Δάμωνα συσχετίζει την επίδραση της μουσικής στον χαρακτήρα με παρόμοιους χαρακτήρες που αποδίδονται στους φθόγγους, οι οποίες άλλοτε χαρακτηρίζονται ως θηλυκές και άλλοτε ως αρσενικές.

## **6. Τα «συστήματα» - «τρόποι» που είναι κατάλληλα για την εκπαίδευση**

Στην παρούσα ενότητα εξετάζεται ο ηθικός χαρακτήρας που λαμβάνουν τα «συστήματα»-«τρόποι» με στόχο την κατάταξή τους για τους σκοπούς της εκπαίδευσης σύμφωνα με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό. Από αυτά «τὰ μὲν βαρύτερα τῷ τε ἄρρени κατὰ φύσιν καὶ ἦθει κατὰ τὴν παιδείουσιν πρόσφορα»<sup>289</sup>. Ο χαρακτήρας των «συστημάτων» φαίνεται αρχικά να εξαρτάται από το συναισθηματικό - αισθητικό αποτέλεσμα που παράγεται σε συνάρτηση με την τονική περιοχή στην οποία ανήκουν. Τα χαμηλότερα «συστήματα», κατά τον Κοϊντιλιανό, ταιριάζουν από τη φύση τους στο αρσενικό, και στην εκπαίδευση στην εξάσκηση του χαρακτήρα. Αυτό συμβαίνει γιατί είναι αγριεμένα από την άφθονη και βίαιη αποβολή της αναπνοής από βαθιά μέσα, και την πρόσκρουση ενός μεγαλύτερου σώματος αέρα, που οφείλεται στο πλάτος των καναλιών, κάνοντάς τα να δίδουν μια εντύπωση αγριότητας και βάρους. Αντιθέτως τα ψηλά «συστήματα» ταιριάζουν στο θηλυκό, και η στενότητα των καναλιών, όταν

288. Πολιτεία 398 e.

289. Περὶ μουσικῆς II. 14, σ. 81. 7-8.

η κρούση στον αέρα συντελείται μόνο στην επιφάνεια και γύρω από τα χείλη, κάνει τους ήχους πένθιμους και διαπεραστικούς<sup>290</sup>.

Αφού ο Κοϊντιλιανός προσδιόρισε ότι υπάρχουν δύο είδη μουσικών «συστημάτων» βάσει της θεωρίας περί φύλων, η ποιότητα των οποίων καθορίζεται από την τονική περιοχή που χρησιμοποιεί το καθένα, στη συνέχεια προσδιορίζει τον τρόπο που λαμβάνουν τις συγκεκριμένες ποιότητές τους, η οποία είναι ήδη γνωστή από τον τρόπο που λαμβάνουν το «ἦθος» τους τα τετράχορδα «συστήματα» και το «σύστημα» της οκτάβας. Εκείνα, λοιπόν, από τα «συστήματα» τα οποία προχωρούν με διαδοχικούς φθόγγους («διὰ τῶν ἐξῆς») είναι ίσα και σταθερά, ενώ εκείνα που προχωρούν με φθόγγους που έχουν απόσταση μεταξύ τους («διὰ τῶν ὑπερβατῶν») είναι σκληρότερα και χαοτικά αναταραγμένα («παρακεκνημένα»<sup>291</sup>) επιβάλλοντας μια βίαιη ένταση στο μυαλό λόγω της ξαφνικής αλλαγής από τη μία περιοχή στην αντίθετή της<sup>292</sup>. Συνεπώς από τα «συστήματα» εκείνα που προχωρούν «ἐν ἀγωγῇ» (με διαδοχικούς και συνεχόμενους φθόγγους) διαμορφώνουν διαφορετικό ἦθος σε σχέση με εκείνα που προχωρούν «ἐν πλοκῇ»<sup>293</sup> (με φθόγγους που δεν είναι διαδοχικοί και συνεχόμενοι). Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν και τα «παρακεκνημένα» συστήματα που είναι αναταραγμένα λόγω ακριβώς του τρόπου που δομούνται.

Τα «συστήματα» που εξετάζει τώρα ο Κοϊντιλιανός είναι οι λεγόμενοι «τρόποι»<sup>294</sup> ή «τόνοι» ή «ἄρμονίαι» που είναι κατάλληλοι για την εκπαίδευση. Ο τελευταίος χρησιμοποιεί εδώ τον «τρόπο» ως συνώνυμο του «τόνου». Στο

290. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 81. 8-13. Οι περιγραφές αυτές για τον τρόπο παραγωγῆς υψηλών και χαμηλών ἠχων ανήκουν στη φυσιολογία και βασίζονται σε Περιπατητικές πηγές. Βλ. Αριστοτέλης, *Περὶ Ζῶων Γενέσεως* 786 b 7 κ.ε.: *Προβλήματα* 900 a 20-900 b 29, 34, 903 a 27-38. Βλ. επίσης Πλάτων, *Νόμοι* 802 e.

291. Στο κείμενο το «ὑπερβατῶν», αντιπροσωπεύεται από τα «παρακεκνημένα» και είναι διόρθωση του Winnington-Ingram.

292. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 81. 13-17.

293. Για τη διάκριση μεταξύ των «συστημάτων» που προχωρούν «ἐν ἀγωγῇ» και εκείνων που προχωρούν «ἐν πλοκῇ» έχει ήδη γίνει αναφορά πβ. *ό.π.* I. 9, σ. 16. 18-19, I. 8, σ. 14. 26-27, II. 14, σ. 79. 23-25.

294. Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί με διάφορες σημασίες τον όρο «τρόπο». Στο *Περὶ μουσικῆς* I. 12, σ. 30. 1 αναφέρεται στους «τρόπους» της «μελοποιίας», στο I. 19, σ. 40. 14-15, στους «τρόπους» της «ἄρμονίας» και της «ῥυθμοποιίας», στο I. 19, σ. 40. 1-2 μιλά για τους «τρόπους» της «ῥυθμικῆς μεταβολῆς», στο I. 12, σ. 31. 1 αναφέρεται στον «ἄρμονικὸν τρόπον» της μουσικῆς και στο II. 53. 7-8 για τον «παιδευτικὸν τρόπον» της μουσικῆς.

πρώτο του βιβλίου δίδει στον «τόνο»<sup>295</sup> τρεις σημασίες όσον αφορά τη μουσική. Μπορεί να σημαίνει είτε το τονικό ύψος, είτε ένα συγκεκριμένο μέγεθος ήχου, όπως το διάστημα δευτέρας<sup>296</sup>, που ορίζεται ως εκείνο το διάστημα που προκύπτει αν από το διάστημα πέμπτης αφαιρέσουμε το διάστημα τετάρτης, ή τον «τρόπο» ενός «συστήματος», όπως ο λύδιος ή ο φρύγιος<sup>297</sup>. Με την τελευταία σημασία εξετάζονται οι «τρόποι» ή «τόνοι» στην παρούσα περίπτωση και αναφέρονται καθαρά στη φωνητική και όχι οργανική τους χρήση<sup>298</sup>.

Από τους «τρόπους», σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό, ο «δώριος βαρύτατος και ἄρρενι πρέπων ἤθει»<sup>299</sup>. Τα αρχικά σύνορα της φωνητικής εγγραφής φτιάχνονται από τον δώριο και το σημείο αφετηρίας του. Αυτό συμβαίνει επειδή ο δώριος βρίσκεται στο μέσον της χαμηλότερης<sup>300</sup> οκτάβας και σχηματίζει το πάνω όριο του υπατοειδούς τετραχόρδου και το χαμηλότερο όριο της μεσοειδούς<sup>301</sup> πέμπτης στην υποδώρια αρμονία<sup>302</sup>. Παρόμοιο χαρακτηρισμό του δώριου

295. *Περὶ μουσικῆς* I. 10, σ. 20. 1-5.

296. Πβ. *Στοιχεῖα ἁρμονικῶν* 21. 20 κ.ε., 45. 34-46. 1, από όπου θα μπορούσε να έχει επηρεασθεί ο Κοϊντιλιανός για τον ορισμό του «τόνου» του διαστήματος δευτέρας, ορισμός που ισχύει και στη σύγχρονη θεωρία της μουσικής. Υποδηλώνεται και από τον Φιλόλαο (απόσπασμα 6) και είναι αποτελεσματικά κοινός μεταξύ των Αριστοξένειων και των Πυθαγόρειων' πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 421, σημ. 117.

297. Ο Κλεωνίδης, (*Εἰσαγωγή ἁρμονικῆ* 202. 6 κ.ε.) προσθέτει επίσης και μία τέταρτη χρήση του όρου «τόνου» εκείνη που ταυτίζεται με τον φθόγγο (την νότα).

298. Ο Βακχείος (*Εἰσαγωγή* 303. 3-6) αντιπαραβάλλει εκείνους που τραγουδούν τρεις τρόπους, τον δώριο, τον φρύγιο και τον λύδιο, με εκείνους που τραγουδούν επτά. Σύγκρισε επίσης τη μαρτυρία του Ηρακλείδη Ποντικού, όπως παρατίθεται από τον Αθήναιο, *Δειπνοσοφισταί* 624 c.

299. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 81. 18-19' πβ. Αριστοτέλης, *Πολιτικά* 1340 a 38-1341b 4, όπου αναφέρει ότι «ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἐστὶ μιμήματα τῶν ἡθῶν». Αυτό γίνεται φανερό ως εξής: μόλις αλλάξει η φύση των αρμονιών, μεταβάλλονται ταυτόχρονα και οι διαθέσεις των ακροατών. Σε μια αρμονία με θρηνώδη χαρακτήρα, όπως είναι η μιζολυδική, η ψυχή σφίγγεται. Άλλες μελωδίες μαλακές φέρνουν χαλάρωση στη διάνοια. Ανάμεσα σ' αυτές η μεν δωρική παρέχει γαλήνη, η δε φρυγική αισθήματα ενθουσιασμού. Βλ. για το χωρίο Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 112-148, σ. 142. Κατά τον Αριστοτέλη για την εκπαίδευση πρέπει να χρησιμοποιούμε «τάς ἠθικωτάτας ἁρμονίας» (*Πολιτικά* 1342 a 28), ενώ αντιθέτως κατάλληλες για τις μουσικές ακροάσεις (για παθητικούς δηλαδή ακροατές) είναι «αἱ πρακτικαὶ» και «ἐνθουσιαστικαὶ ἁρμονίαι» (1342 a 1-4), οι οποίες και συντελούν στην αναψυχή των μεγαλύτερων ηλικιών. Ἔτσι, ο δώριος τρόπος ήταν κατάλληλος για τα «ἠθικὰ» μέλη (1342 a 28-30), ο φρύγιος (1342 b 2-3) για τα «ἐνθουσιαστικὰ» και μάλλον ο υποφρύγιος για τα «πρακτικὰ» (λαμβάνοντας υπόψη την μαρτυρία των *Προβλημάτων* (922 b 13). Ωστόσο και ο Πλάτων (*Πολιτεία* 399 a 3) ενέκρινε τη δώρια «ἁρμονία» για το ανδροπρεπές της ἦθος.

300. Για τους Έλληνες, η οκτάβα η πιο επί το βαρὺ από όλες είναι η μι1-μι2 στον υποδώριο τόνο. Ο βαθμός ο «πρῶτος» του δώριου τρόπου βρίσκεται μεταξύ αυτής της οκτάβας' πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 158, σημ. 5.

301. Για τους όρους «ὑπατοειδές» και «μεσοειδές» βλ. *ό.π.* I. 6, σ. 9. 21-22, I. 11, σ. 28. 12- 29.1, 29. 4, I. 12, σ. 30. 3-5.

302. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 81. 19-23.



τρόπου ως κατάλληλου για τη φωνητική έκταση<sup>303</sup> δίδει ο Κοϊντιλιανός στο πρώτο βιβλίο. Εκεί αναφέρεται ότι ο δώριος τρόπος επιδίδεται μελωδικά στην ολότητά του, αφού η φωνή μας εκτείνεται σε ένα όριο δώδεκα νοτών, και ο προσλαμβανόμενος του δώριου βρίσκεται στο μέσον της υποδώριας οκτάβας<sup>304</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός εκτός από τον ανδροπρεπή δώριο «τρόπο» - «σύστημα», χαρακτηρίζει και τους υπόλοιπους «τρόπους». Συγκεκριμένα αναφέρει ότι από τα άλλα «συστήματα» το ένα το οποίο βρίσκεται έναν τόνο ψηλότερα είναι ενδιάμεσο στον χαρακτήρα, και εκείνο το οποίο βρίσκεται ψηλότερα από τα μεγαλύτερα από τα ασύνθετα διαστήματα, το δίτονο, είναι πιο θηλυκό<sup>305</sup>. Αυτοί οι τρόποι είναι ο ψηλότερος φρύγιος και λύδιος, όπως περιγράφονται στο πρώτο βιβλίο μαζί με τον δώριο. Ο Κοϊντιλιανός περιγράφει εκεί τον δώριο, τον φρύγιο και τον λύδιο ως «τῷ γένει τόνοι»<sup>306</sup>, όντας οι καταλληλότεροι για τη φωνητική μουσική. Ο δώριος είναι χρήσιμος «πρὸς τὰ βαρύτερα τῆς φωνῆς ἐνεργήματα», ο λύδιος «πρὸς τὰ ὀξύτερα», ενώ ο φρύγιος «πρὸς τὰ μέσα»<sup>307</sup>.

Τέλος οι «τόνοι» ή «τρόποι» οι οποίοι βρίσκονται μεταξύ του δώριου και του φρύγιου θεωρούνται ότι έχουν προδιάθεση και προς τις δύο πλευρές<sup>308</sup>. Οι μεσαίοι αυτοί «τόνοι», είναι ο χαμηλότερος φρύγιος ή ιάστιος που βρίσκεται μεταξύ του δώριου και του ψηλότερου φρύγιου και ο χαμηλότερος λύδιος ή αιόλιος που βρίσκεται μεταξύ του ψηλότερου φρύγιου και του ψηλότερου λύδιου<sup>309</sup>. Ο καθένας χωρίζεται από τον γειτονικό του τρόπο με ένα ημιτόνιο<sup>310</sup>

---

303. Για την έκταση της ανθρώπινης φωνής, κάποιοι συγγραφείς, όπως ο *Ανώνυμος* του Bellerman (94) και ο Νικόμαχος (*Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 255.25 κ.ε.), θεωρούν ότι είναι οι δύο οκτάβες, ενώ άλλοι, όπως ο Αριστόξενος (*Στοιχεῖα ἄρμονικὰ* I, 20. 25 - 30) και ο Κλεωνίδης (*Εἰσαγωγή ἄρμονική* 194.20 κ.ε.) οι δύο οκτάβες και μία πέμπτη.

304. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I, 10, σ. 21.13-16. Για τη δομή του δώριου σε σχέση με τον υποδώριο τρόπο βλ. το διάγραμμα που παραθέτει ο Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 140, σημ. 286). Εκεί φαίνεται ότι «η χαμηλότερη οκτάβα είναι η υποδώρια και ο προσλαμβανόμενος του δώριου πέφτει στο μέσο της υποδώριας οκτάβας».

305. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 14, σ. 81. 23- 26.

306. *Ο.π.* I, 11, σ. 23. 1.

307. *Ο.π.* I, 11, σ. 23. 2- 4.

308. *Ο.π.* II, 14, σ. 81. 26-27.

309. *Ο.π.* I, 10, 20. 12-14.

310. Πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 484, σημ. 152.

και μάλλον δεν επρόκειτο για τρόπους που αποκλειστικά προορίζονται για φωνητική χρήση όπως είναι ο δώριος, ο φρύγιος και ο λύδιος<sup>311</sup>.

Με το τελευταίο θέμα του χαρακτηρισμού του ήθους των «συστημάτων» - «τρόπων» που είναι κατάλληλα για την εκπαίδευση ολοκληρώνεται η συζήτηση «περί τῶν μελῶν», από τα οποία εκείνα που έχουν ανδρικό και κόσμιο χαρακτήρα χρειάζονται για την εκπαίδευση, ενώ εκείνα τα οποία έχουν διαφορετική ποιότητα είναι χρήσιμα για την ψυχαγωγία<sup>312</sup>. Όπως έχει τονισθεί ο Κοϊντιλιανός δίδει εξίσου σημασία στη μουσική που είναι κατάλληλη για την εκπαίδευση, αλλά και στη μη εκπαιδευτική μουσική που θα μπορούσε μολοταύτα να έχει θεραπευτικές και διαγνωστικές χρήσεις<sup>313</sup> ή καθαρά ψυχαγωγικές.

Από όσα εκτέθηκαν σε αυτό το κεφάλαιο για τα θέματα που αφορούν τους στόχους του μουσικού εκπαιδευτή σχετικά με την αρμονία-μελωδία και το «ήθος» αυτής, συμπεραίνουμε ότι ο Κοϊντιλιανός προβαίνει σε μία μοναδική πραγμάτευση του θέματος. Η ερμηνεία του ξεκινά από το «ήθος» των αρμονιών και ολοκληρώνεται στα επόμενα κεφάλαια με την ερμηνεία του «ήθους» των ρυθμών και των μουσικών οργάνων. Η ερμηνεία του «ήθους» των αρμονιών πραγματοποιείται μέσω του συστήματος μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ). Το σύστημα αυτό βασίζεται στην εφαρμογή των αρσενικών, θηλυκών ή ενδιάμεσων χαρακτήρων αρχικά στους «φθόγγους», και στη συνέχεια στα «διαστήματα», στα τετράχορδα «συστήματα» και στις αρμονίες- «τρόπους» που προκύπτουν από τον χαρακτήρα των «φθόγγων». Από τις αρμονίες χαρακτηρίζονται ως αρσενικές εκείνες οι οποίες έχουν στα άκρα τους αρσενικούς φθόγγους, καθώς και εκείνες που συντίθενται από συνεχόμενους φθόγγους («έν άγωγῆ») και στις οποίες επικρατούν οι περισσότερο αρσενικοί φθόγγοι. Τέτοια «άρμονία» ή «τρόπος» είναι η δώριος. Από τις αρμονίες χαρακτηρίζονται θηλυκές εκείνες οι οποίες έχουν στα άκρα τους θηλυκούς

311. Βλ. και F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 159, σημ. 1. Εκτός από τους τρόπους που χρησιμοποιούνται για φωνητική χρήση υπάρχουν και άλλοι οι οποίοι είναι κατάλληλοι για τις οργανικές συνθέσεις και εξετάζονται λεπτομερώς στο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής για τα μουσικά όργανα

312. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II, 14, σ. 82. 2-3.

313. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 14, σ. 80. 10-16.

φθόγγους, καθώς και εκείνες οι οποίες συντίθενται από φθόγγους που δεν είναι συνεχόμενοι («έν πλοκῆ») και στις οποίες επικρατούν οι περισσότερο θηλυκοί. Τέτοιος «τρόπος» ή «ἄρμονία» είναι ο λύδιος. Μεσαίος χαρακτήρας αποδίδεται στις αρμονίες εκείνες που έχουν στα άκρα τους ενδιάμεσες νότες, και σε εκείνες οι οποίες δεν δομούνται από συνεχόμενους φθόγγους και στις οποίες επικρατούν οι φθόγγοι που έχουν ενδιάμεση ποιότητα, όπως είναι η φρύγια «ἄρμονία»<sup>314</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός επιχειρεί, επιπλέον, την ερμηνεία του ήθους των αρμονιών μέσω της «πεττείας» που καθορίζει το χαρακτήρα μιας μελωδίας. Η «πεττεία» ουσιαστικά λαμβάνει την έννοια της διανομής - κατανομής των φθόγγων μέσα σε μια μελωδία με αποτέλεσμα η μελωδία αυτή να χαρακτηρίζεται από την ποιότητα των εκάστοτε φθόγγων της.

Το ήθος των αρμονιών ερμηνεύεται και μέσω της δαμώνειας θεωρίας, η οποία επικεντρώνεται στο γεγονός ότι η μουσική μέσω της «ὀμοιότητος» μιμείται διάφορες ποιότητες (θηλυκές ή αρσενικές), τις οποίες μεταδίδει στην ψυχή και στον χαρακτήρα του ανθρώπου. Δεν είναι σαφές αν ο Κοϊντιλιανός έχει πραγματικά επηρεασθεί από τις απόψεις του Δάμωνα και αν μέσω του έργου του Αριστείδη Κοϊντιλιανού μπορεί να αποκατασταθεί το χαμένο έργο του Δάμωνα. Επιπλέον δεν είναι ξεκάθαρο αν ο Κοϊντιλιανός ήθελε να αναγάγει την κατάταξη αρσενικού - θηλυκού στον Δάμωνα.

Όσον αφορά την επιλογή των κατάλληλων «συστημάτων» - «τρόπων» για την εκπαίδευση ο Κοϊντιλιανός εγκρίνει τον δώριο, ο οποίος έχει ήθος αρρενωπό και κόσμιο. Τα «συστήματα» που δημιουργούνται στις πιο υψηλές τονικές περιοχές έχουν χαρακτήρα πιο θηλυκό. Πιο κατάλληλα για την εκπαίδευση είναι εκείνα από τα «συστήματα» που προχωρούν με διαδοχικούς φθόγγους («έν ἄγωγῆ») με αποτέλεσμα να είναι ίσα και σταθερά, ενώ εκείνα που προχωρούν με μη διαδοχικούς φθόγγους («έν πλοκῆ») είναι σκληρότερα και χαοτικά αναταραγμένα και δημιουργούν στην ψυχή του ακροατή μεγάλη ένταση, λόγω

314. Πβ. T. J. Mathiesen, "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", σ. 270. Αξιοσημείωτη είναι η προσπάθεια του Mathiesen στο ίδιο άρθρο (σσ. 269-278) να εφαρμόσει τις θέσεις αυτές του Κοϊντιλιανού στην ερμηνεία του ήθους των δύο σωζόμενων μουσικών αποσπασμάτων του Ευριπίδη (*Ορέστης* 338-344 και *Ίφιγένεια ἐν Αὐλίδι* 783-796).

των ξαφνικών αλλαγών από το ένα άκρο στο άλλο. Χαρακτηρίζονται ως πιο κατάλληλοι για φωνητική χρήση ο δώριος «τρόπος», ο μεσαίος φρύγιος, ο οποίος βρίσκεται ένα τόνο πιο πάνω από τον δώριο, και ο θηλυκός λύδιος, που βρίσκεται δύο τόνους πιο πάνω από τον δώριο. Για τους άλλους «τρόπους» (κλίμακες), οι οποίοι βρίσκονται μεταξύ του δώριου και του φρύγιου, ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι είναι ακατάλληλοι για την εκπαίδευση και περισσότερο χρήσιμοι για την ψυχαγωγία. Τέτοιοι είναι ο χαμηλότερος φρύγιος ή ιάστιος και ο χαμηλότερος λύδιος ή αιόλιος, «τρόποι» οι οποίοι δεν προορίζονταν μόνο για φωνητική χρήση, αλλά και για οργανική.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΟΓΔΩΟ

### ΤΟ «ΗΘΟΣ» ΤΟΥ ΡΥΘΜΟΥ: ΟΙ ΣΤΟΧΟΙ ΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΗ ΠΟΥ ΣΧΕΤΙΖΟΝΤΑΙ ΜΕ ΤΟΝ ΡΥΘΜΟ

#### 1. Το «ἦθος» των ρυθμών στον Αριστείδη Κοϊντιλιανό και σε άλλους φιλοσόφους

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός στο έργο του *Περὶ μουσικῆς*, αναπτύσσει τη ρυθμική του θεωρία<sup>1</sup> στο πρώτο του βιβλίο<sup>2</sup> και τη θεωρία περί ρυθμικού «ἦθους» στο δεύτερο βιβλίο που εξετάζεται στο παρόν κεφάλαιο. Ο Κοϊντιλιανός θεωρείται ο πρώτος ο οποίος εμπειριστατωμένα υποστηρίζει τις ηθικές επιδράσεις του ρυθμού<sup>3</sup>. Οι θεωρίες που παρουσιάζει στο πρώτο βιβλίο *Περὶ μουσικῆς* και αφορούν τεχνικά θέματα του ρυθμού<sup>4</sup>, βασίζονται σε παλαιότερες θεωρίες και μάλιστα οι πιο πολλοί μελετητές τις αποδίδουν στον Αριστόξενο. Το σωστότερο θα ήταν να ειπωθεί ότι ο Κοϊντιλιανός έγραψε τις θεωρίες αυτές έχοντας υιοθετήσει τις απόψεις του Αριστόξενου με έναν τρόπο

---

1. Για μια εμπειριστατωμένη μελέτη της ρυθμικής θεωρίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής βλ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σσ. 109-143' L. Pearson, *Aristoxenus: Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenian Rhythmic Theory*. Texts Edited with Introduction, Translation, and Commentary, Oxford, Clarendon Press, 1990, σ. xxiii- liv.

2. *Περὶ μουσικῆς* I. 13-19. Για τον ρυθμό και το ποιητικό μέτρο βλ. I. 13. Επίσης για τις εσωτερικές δομές ρυθμών, όπως π.χ. οι επίτριτοι βλ. I. 14, σ. 33. 30 κ.ε., για τους σύνθετους και μικτούς ρυθμούς βλ I. 14, σ. 33-34.19, για τους άλογους (δηλαδή τους ρυθμούς που δεν μπορεί να οριστεί μια σταθερή αναλογία μεταξύ του ισχυρού και ασθενούς του μέτρου) βλ. I. 17, σ. 37. 24 κ.ε.. Βλ. σχετ. G. Moretti, "Il Ritmo in Aristide Quintiliano", σσ. 33-39.

3. Βλ. σχετ. P. Murphy - Eduardo de la Fuente, *Philosophical and Cultural Theories of Music*, Boston, Brill, 2010, σ. 160.

4. Εκτός από τον Αριστόξενο και τον Κοϊντιλιανό με τη ρυθμική ασχολήθηκαν ο Βακχείος ο Γέροντας και ο Αυγουστίνος. Βλ. σχετ.. E. Bispham, Th. Harrison, B.A. Sparkes, *The Edinburgh Companion to Ancient Greece and Rome*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, σ. 420.

όμως συστηματικό και επιτηδευμένο που κάνει την πραγμάτευσή του ξεχωριστή<sup>5</sup>.

Ο Αριστόξενος θεωρείται ο θεμελιωτής της ρυθμικής<sup>6</sup>, ο πρώτος μεγάλος μουσικός θεωρητικός<sup>7</sup> ή όπως υποστηρίζει η S. Gibson<sup>8</sup> ο πρώτος μουσικολόγος, που έγραψε το πρώτο έργο αφιερωμένο αποκλειστικά στα τεχνικά ζητήματα της μουσικής. Από το έργο του για τη μουσική δεν έχει σωθεί τίποτε άθικτο, παρά ένα μικρό μέρος από τα *Ρυθμικά Στοιχεία*, καθώς και τα *Άρμονικά Στοιχεία*, τα οποία δεν αποτελούν μία μοναδική πραγματεία, αλλά περιλαμβάνουν μέρη από άλλες δύο τουλάχιστον<sup>9</sup>. Από πολλούς μελετητές θεωρείται ότι το πρώτο βιβλίο *Περὶ μουσικῆς*<sup>10</sup> του Αριστείδη Κοϊντιλιανού προσφέρει σημαντικό υλικό για την αποκατάσταση των απολεσθέντων μερών του έργου του Αριστόξενου *Ρυθμικά Στοιχεία*<sup>11</sup>. Επιπλέον ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός μετέφερε το έργο του Αριστόξενου στους Ρωμαίους και χρησιμοποιήθηκε από τον Αυγουστίνο (354 - 430 μ. Χ.) στην πραγματεία του *De musica*<sup>12</sup>. Το έργο του Αριστόξενου θεωρείται ότι συμπληρώνεται και από μια περίληψη που υπάρχει στον βυζαντινό Μιχαήλ Ψελλό<sup>13</sup> (1018-1078 μ. Χ.), μάλλον από το πρωτότυπο έργο

---

5. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, σ. 46. Ο Comotti (αυτόθι) γράφει ότι οι θεωρίες του Κοϊντιλιανού για τον ρυθμό «συμφωνούν με την ανώνυμη ρυθμική πραγματεία ενός πάπυρου του 3ου αι. (POxy. 9+2687), που εξετάζει τις πιθανές ρυθμικές εφαρμογές του κρητικού, χοριαμβικού, και δακτυλικού μέτρου». Βλ. για το θέμα και L. Rowell, "Aristoxenus on Rhythm", *Journal of Music Theory*, 23 (1979), σσ. 65-66.

6. Για τις μαρτυρίες τις σχετικές με τη ρυθμική θεωρία του Αριστόξενου βλ. ενδεικτικά L. Rowell, "Aristoxenus", σσ. 63-79. L. Pearson, *Aristoxenus: Elementa Rhythmica* xi-xxii. L. Calvié, "A propos des Éléments rythmiques d' Aristoxène de Tarente", *Cahiers philosophiques*, 83 (2000), σσ. 105-119.

7. W.D. Anderson, "Aristoxenus", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, σ. 591. M. Honegger, "Αριστόξενος", στο *Dictionnaire de la musique*, 'Les hommes et leurs œuvres', Paris, Édition Bordas, 1986 (1970). A. Barker, "Music and Perception: a Study in Aristoxenus", *Journal of Hellenic Studies*, 98 (1978), σσ. 9-16.

8. *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, New York/London, Routledge, 2005, σ. 2.

9. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 120. Βλ. και W. D. Anderson, "Aristoxenus", σ. 591. H.S. Macran, *The Harmonics of Aristoxenus*, σσ. 86-93.

10. *Περὶ μουσικῆς* I. 13-19. πβ. A.J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 131. A. Barker, "Musical Theory and Philosophy: The Case of Archestratus", *Phronesis*, 54 (2009), σ. 405.

11. Εκτός από το έργο του Κοϊντιλιανού και το έργο του Κλεωνίδα, *Εισαγωγή Άρμονική* προσφέρει σημαντικές πληροφορίες για το χαμένο έργο του Αριστόξενου. πβ. A. Barker, "Musical Theory and Philosophy", σ. 405.

12. M.L. Colish, *The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge*, London, Yale University Press, 1968, σ. 36. R. R. La Croix, *Augustine on Music: an Interdisciplinary Collection of Essays*, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1988, σ. 25.

13. C.F.A. Williams, *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1911, σ. 6, σημ. 24.

του Αριστόξενου. Οι διάδοχοι του Αριστόξενου βασίστηκαν στο έργο του, χωρίς να προσθέσουν κάτι παραπάνω όσον αφορά τον προσδιορισμό των θεμάτων του τεχνικού μέρους του ρυθμού<sup>14</sup>. Θα πρέπει όμως να επισημανθεί ότι στο έργο του Αριστόξενου δεν αναπτύσσονται τα θέματα που αφορούν την ερμηνεία του ρυθμικού «ήθους».

Ο Κοϊντιλιανός ορίζει ως «ρύθμοποιία» τη δύναμη «ποιητικήν ρυθμοῦ»<sup>15</sup> και ως «τελείαν ρυθμοποιίαν»<sup>16</sup> εκείνη που περιέχει τα θεωρητικά σχήματα των απόλυτων ρυθμών<sup>17</sup>. Επιπλέον ορίζει ότι: «πρῶτος χρόνος ἐστὶ χρόνος ἄτομος καὶ ἐλάχιστος, ὃς καὶ σημεῖον καλεῖται»<sup>18</sup>. Με το «ἐλάχιστος» εννοείται ἐλάχιστος σε σχέση με εμάς, δηλαδή, η πρώτη διάρκεια που μπορεί να γίνει αντιληπτή από την αίσθηση. Ονομάζεται «σημεῖον», επειδή δεν έχει μέρη, όπως ακριβώς οι γεωμέτρεις έχουν χρησιμοποιήσει τον όρο «σημεῖον», για εκείνο που στην επιστήμη τους δεν έχει μέρη. Επιπλέον ο Κοϊντιλιανός ορίζει ότι ο «πρῶτος χρόνος» εξετάζεται στην απαγγελία όσον αφορά τη συλλαβή, στο μέλος όσον αφορά τον φθόγγο ή το διάστημα, και στην κίνηση του σώματος όσον αφορά τη μία μορφή<sup>19</sup>. Στην ουσία ο «πρῶτος χρόνος» είναι εκείνος ο χρόνος που σε ένα μουσικό κομμάτι δεν μπορεί να διαιρεθεί ούτε με τη μελωδία, ούτε με τα λόγια ούτε με μία κίνηση του σώματος και αντιστοιχεί σε μία βραχεία συλλαβή. Σε συνάρτηση με τον πρώτο χρόνο εκφράζονται και οι σύνθετοι χρόνοι (2, 3, 4, 5) που είναι φυσικά μεγαλύτερης διάρκειας από αυτόν<sup>20</sup>. Επιπλέον σημαντική είναι η εξέταση που κάνει ο Κοϊντιλιανός για τους «συμπλέκοντες»<sup>21</sup> ρυθμούς, τους ρυθμούς δηλαδή που η ανάλυσή τους δεν έχει διακριθεί εντελώς μεταξύ των ρυθμικών και μετρικών σχημάτων, αφού στην αρχαϊκή και κλασική μουσική

14. Πβ. Τ. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 109.

15. *Περὶ μουσικῆς* I. 19, σ. 40. 7.

16. *Ο.π.* I. 19, σ. 40. 7-8.

17. *Ο.π.* I. 19, σ. 40. 9-10. Βλ. Β. Gentili and L. Lomiento, *Metrics and Rhythmics: History of Poetic Forms in Ancient Greece*, Pisa, Roma, Fabrizio Serra, 2008, σ. 73.

18. *Περὶ μουσικῆς* I. 14, σ. 32. 11-12.

19. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 14, σ. 32. 12-18.

20. Βλ. σχετ. Τ. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 110.

21. *Περὶ μουσικῆς* I. 18, σ. 38. 15-16: «οἱ μὲν οὖν συμπλέκοντες τῇ μετρικῇ θεωρίᾳ τὴν περὶ ρυθμῶν τοιαύτην τινὰ πεποιήνται τὴν τεχνολογίαν». Βλ. για το θέμα της μετρικής, της ρυθμικής και των «συμπλεκόντων» ρυθμῶν το άρθρο του Η. D. F. Kitto, "Rhythm, Metre, and Black Magic", *The Classical Review*, 56 (1942), σ. 102.

πρακτική μέχρι την εποχή του Τιμόθεου συνέπιπταν. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, κατά τον G. Comotti<sup>22</sup>, «ξεχωρίζει την παλιά θεωρία από εκείνη που αναπτύχθηκε από τους ειδικούς στη μετρική και τη ρυθμολογία, οι οποίοι επικέντρωναν αντίστοιχα στη μετρική μορφή του κειμένου και τη ρυθμική του εφαρμογή στο τραγούδι».

Η επίδραση του ρυθμού αποτελεί μία σημαντική συνιστώσα της διαμόρφωσης του μουσικού «ήθους». Ο Κοϊντιλιανός ερμηνεύει γενικότερα τη συναισθηματική επίδραση του ρυθμού στον άνθρωπο και δεν ασχολείται μόνο με τους κατάλληλους ρυθμούς για την εκπαίδευση. Όπως ήδη ειπώθηκε ο Κοϊντιλιανός είναι ο μοναδικός που αναπτύσσει μια θεωρία ρυθμικού «ήθους» ερμηνεύοντας με τον τρόπο αυτό και απόψεις των προγενεστέρων για το θέμα<sup>23</sup> από τους οποίους έχει επηρεασθεί. Φιλόσοφοι, όπως είναι κυρίως ο Πλάτων στην *Πολιτεία* και ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά*, εκθέτουν τις απόψεις τους με σύντομο τρόπο για την επίδραση του ρυθμού στο ήθος.

Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (399 d-401 b), αναφέρεται σε δύο είδη ρυθμών, σε εκείνους που αντιστοιχούν στους ανελεύθερους και ηθικά παραστρατημένους ανθρώπους και σε εκείνους που αντιστοιχούν στις ακριβώς αντίθετες ψυχικές διαθέσεις (400 b). Οι κατηγορίες στις οποίες χωρίζει ο Πλάτων τους ρυθμούς προσδιορίζουν και τρόπους συμπεριφοράς. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο Χ. Τερέζης<sup>24</sup> «η μουσική κατά περίπτωση ικανοποιεί διαφορετικούς ανθρωπολογικούς τύπους. Κι επειδή αυτοί οι τύποι δεν κινούνται απλά σ' ένα επίπεδο αυτοαναφοράς αλλά προεκτείνονται και στις λειτουργίες του κοινωνικού σώματος, έμμεσα διαφαίνεται η συνάφεια της μουσικής με την ποιοτική ή όχι συγκρότηση των συλλογικών μορφωμάτων». Ο Πλάτων θεωρεί για τα θέματα αυτά τον Δάμωνα καταλληλότερο να μιλήσει, που το όνομά του εξάλλου είναι συνδεδεμένο με την επίδραση της μουσικής στην ψυχή και στον χαρακτήρα του ανθρώπου καθώς και με την παιδευτική δύναμη της μουσικής<sup>25</sup>.

22. *Music in Greek and Roman Culture*, σ. 45.

23. Βλ. σχετ. Α. J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 151.

24. «Μια πλατωνική απάντηση στο φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας. Μαζική κουλτούρα και μουσική», *Ίνδικτος*, 11 (1999), σ. 169.

25. Πβ. Ε. Νικολάου, «Η μουσική παιδεία στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα», σ. 34.



Ο Δάμων κάνει λόγο για κάποιον «ένοπλιον... ξύνθετον καὶ δάκτυλον καὶ ἥρῳον»<sup>26</sup>, που τον συνέθετε με ἴση ἀρση καὶ θέση, ἀπὸ μακρές καὶ βραχείες συλλαβές, καὶ για ἓναν ἄλλο πάλι, που τον ἔλεγε ἰαμβο καὶ τροχαίον καὶ τον συνέθετε καὶ αὐτὸν ἀπὸ μακρές καὶ βραχείες συλλαβές<sup>27</sup>.

Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* δεν αφιερώνει μια ξεχωριστή ενότητα για τους ρυθμούς. Αναφέρει ὅμως ὅτι ἀπὸ τους ρυθμούς ἄλλοι ἔχουν ἓναν χαρακτήρα πιο σοβαρό, ἄλλοι πάλι μια πιο ζωντανή ποιότητα. Ἄλλοι ἔχουν πιο φορτικές τις κινήσεις (ἔχουν δηλ. χαρακτήρα πιο λαϊκό<sup>28</sup>) καὶ ἄλλοι εἶναι πιο ελεύθεροι<sup>29</sup> (ἔχουν δηλ. πιο ευγενικό χαρακτήρα<sup>30</sup>). Συνεπῶς διέκρινε δύο εἶδη ρυθμῶν, «ἓναν με ἦθος που μάλλον ηρεμεί καὶ ἓναν με ἦθος που μας προτρέπει σε κίνηση»<sup>31</sup>. Επιπλέον συνιστοῦσε για τὴν παιδεία να ἐπιλέγονται οἱ βραδεῖς καὶ γαλήνιοι ρυθμοί<sup>32</sup>, καθὼς ἐπίσης πρότεινε οἱ νέοι να χαίρονται με τους καλοὺς ρυθμούς<sup>33</sup>.

Για τὴν τιμητικὴ ἀντιμετώπιση του ρυθμοῦ ἀπὸ τους προγενεστέρους κάνει λόγο καὶ ο Ψευδο-Πλούταρχος. Στο ἔργο του *Περὶ μουσικῆς* (1138 b 16-20) ἀναφέρει ὅτι: «τῆ γὰρ περὶ τὰς ῥυθμοποιίας ποικιλία οὔση ποικιλωτέρᾳ ἐχρήσαντο οἱ παλαιοί· ἐτίμων γοῦν τὴν ῥυθμικὴν ποικιλίαν, καὶ τὰ περὶ τὰς κρουσματικὰς δὲ διαλέκτους τότε ποικιλώτερα ἦν· οἱ μὲν γὰρ νῦν φιλομελεῖς, οἱ δὲ τότε φιλόρρυθμοι».

26. *Πολιτεία* 400 b 5-6.

27. Βλ. σχετ. *Πολιτεία* 400 b 6- c 2. Βλ. καὶ Α. Μάνος, *Προσωκρατικὴ, Πλατωνικὴ καὶ Μεταπλατωνικὴ Διανόηση. Ἀξιολογικὲς Ἔρευνες*, Ἀθήνα, Τυπωθῆτω — Γ. Δαρδανός, 2001, σ. 113. Βλ. καὶ *Πολιτεία* 400 d. «Ἀλλὰ ὁ καλὸς καὶ ὁ κακὸς ρυθμὸς ἀκολουθοῦν ὁ ἓνας τὴν ὠραία ἔκφραση τοῦ λόγου καὶ ὁ ἄλλος τὴν ἀντίθετή της καὶ πᾶνε νὰ ἐξομοιωθοῦν μὲ αὐτές, καὶ τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τὸ ἀρμονικὸ καί, ἀντιστοίχως, τὸ παράφωνο, ἐφόσον βέβαια, ὅπως τώρα μόλις λέγαμε, πρέπει ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ μελωδία νὰ προσαρμῶνται στὸ λόγο καὶ ὄχι ὁ λόγος σ'αὐτά». (Μτφρ.: Ν.Μ. Σκουτερόπουλος).

28. Π. Λεκατσᾶς, *Ἀριστοτέλους Πολιτικά*, σ. 745, σημ. 13.

29. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1340 b 7-10.

30. Π. Λεκατσᾶς, *Ἀριστοτέλους Πολιτικά*, σ. 745, σημ. 14. Βλ. ἐπίσης C. Lord, *Aristotle: The Politics, Translated and with an Introduction Notes, and Glossary*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1984, σ. 237· T. J. Saunders, *Aristotle: The Politics, Translated by T.A. Sinclair, Revised and Re-presented by T.J. Saunders* (Penguin Classics), Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1992 (1982, 1962 1), σ. 465.

31. Α. J. Neubeker, *Ἡ Μουσικὴ στὴν Αρχαία Ελλάδα*, σ. 151. πβ. Ε. Νικολάου, *Ἡ μουσικὴ παιδεία στὴ θεώρηση του Αριστοτέλη*, σ. 119.

32. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1340 b 8-9. Ε. Νικολάου, *Ἡ μουσικὴ παιδεία στὴ θεώρηση του Αριστοτέλη*, σ. 149. τῆς ἰδίας, «Οἱ πολλαπλοὶ ρόλοι τῆς μουσικῆς, ὅπως παρουσιάζονται στα *Πολιτικά*, του Αριστοτέλη», σσ. 715-716.

33. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1341 a 14.

Όταν αναφερόμαστε στους ρυθμούς στην αρχαία Ελλάδα, δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ο ρυθμός βασιζόταν κατά κύριο λόγο στο ρυθμό των λέξεων<sup>34</sup>. Οι ρυθμοί συνεπώς προέκυπταν από την εναλλαγή των μακρών και βραχέων συλλαβών<sup>35</sup>. Η σχέση της μουσικής με την ποίηση<sup>36</sup> ήταν άμεση και μάλιστα η μουσική θεωρούνταν θεραπεινίδα της ποίησης. Όπως αναφέρει και ο Αριστοτέλης στο *Περί Ποιητικής* (1450 b 16) έργο του, η μουσική δεν είναι παρά ένα «ήδυσμα» της ποίησης. Η ποίηση<sup>37</sup> δηλαδή — θα έλεγε κανείς— ότι επικρατούσε πάνω στη μελωδία και την αρμονία<sup>38</sup>.

Το γεγονός ότι οι λέξεις προσδιόριζαν σε μεγάλο βαθμό στην αρχαία ελληνική μουσική τον ρυθμό της<sup>39</sup> είναι και ο λόγος που στην αρχή η ρυθμική εκλαμβάνονταν με τη σημασία της μετρικής, καθώς ο ρυθμός των λέξεων «επιβαλλόταν στη μελοποιία που ερχόταν να τις επενδύσει»<sup>40</sup>. Η ρυθμική, δηλαδή, διατηρούσε στενή σχέση με τη μετρική<sup>41</sup>. Η Α. J. Neubecker<sup>42</sup> θεωρεί ότι ίσως αυτός είναι ο λόγος που υφίστανται λίγες μελέτες σχετικά με τον ρυθμό. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι δεν υπάρχει σαφής εικόνα σχετικά με τη χρήση

---

34. Βλ. σχετ. R.P. Winnington – Ingram, “Ancient Greek Music: A Survey”, σσ. 328 κ.ε. Για τον τρόπο που καθοριζόταν ο ρυθμός στην αρχαία ελληνική ποίηση βλ. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία ελληνική μετρική*, σ. 15. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 148-149. Βλ. επίσης W. Headlam, “Greek Lyric Metres”, *Journal of Hellenic Studies*, 22 (1902), σσ. 209-227. G. Thomson, *Greek Lyric Metre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1929. E. J. Dent, “Mr Headlam’s theory of Greek Lyric Metre”, σσ. 71-74 (ο οποίος εξετάζει το θέμα από την πλευρά του μουσικού). Ο H.D.F. Kitto (“Rhythm, Metre, and Black Magic”, σ. 103) αναφέρει ότι: «η θεωρία του Headlam – Thomson, που δεν ασχολείται με τη μετρική, δεν είναι καθόλου ένα σύστημα μετρικής με την στενή έννοια, αλλά περιγραφικής ρυθμικής».

35. Βλ. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σσ. 10 –21.

36. Βλ. και E. J. Dent, “Mr Headlam’s Theory of Greek Lyric Metre”, σ. 72.

37. Για τη σχέση της μουσικής με την ποίηση και την προτεραιότητα της μιας έναντι της άλλης έχουν ασχοληθεί και νεότεροι φιλόσοφοι, όπως ο Hegel, ο οποίος διαπιστώνει μια «βαθιά συνάφεια της Μουσικής προς την ποίηση. επίσης οι Condillac, Grimm και Spencer συσχετίζουν την καταγωγή της μουσικής με τη φωνητική μουσική και το τραγούδι, ενώ υπάρχουν και άλλες απόψεις, όπως αυτή του Schiller, ο οποίος πρεσβεύει πως «ή Μουσική ψυχογενετικά γεννά την Ποίηση και όχι η Ποίηση τη Μουσική» (Ε.Π. Παπανούτσος, *Αίσθητική*, Αθήνα, Έκδ. Ίκαρος, σσ. 316-319).

38. F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l’Antiquité*, σ. 31.

39. Βλ. σχετικά R. P. Winnington –Ingram, “Ancient Greek Music: A Survey”, σ. 331. W. Anderson, “Word-accent and Melody in Ancient Greek Musical Texts”, *Journal of music theory*, 17 (1973), σσ. 187-203.

40. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 109.

41. πβ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 110.

42. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 131.

των ρυθμικών συμβόλων που χρησιμοποιούνταν, καθώς δεν υπάρχουν ξεκάθαρες μαρτυρίες για αυτά<sup>43</sup>.

Τη στενή σχέση μεταξύ ρυθμού και μέτρου τόνισε και ο Αυγουστίνος (354-430 μ.Χ.) στο έργο του *De musica*<sup>44</sup>. Επίσης τον 11<sup>ο</sup> αι. ο μοναχός Guido d' Arezzo πρότεινε ότι «οι δομές στην ποίηση μπορούν να χρησιμεύσουν ως πρότυπο για την οργάνωση των μουσικών μορφών»<sup>45</sup> επηρεασμένος από τις θέσεις του Αριστόξενου και του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, σύμφωνα με τις οποίες η μετρική ήταν μέρος του μαθήματος της μουσικής<sup>46</sup>.

Για την ερμηνεία του ελληνικού ρυθμού υπάρχουν δυσκολίες που ανακύπτουν από την ερμηνεία των φράσεων, των ποδών, την ακριβή αντιστοιχία των συλλαβών, όπως π.χ. για το αν μία μακρά συλλαβή αντιστοιχεί με δύο βραχείες ακριβώς<sup>47</sup>. Επιπλέον λόγω της ελευθερίας που χαρακτήριζε τον ρυθμό στην ελληνική μουσική δεν υπήρχαν κατά πάσα πιθανότητα διαστολές που να

---

43. Για το θέμα αυτό βλ. A. J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σσ. 132-135, όπου υπάρχει μια αναλυτική αναφορά στο θέμα των μαρτυριών που έχουμε για τα ρυθμικά σύμβολα.

44. W.G.Waite, "Johannes de Garlandia", σ. 189. Συγκρίνοντας την πραγματεία του Αυγουστίνου με εκείνη του Κοϊντιλιανού μπορούμε να βρούμε αρκετές ομοιότητες ως προς τη δομή της. Τα πρώτα πέντε βιβλία του *De musica* αφορούν τον ρυθμό και το μέτρο και αντιμετωπίζουν τα θέματα του ρυθμού όπως ο Κοϊντιλιανός, με εξαίρεση ορισμένες παραμέτρους, όπως είναι η ρυθμική «μεταβολή» στην οποία ο Αυγουστίνος δεν αναφέρεται. Επιπλέον το τελευταίο του βιβλίο αναπτύσσει τις κοσμολογικές και θεολογικές πλευρές της μουσικής και αντιστοιχεί στη θεματική του τρίτου βιβλίου του Αριστείδη Κοϊντιλιανού. Τα έξι βιβλία που ποτέ δεν ολοκληρώθηκαν ασχολούνται με τα θέματα της αρμονίας. Βλ. για το θέμα *Saint Augustine, The Immortality of the Soul*, Translated by L. Schopp, *The Magnitude of the Soul*, Translated by J. J. McMahon, *On Music*, Translated by R.C. Taliaferro, *The Advantage of Believing*, translated by L. Meafher, *On Faith in Things Unseen*, Translated by R.J. Deferrari and M.F. McDonald, Catholic University of America Press, 1977, σσ. 160-161. R.R. La Croix, *Augustine on music*, σ. 18.

45. Οι A. Gallo- K. Eales (*Music of the Middle Ages II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985, σ. 2) επισημαίνουν ότι ο Guido d' Arezzo στο έργο του *Micrologus* (1025 μ. Χ.) ασχολήθηκε «με τις παράλληλες δομές που υπάρχουν μεταξύ του λεκτικού υλικού στην ποίηση και του μουσικού υλικού στη σύνθεση. Όπως ακριβώς το λογοτεχνικό μέτρο μπορεί να χωριστεί σε «pedes» (πόδες), που αποτελούνται από δύο ή περισσότερες συλλαβές, και από «versus» (στροφές), που αποτελούνται από δύο ή περισσότερους πόδες, στη μουσική μπορεί κάποιος να αναγνωρίσει τις «neumae» (ομάδες από δύο ή περισσότερες νότες) και τις «distinctiones» (ακολουθίες από δύο ή περισσότερες «neumae»).

46. Επιπλέον στη λατινική παράδοση ο Ισίδωρος της Σεβίλλης διατύπωσε τη θέση που υιοθέτησαν και οι μεσαιωνικοί συγγραφείς, ότι η μουσική χωρίζεται σε τρία είδη: την «αρμονική», την «ρυθμική» και την «μετρική» (*Αυτόθι*).

47. Την εποχή του Αριστόξενου και αργότερα μια μακρά αντιστοιχούσε με τρεις, τέσσερις ή ακόμη και πέντε βραχείες συλλαβές. πβ. R.P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 330.

καθόριζαν τα μέτρα με ακρίβεια<sup>48</sup>, όπως συμβαίνει στο σύγχρονο πεντάγραμμο. Είναι σίγουρο ότι υπήρχαν τονισμοί στα μέτρα, όπως φανερώνονταν από την άρση και τη θέση, καθώς και το ότι υπήρχαν σαφείς διαχωρισμοί μεταξύ των τετράσημων ρυθμών, όπως είναι ο δάκτυλος, και τρίσημων, όπως είναι ο τροχάιος<sup>49</sup>. Ίσως οι ποσότητες των λέξεων να ήταν απλώς ο σκελετός του ρυθμού<sup>50</sup>.

Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι με τον ρυθμό της ποίησης ήταν συνδεδεμένοι και οι βηματισμοί του χορού, οι οποίοι «προσαρμόζονταν στις αξίες των μετρικών ποιητικών σχημάτων»<sup>51</sup>. Όπως ορθά παρατηρεί ο T. Reinach<sup>52</sup> «η επικράτεια του ρυθμού ξεπερνά το βασίλειο των ήχων· προεκτείνεται σε όλες τις τέχνες της κίνησης, όλες αυτές που η ενέργειά τους εκδιπλώνεται μέσα στον χρόνο, κατ' αντίθεση προς εκείνες που αναπτύσσονται στον χώρο, όπου ο ρυθμός αντικαθίσταται από τη συμμετρία».

Το θέμα του «ήθους» των ρυθμών<sup>53</sup>, δηλαδή «της εκφραστικής τους αξίας ή αλλιώς της αισθητικής και ηθικής τους σημασίας»<sup>54</sup> έχει απασχολήσει τους συγγραφείς όσο και το «ήθος» των γενών και των μελωδικών τρόπων. Στην ενότητα που ακολουθεί εξετάζονται οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τους ρυθμούς όχι από τεχνικής απόψεως, αλλά από την πλευρά του συναισθηματικού αποτελέσματος που παράγουν στον ακροατή<sup>55</sup>.

---

48. Βλ. W. D. Anderson, "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σσ. 211-215.

49. Βλ. R.P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σσ. 330-331.

50. Βλ. σχετ. R. P. Winnington-Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 330.

51. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σ. 11.

52. *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 109.

53. Για τη σημασία και τη φύση των ρυθμών βλ. τα κείμενα που έχει συγκεντρώσει ο G. Amsel, *De VI atque indole rhythmorum quid veteres judicaverint* (Latin Edition), California, University of California Libraries, 1886. Βλ. και H. Abert (*Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, σσ. 121-165) όπου υπάρχει χωριστή λεπτομερή επεξεργασία για κάθε ομάδα ρυθμικού «ήθους».

54. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 141.

55. Ο H. Abert (*Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, σσ. 121-165) έχει αφιερώσει χωριστή λεπτομερή επεξεργασία για κάθε ομάδα ρυθμικού ήθους.

## 2. Ο καθορισμός του «ἤθους» των ρυθμών από την «θέσιν» και «ἄρσιν» σύμφωνα με τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό

Η πρώτη κατηγορία της συναισθηματικής επίδρασης ενός ρυθμού, κατά τον Κοϊντιλιανό, καθορίζεται από το αν εκείνος αρχίζει από «θέσιν» ή «ἄρσιν». Στην αρχαιότητα η «θέσις» και η «ἄρσις» συνδεόταν και με το τραγούδι και με τον χορό, αφού η εκτέλεση είτε της φωνητικής είτε της οργανικής μουσικής συνοδευόταν από ρυθμικές κινήσεις του σώματος, εκτελεσμένες από τον ηγεμόνα του χορού μέσω των οποίων δηλώνονταν και ο ρυθμός<sup>56</sup>. Η «θέσις» και η «ἄρσις» ήταν οι πιο συχνές κινήσεις των χορευτών<sup>57</sup>. Η «θέσις» είναι η πιο βαριά κίνηση που γίνεται με έμφαση, δηλαδή το πάτημα του ποδιού του χορευτή για τον τονισμό του μέτρου (ο ισχυρός χρόνος), ενώ η «ἄρσις» το σήκωμα του ποδιού από το έδαφος (ο ασθενής χρόνος)<sup>58</sup>. Επιπλέον, κατά τον Κοϊντιλιανό, η «ἄρσις και η «θέσις» αποτελούν τα δύο μέρη του ρυθμικού πόδα<sup>59</sup> μέσω του οποίου γίνεται κατανοητό το όλο<sup>60</sup>. Η εναλλαγή των ἄρσεων και θέσεων, όπως υποστηρίζει ο T. Reinach<sup>61</sup>, «συνεχίζεται χωρίς διακοπή από την αρχή μέχρι το τέλος του ἄσματος, σημαίνοντας έτσι τα όρια των ποδών που το συνθέτουν και προσδιορίζοντας με τον τρόπο αυτό τον χαρακτήρα ή το γένος με την αναλογία των αντίστοιχων ρυθμικών χρόνων τους».

Ο Κοϊντιλιανός δίδει σε σχέση με τη θέση και την ἄρση τον ορισμό του ρυθμού: «Ρυθμός τοίνυν ἐστὶ σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν συγκειμένων

56. Βλ. σχετ. Δ.Δ. Λυπουρλής, *Ἀρχαία ἑλληνική μετρική*, σ. 23, σημ. 1. T. Reinach, *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, σ. 111.

57. *Περὶ μουσικῆς* I. 13, σ. 31. 15-16: «ἄρσις μὲν οὖν ἐστὶ φορά μέρους σώματος ἐπὶ τὸ ἄνω, θέσις δὲ ἐπὶ τὸ κάτω ταύτου μέρους». πβ. Βακχείος, *Εἰσαγωγή* 314. 10- 15. Για τη χρήση των ὀρων «ἄνω» και «κάτω» ἀπὸ τὸ Δάμωνα βλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 400 b 8, 400 a 6, b 4, ὅπου ἡ «βάσις» μοιάζει νὰ ἀναφέρεται στὸ πρότυπο τῆς κίνησης ἐνὸς ολόκληρου πόδα ἢ ρυθμικῆς ἀκολουθίας. Για τοὺς ὀρους «θέσις» καὶ «ἄρσις» βλ. *Ἀνώνυμος* τοῦ Bellermann 83.

58. πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 159 καὶ σ. 76, σημ. 2. βλ. καὶ Ἀριστοτέλης, *Προβλήματα* 885 b 5-9, ὅπου χαρακτηρίζεται ἡ θέση καὶ ἡ ἄρση τοῦ ποδιοῦ κατὰ τὸ βᾶδισμα.

59. Οἱ πόδες ἢ μέτρα οὐσιαστικὰ εἶναι «οἱ υποδιαίρέσεις τῶν μουσικῶν φράσεων σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ πλαίσια, συχνὰ ἀλλὰ ὄχι ἀναγκαστικὰ ἴσης διάρκειας, τὰ ὁποῖα πληροῦνται μὲ ἤχους ἢ παύσεις» (T. Reinach, *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, σ. 111).

60. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 33. 12-13.

61. *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, σ. 113.

καὶ τὰ τούτων πάθη καλοῦμεν ἄρσιν καὶ θέσιν, ψόφον καὶ ἡρεμίαν»<sup>62</sup>. Ο Βακχείος<sup>63</sup> θεωρεῖ ὅτι ἡ «ἄρσις» εἶναι ἡ στιγμή που σηκώνεται τὸ πόδι καὶ ἡ «θέσις» ὅταν ἀκουμπᾷ κάτω. Ἀπὸ τὴν περαιτέρω περιγραφή φαίνεται ὅτι ἡ «θέσις» ἦταν τὸ πιο σημαντικό μέρος τοῦ ποδός τοῦ στίχου, παρόλο που ἡ ἀρχαιοελληνική μουσική βασίζεται στις μακρές καὶ βραχείες συλλαβές καὶ ὄχι στις τονισμένες καὶ ἀτονες. Ὁ Ἀνώνυμος τοῦ Bellermann (83)<sup>64</sup> διατυπώνει ἕναν κάπως διαφοροποιημένο ὀρισμό, ὅπου ὁ ρυθμός ἀποτελεῖται ἀπὸ «θέσιν», «ἄρσιν» καὶ κενό χρόνο. Ὡστόσο ἡ σημασία τῆς ἄρσης καὶ τῆς θέσης μεταβλήθηκε κατὰ τοὺς μεταχριστιανικούς χρόνους λόγω τῆς αὐξανόμενης ἐξέλιξης τοῦ δυναμικοῦ τονισμοῦ<sup>65</sup>.

Ὁ Κοϊντλιανός θεωρεῖ τοὺς ρυθμούς, που ξεκινοῦν ἀπὸ θέση ὅτι εἶναι πιο ἡσυχοὶ καὶ δίδουν στο μυαλό μια ἀρχική ἡρεμία, ἐνῶ ἐκεῖνοι που ἀρχίζουν ἀπὸ ἄρση ὅτι μεταδίδουν τὸν παλμό («τὴν κροῦσιν»<sup>66</sup>) σὴν φωνή καὶ εἶναι πιο παραχώδεις<sup>67</sup>. Οἱ πόδες που ξεκινοῦν με θέση ἀνήκουν σὴν κατηγορία τοῦ «κατιόντος ῥυθμοῦ», ἐνῶ ἐκεῖνοι που ξεκινοῦν με ἄρση σὴν κατηγορία τοῦ «ἀνιόντος ῥυθμοῦ»<sup>68</sup>. Οἱ κατιόντες ρυθμοὶ ἔχουν χαρακτήρα πιο ἡρεμο καὶ στέρεο ἀπὸ τοὺς ἀνιόντες, που ὁ χαρακτήρας τοὺς εἶναι πιο ὀρμητικός. Ἡ ὀρμητικότητα αὐτὴ μπορεῖ νὰ δικαιολογηθεῖ λόγω τῆς δημιουργίας μιας

---

62. *Περὶ μουσικῆς* I. 13, σ. 31. 8-10: ὁ ρυθμός εἶναι ἕνα σύστημα διαρκειῶν που ἔχουν τοποθετηθεῖ σὴν ἕνα εἶδος σειρᾶς. Τις τροποποιήσεις αὐτῶν τῶν διαρκειῶν ὀνομάζουμε θέση καὶ ἄρση, ἦχος καὶ ἡρεμία. Ἡ Α. J. Neubecker (*Ἡ Μουσική σὴν Ἀρχαία Ελλάδα*, σ. 201, σημ. 74) θεωρεῖ ὅτι ὁ ὀρισμός αὐτός προκαλεῖ κάποια σύγχυση σὴν δεύτερο κομμάτι τοῦ, καθὼς ἡ «θέσις» καὶ ἡ «ἄρσις» ἐξισώνονται με τὸν «ψόφο» (θόρυβο) καὶ τὴν «ἡρεμία».

63. Βακχείος, *Εἰσαγωγή* 314. 10.

64. Πβ. Ο. Hiroyasu, *La musique Grecque Antique*, Yokohama, Oki Hiroyasu, 1979, σ. 110. Βλ. ἐπίσης, L. Amundsen, I.R.P. Winnington, S. Eitrem, *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts, with Musical Notation* (P.Osl. inv. no. 1413), Osloae, Typis tpressit A.W. Brogger, 1955, σ. 77. Α. J. Neubecker, *Ἡ Μουσική σὴν Ἀρχαία Ελλάδα*, σ. 200, σημ. 74. Για τὴν ὅλη προβληματική, βλ. ἐπίσης Ε. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, σ. 141. D. Najock, *Anonyma de musica scripta Bellermanniana* σ. 11.

65. Βλ. σχετ. Α. J. Neubecker, *Ἡ Μουσική σὴν Ἀρχαία Ελλάδα* σ. 200, σημ. 74.

66. Βλ. καὶ *Περὶ μουσικῆς* II. 11, σ. 76. 22. Ἡ «κροῦσις» πραγματοποιοῦνταν με χτύπημα σὴν ἔδαφος που προκαλοῦνταν ἀπὸ ἕνα εἶδος κροτάλων ἐνσωματωμένο σὴν ξύλινα υποδήματα με διπλὴ σόλα που φοροῦσε ὁ αὐλητής (βλ. σχετ. T. Reinach, *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, σσ. 114-115).

67. Βλ. σχετ. ὁ.π. II. 15, σ. 82. 4-6.

68. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Ἡ Ἑλληνική Μουσική*, σσ. 114, 145, σημ. 13.

ανισορροπίας, καθώς η πρώτη «κροῦσις» που φανερώνει τον ισχυρό χρόνο ακούγεται αφού έχει ξεκινήσει η μελωδία<sup>69</sup>.

Οι αρχαίοι θεωρούσαν ότι ένα μέτρο μπορεί να ξεκινά με άρση, όπως και με θέση. Ο ανάπαιστος, υυ (άρση) – (θέση), ήταν αντίθετος του δακτύλου, – (θ) υυ (α), αν και συνολικά συμπλήρωναν την ίδια διάρκεια. Κατά τον ίδιο τρόπο διέφεραν ο τροχάιος, – (θ) υ (α) και ο ίαμβος, υ (α) –(θ). Συνεπώς ένας ρυθμός που ξεκινά με θέση μπορεί να είναι ο δακτυλικός ή ο τροχαϊκός<sup>70</sup>. Ένας ρυθμός που ξεκινά με άρση, μπορεί να είναι ο ανάπαιστος ή ο ιαμβικός<sup>71</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός επιπλέον τονίζει το αχώριστο της άρσης και της θέσης μέσω της παρομοίωσή τους με τις εξίσου αχώριστες φάσεις της γένεσης (δημιουργίας) και του θανάτου (καταστροφής). Συγκεκριμένα γράφει ότι στην περίπτωση των ρυθμών των οποίων την υπόσταση εξακριβώνουμε από την άρση και τη θέση τους, η θέση εκθέτει τη γέννηση των ιδιαίτερων πραγμάτων, και η άρση την καταστροφή τους. Όπως ακριβώς καμιά από τις δύο δεν μπορεί να δημιουργήσει έναν ρυθμό χωρίς την άλλη, έτσι και η γέννηση δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς την καταστροφή. Η καταστροφή ενός συνόλου πραγμάτων είναι πάντα το σημείο έναρξης για τη γέννηση των άλλων, και η γέννηση πάντα βασίζεται η ίδια σε πράγματα τα οποία έχουν καταστραφεί<sup>72</sup>.

### **3. Ο καθορισμός του «ἤθους» των ρυθμών από την εναλλαγή των φθόγγων με διάρκεια και των «κενῶν» χρόνων**

Η δεύτερη κατηγορία της συναισθηματικής ποιότητας των ρυθμών καθορίζεται από την εσωτερική ρυθμική δομή τους, που δημιουργείται από την εναλλαγή των φθόγγων που έχουν διάρκεια και των «κενῶν» χρόνων (δηλαδή

69. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σσ. 114-115.

70. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 159, σημ. 4.

71. Πβ. *ό.π.*, σ. 159, σημ. 5.

72. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 25, σ. 130. 16 - 24. Αυτή η θέση είναι κοινός τόπος στην Ελληνική κοσμολογική σκέψη από τον 5<sup>ο</sup> αι. π. Χ. και μετά. Ο Κοϊντιλιανός μπορεί να έχει επηρεασθεί από το επιχείρημα στον πλατωνικό *Φαίδωνα* (70 d - 72 d) και όπως με τα θέματα του «ἤθους» της μελωδίας δίδει και στα θέματα του ρυθμικού «ἤθους» μεταφυσικές διαστάσεις.

των παύσεων). Κατά τον Κοϊντιλιανό εκείνοι οι ρυθμοί των οποίων οι περίοδοι<sup>73</sup> περιέχουν πλήρεις πόδες είναι πιο κομψοί, ενώ οι κενοί (εκείνοι που περιλαμβάνουν άδειες διάρκειες, δηλαδή παύσεις) είναι λιγότερο κομψοί. Ανάλογα όμως και με τη διάρκεια των παύσεων εκείνοι που έχουν σύντομες παύσεις είναι απλούστεροι και ελαφρότεροι, ενώ εκείνοι στους οποίους οι παύσεις είναι μεγαλύτερης διάρκειας είναι μεγαλοπρεπέστεροι<sup>74</sup>. Ο κενός χρόνος είναι εκείνος που δεν έχει ήχο (η σύγχρονη παύση), με σκοπό να συμπληρωθεί ο ρυθμός. Ωστόσο οι παύσεις, όπως και στη σύγχρονη μουσική, δεν είναι υποδεέστερα στοιχεία επειδή δεν παράγουν ήχο, αλλά συντελούν στη διαμόρφωση της μελωδίας. Επιπλέον το «λεϊμμα»<sup>75</sup> όσον αφορά τον ρυθμό, είναι ο «ελάχιστος κενός χρόνος»<sup>76</sup>, και η «πρόσθεσις» είναι «μακρός κενός χρόνος»<sup>77</sup> δυο φορές στο μέγεθος του «ελαχίστου».

Συνεπώς από τους ρυθμούς εκείνοι που δεν έχουν παύσεις είναι κομψότεροι από εκείνους που έχουν. Ωστόσο εκείνοι που έχουν μεγαλύτερες παύσεις είναι πιο μεγαλοπρεπείς από εκείνους που έχουν μικρότερες, οι οποίοι είναι απλούστεροι και ελαφρότεροι.

#### 4. Ο καθορισμός του «ἤθους» από το ρυθμικό γένος

Η τρίτη κατηγορία αφορά το ηθικό αποτέλεσμα των ρυθμών με βάση το γένος στο οποίο ανήκουν. Η ρυθμοποιία αναγνωρίζει τρεις λόγους (αναλογίες) που συνιστούν τα τρία «ρυθμικά γένη», όπως υποστηρίζει και ο Κοϊντιλιανός: το «ἴσον», το «ἡμιόλιον», το «διπλάσιον», και μερικοί προσθέτουν και το

---

73. Ο Κοϊντιλιανός γράφει ότι κάποιοι σύνθετοι ρυθμοί είναι «κατά συζυγίαν» και άλλοι «κατά περίοδον». Ένας συνδυασμός δύο «ἀπλῶν» και «ἀνόμοιων ποδῶν» είναι «κατά συζυγίαν» (για τους ρυθμούς «κατά συζυγίαν» βλ. *Περὶ μουσικῆς* I. 15, σ. 35. 14-17, I. 16, σ. 36. 6-8, I. 17, σ. 37. 19-23) και ένας συνδυασμός μεγαλύτερος των δύο είναι μια «περίοδος» (I. 14, σ. 34. 24- 35. 2, I. 16, σ. 36. 8-9).

74. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 15, σ. 82. 6-9.

75. Ό.π. I. 18, σ. 38. 29. Το «λεϊμμα» ως διάστημα είναι μικρότερο του ημιτονίου. Βλ. για το «λεϊμμα» E. Wellesz, "The Earliest Example of Christian Hymnody", *The Classical Quarterly*, 39 (1945), σ. 37.

76. *Περὶ μουσικῆς* I. 18, σ. 38. 28-39. 1. Είναι η μικρότερη παύση που μπορεί να υπάρξει. Βλ. G.I. Porter, *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford, California/ Stanford University Press, 2000, σ. 334.

77. *Περὶ μουσικῆς*. I. 18, σ. 39. 1 - 2.



«ἐπίτριτον»<sup>78</sup>. Τα γένη αυτά καθορίζονται από το μέγεθος των διαρκειών τους<sup>79</sup> (δηλαδή από τη σχέση της άρσης και θέσης). Για να γίνουν κατανοητές οι κατηγορίες στις οποίες χωρίζει ο Κοϊντιλιανός τα τρία γένη πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι η θεμελιώδης αρχή κατάταξης των ποδών είναι ο αριθμητικός λόγος που λαμβάνει η «θέσις» με την «ἄρσιν», όπου η «θέσις» αποτελεί τον αριθμητή και η «ἄρσις» τον παρονομαστή του αριθμητικού λόγου. Κάθε ρυθμός μπορεί να έχει παραπάνω από μία θέσεις ή ἄρσεις με την προϋπόθεση ότι η διάρκεια της θέσης είναι ίση τουλάχιστον με αυτή της ἄρσης<sup>80</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί τους ρυθμούς που είναι οργανωμένοι σε ίσους λόγους πιο ευχάριστους εξαιτίας της ισότητας, ενώ εκείνους που είναι οργανωμένοι σε επιμόριους λόγους πιο αναταραγμένους για τον αντίθετο λόγο. Εκείνοι που έχουν διπλό λόγο είναι μέσοι ως προς τον χαρακτήρα παρουσιάζοντας μια ανομοιογένεια εξαιτίας της ανισότητάς τους, αλλά και μια ομαλότητα εξαιτίας της καθαρότητας των αριθμών τους και της τελειότητας των λόγων τους<sup>81</sup>. Ένας «ἴσος» λόγος είναι της αναλογίας 1/1 και ανήκει στο «ἴσον γένος», ένας «ἐπιμόριος» είναι της αναλογίας 3/2, και ανήκει στο «ἡμιόλιο γένος» και ένας μέσος της αναλογίας 2/1 και ανήκει στο «διπλάσιον γένος».

#### 4.1. Το «ἦθος» του ρυθμικού γένους «ἐν ἴσῳ λόγῳ»

Σύμφωνα με τις θέσεις του Κοϊντιλιανού σχετικά με το ἦθος των ρυθμικών γενών εκείνοι από τους ρυθμούς που είναι οργανωμένοι σε ίσους λόγους, είναι συντεθειμένοι μόνο από βραχείες συλλαβές με αποτέλεσμα να είναι πιο γρήγοροι και πιο παθιασμένοι. Εκείνοι που είναι συντεθειμένοι μόνο από μακρές συλλαβές είναι πιο αργοί και ήρεμοι και τέλος οι ανάμεικτοι έχουν τις

78. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 14, σ. 33. 29-30. Ο «ἐπίτριτος» ανήκει στους επιμόριους λόγους της μορφῆς  $n+1/n$ .

79. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 14, σ. 33. 30-34. 1.

80. Οι πόδες, «ὅποιο και αν είναι το γένος και το σχῆμα τους διακρίνονται σε πόδας ἀπλοῦς και πόδας συνθέτους. Ο απλός πους είναι αυτός ο οποίος αναλύεται κατ' ευθείαν σε πρώτους χρόνους, ο σύνθετος πους είναι αυτός που αναλύεται σε δύο ή περισσότερους απλούς ὁμοίους πόδες, με δυο ή περισσότερες θέσεις. Στον σύνθετο πόδα ο στοιχειώδης του συστατικός πους παίζει ρόλο ανάλογο του πρώτου χρόνου στον απλό πόδα» (T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 116).

81. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 15, σ. 82. 10 - 14.

ποιότητες και των δύο. Αν οι πόδες αποτελούνται από πολύ μακρές διάρκειες, το χαλαρωτικό αποτέλεσμα στο μυαλό είναι μεγαλύτερο<sup>82</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός εντοπίζει την αξία των σύντομων (βραχέων) διαρκειών στους πολεμικούς χορούς («έν ταῖς πυρρίχαις»), των ανάμεικτων στις ενδιάμεσες μορφές χορού και των μακρύτερων στους ιερούς ύμνους<sup>83</sup>. Ο Αθήναιος<sup>84</sup> αναφέρει ότι την «πυρρίχην» τη συνόδευαν πολύ ωραίες μελωδίες και κάποιοι ρυθμοί που ονομάζονταν «ὄρθιοι». Όπως αναφέρει ο Κοϊντιλιανός λόγω της ύπαρξης βραχέων διαρκειών «έν ταῖς πυρρίχαις»<sup>85</sup> το ύφος του χορού ήταν γρήγορο, ζωηρό, και λιγότερο αξιοπρεπές<sup>86</sup>. Ο Κοϊντιλιανός ονομάζει επίσης «πυρρίχιον» τον «προκελευματικόν» ρυθμό καθώς χρησιμοποιείται στους πολεμικούς χορούς και αγώνες<sup>87</sup>.

Όσον αφορά τη χρήση των ρυθμών με εκτεταμένες διάρκειες, κατά τον Κοϊντιλιανό, οι άνθρωποι λόγω της ισότητας και του μήκους των διαρκειών έφερναν το πνεύμα τους σε μια κατάσταση καλής τάξης, πιστεύοντας ότι αυτό συγκροτούσε την υγεία της ψυχής. Αυτό συνέβαινε γιατί οι κινήσεις των σφυγμών (παλμών), στους πιο υγιείς ανθρώπους είναι εκείνοι στους οποίους η συστολή και η διαστολή της καρδιάς τους απαντά το ένα στο άλλο μέσω των κινήσεων ενός εκτεταμένου είδους ρυθμού<sup>88</sup>. Συνεπώς οι ρυθμοί με τις εκτεταμένες διάρκειες φέρνουν κοσμιότητα στην ψυχή και καθορίζουν την τάξη ή την αταξία της. Η κοσμιότητα, που συνδέεται με την κανονικότητα που φέρνει ο ρυθμός, είναι η υγιής κατάσταση της ψυχής που περιγράφεται από τον Κοϊντιλιανό και όταν αναφέρεται στην ψυχή τόσο στο πλαίσιο της εκπαίδευσης, όσο και της δημιουργίας του σώματος της ψυχής κατά την κάθοδό της στη γη.

82. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 15, σ. 82. 15-19.

83. *Ό.π.* II. 15, σ. 82. 20-22.

84. *Δειπνοσοφισταί* 630 d-631 c.

85. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 15, σ. 82. 19-20' πβ. *ό.π.* II. 15, σ. 83. 30. Ένας «ποῦς» ήταν η σειρά δύο σύντομων πυρρίχιων, πράγμα που δηλώνει ότι ο ρυθμός του χορού ήταν γρήγορος και ζωηρός.

86. Πβ. Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαίδεια τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σσ. 280-281' M.L. West, *Αρχαία Ἑλληνική Μουσική*, σ. 219. Βλ. επίσης G. Wille, *Einführung in das römische Musikleben*, σ. 57.

87. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* I. 15, σ. 35. 22-23' πβ. I. 15, σ. 35. 5-8: «ἀπλοῦς προκελευματικὸς ἐκ βραχείας θέσεως καὶ βραχείας ἄρσεως, προκελευματικὸς διπλοῦς ἐκ δύο βραχειῶν ἐπὶ θέσιν καὶ δύο βραχειῶν ἐπ' ἄρσιν καὶ ἀνάπαλιν», I. 24, σ. 47. 7-8: «προκελευσματικὸν δὲ οὐδαμῶς (ἀπρεπὲς γὰρ διὰ τὸ τῶν βραχειῶν πλῆθος)».

88. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II. 15, σ. 82. 22-28.

Όπως εύστοχα παρατηρεί ο P. Murphy-Eduardo de la Fuente<sup>89</sup>, «οι ρυθμικές αρχές των συναισθηματικών αποκρίσεων και των κοινωνικών συμπεριφορών συσχετίζονται με τη διαστολή και τη συστολή των παλμών της καρδιάς».

Η κατάσταση του ανθρώπινου οργανισμού θα μπορούσε να παρομοιασθεί με μία ορχήστρα της οποίας μαέστρος είναι ο ίδιος ο άνθρωπος. Υπάρχουν μεγάλοι ρυθμοί στους οποίους ο οργανισμός ενεργεί ως ενότητα, και μικρότεροι ρυθμοί τους οποίους εκτελούν τα όργανα ξεχωριστά. Η υγιής κατάσταση του ανθρώπινου οργανισμού θα μπορούσε να παραλληλισθεί με μία ορχήστρα της οποίας όλα τα όργανα παίζουν σωστά το μέρος τους δημιουργώντας ένα αρμονικό σύνολο<sup>90</sup>.

#### 4.2. Το «ἦθος» του ρυθμικού γένους «έν ἡμιολίῳ λόγῳ»

Ο Κοϊντιλιανός κάνει συγκεκριμένη μνεία στον «ἐπιβατόν», τον πιο αναταραγμένο από τους ρυθμούς τους οποίους κατανοούμε «έν ἡμιολίῳ λόγῳ»<sup>91</sup>, οι οποίοι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι πιο εκστατικοί<sup>92</sup>. Ο «ἐπιβατός» ταραξίζει την ψυχή με τη διπλή του θέση, και ανυψώνει το μυαλό με τη μεγάλη του ἄρση<sup>93</sup>. Οι ρυθμοί αυτοί είναι οι παιάνες για τους οποίους ο Κοϊντιλιανός στο πρώτο βιβλίο αναφέρει: «έν τῷ παιωνικῷ γένει»<sup>94</sup> υπάρχουν δύο ασύνθετοι πόδες, ο «παίων διάγυιος», με μακρά και βραχεία θέση, και μακρά ἄρση, και ο «παίων ἐπιβατός»<sup>95</sup>, με μακρά θέση και ἄρση. Ο «διάγυιος» ονομάζεται έτσι σαν το όνομά του να ήταν «δίγυιος», αφού χρησιμοποιεί δύο

89. *Philosophical and Cultural Theories of Music*, σσ. 160-161.

90. Βλ. σχετ. F. Densmore, "The Use of Music in the Treatment of the Sick by American Indians", σ. 555.

91. *Περὶ μουσικῆς* II, 15, σ. 82. 28. «Ἡμιόλιος» είναι ο ρυθμός 3/2, της μορφῆς των επιμορίων  $v+1/v$ .

92. *Ο.π.* II, 15, σ. 82. 29.

93. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 15, σ. 82. 28-83. 2.

94. Αντιστοιχεί στον λόγο 3/2.

95. Ο «παίων ἐπιβατός» περιγράφεται και στον Ψευδο-Πλούταρχο, *Περὶ μουσικῆς* 1143 b 6.

μονάδες-χρόνου, ενώ ο «ἐπιβατὸς»<sup>96</sup> ονομάζεται έτσι επειδή έχει τέσσερα μέρη και αποτελείται από δύο άρσεις και δύο χωριστές θέσεις<sup>97</sup>.

#### 4.3. Το «ἦθος» του ρυθμικού γένους «έν διπλασίονι σχέσει»

Η επόμενη κατηγορία του ρυθμικού «ἦθους» προέρχεται από τους ρυθμούς που βρίσκονται σε διπλή σχέση. Κατά τον Κοϊντιλιανό ως προς την συναισθηματική τους επίδραση, από τους ρυθμούς «έν διπλασίονι σχέσει»<sup>98</sup> οι απλοί «τροχαῖοι καὶ ἴαμβοι» εκφράζουν γρηγοράδα και είναι «θερμοὶ καὶ ὀρχηστρικοί», ενώ οι «ὄρθιοι καὶ σημαντοὶ»<sup>99</sup> έχουν μια αξιοπρεπή επίδραση, επειδή περιέχουν πολλούς από τους μακρούς ήχους<sup>100</sup>.

#### 5. Το «ἦθος» των «σύνθετων» ρυθμῶν

Ως προς το «ἦθος» οι σύνθετοι ρυθμοὶ είναι πιο συναισθηματικοί, επειδή για το μεγαλύτερο μέρος οι ρυθμοὶ από τους οποίους έχουν συσταθεί είναι άνισοι. Επιπλέον η εντύπωση που δίδουν είναι πολύ θυελλώδης, επειδή ο αριθμὸς<sup>101</sup> από τον οποίο έχουν κατασκευασθεί δεν κρατά την ίδια τάξη στα μέρη του σε κάθε θέση, αλλά κάποιες φορές ξεκινά από μια μακρά και τελειώνει σε μια βραχεία, κάποιες φορές συμβαίνει το αντίθετο, ή κάποιες φορές χρησιμοποιεί τη θέση για να ξεκινήσει μια περίοδος και κάποιες άλλες ξεκινά αντίθετα<sup>102</sup>.

96. Προφανώς η ρυθμική έννοια του «ἐπιβατοῦ» σημαίνει κάτι όπως «περπατητός»· πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 441, σημ. 200.

97. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 16, σ. 37. 5-12.

98. Πρόκειται για τους ρυθμούς του ιαμβικού γένους που αναλύονται στο I. 16. Η λέξη «σχέσις», ισοδυναμεί με τον αριθμητικό «λόγον».

99. Οι ρυθμοὶ αυτοὶ περιγράφονται στο *Περὶ μουσικῆς* I. 16, σ. 36. 3-6. Βλ. και ὄ.π. I. 16, σ. 36. 29- 37.2.

100. Βλ. σχετ. ὄ.π. II. 15, σ. 83. 2-6.

101. Αυτή η χρήση του ὀρου αριθμὸς μπορεί να υπονοείται στην εναλλακτική μορφή της ρυθμικής ανάλυσης που περιγράφεται από τον Κοϊντιλιανό στο *Περὶ μουσικῆς* I. 18.

102. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 15, σ. 83. 7-13.

Ο Κοϊντιλιανός στο πρώτο του βιβλίο ορίζει τα είδη των ρυθμών με βάσει τα ρυθμικά γένη που περιέχουν, σε «σύνθετους, ασύνθετους και μικτούς»<sup>103</sup>. Οι «σύνθετοι» ρυθμοί αποτελούνται από δύο γένη ή περισσότερα, όπως οι δωδεκάσημοι. Οι «ασύνθετοι» χρησιμοποιούν, μόνο ένα γένος του πόδα, όπως οι τετράσημοι. Τέλος οι μεικτοί είναι εκείνοι που μπορούν να αναλυθούν μερικές φορές σε «χρόνους» και μερικές φορές σε «ρυθμούς», όπως οι εξάσημοι<sup>104</sup>. Αυτή η τελευταία διάκριση αντιστοιχεί σε εκείνη μεταξύ του «σύνθετου» και «άπλοῦ» ρυθμού<sup>105</sup>. Κατά τον Κοϊντιλιανό οι «άπλοῖ» ρυθμοί είναι εκείνοι που διαιρούνται σε χρόνους, ενώ οι «σύνθετοι» είναι εκείνοι που αναλύονται σε «πόδας»<sup>106</sup>.

Οι πιο συναισθηματικοί από τους σύνθετους ρυθμούς είναι εκείνοι οι οποίοι αποτελούνται από περισσότερους από έναν ρυθμούς («διὰ πλειόνων ἢ δυῶν ῥυθμῶν»), καθώς η ανωμαλία τους είναι μεγαλύτερη. Γι' αυτόν το λόγο επιβάλλοντας μια ποικιλομορφία κινήσεων στο σώμα οδηγούν την ψυχή σε αξιόλογη σύγχυση. Επιπλέον εκείνοι οι οποίοι παραμένουν μέσα σε ένα μόνο ρυθμικό γένος<sup>107</sup> είναι λιγότερο ανησυχητικοί, ενώ εκείνοι οι οποίοι κάνουν μετατροπία σε άλλους τόνους τραβούν την ψυχή βίαια σε αντίθετες κατευθύνσεις πιέζοντάς την μέσω του μεγάλου τους αριθμού να ακολουθήσει και να αφομοιώσει τον εαυτό της σε κάθε παραλλαγή<sup>108</sup>. Το αποτέλεσμα αυτό δημιουργεί η ρυθμική μεταβολή η οποία συνίσταται στην αλλαγή του ρυθμού ή του μέτρου<sup>109</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός ορίζει ότι οι ρυθμικές μεταβολές συμβαίνουν κατά δώδεκα τρόπους. Ο ένας αφορά τον ρυθμό, ενώ οι άλλοι αφορούν τον λόγο του πόδα — όταν δηλαδή αλλάζει από τον έναν λόγο στον άλλο, από τον έναν σε διαφόρους, από ασύνθετο σε μικτό, από ρητό σε άλογο, από άλογο σε άλογο, από τον έναν

103. *Περὶ μουσικῆς* I. 15, σ. 34. 19-20.

104. βλ. σχετ. *ό.π.*, I. 15, σ. 34. 20-24.

105. βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 439, σημ. 183.

106. βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 14, σ. 33. 19-20.

107. Πβ. *ό.π.* I. 14, σ. 32. 30- 33. 2, όπου ο Κοϊντιλιανός ορίζει τα τέσσερα ρυθμικά γένη: «τούτων τῶν χρόνων οἱ μὲν ἔρρυθμοι λέγονται, οἱ δὲ ἄρρυθμοι, οἱ δὲ ῥυθμοειδεῖς, ἔρρυθμοι μὲν οἱ ἔν τινι λόγῳ πρὸς ἀλλήλους σῶζοντες τάξιν».

108. βλ. σχετ. *ό.π.* II. 15, σ. 83. 14 - 21.

109. βλ. σχετ. *ό.π.* I. 19, σ. 40. 1-2.

σε άλλον από εκείνους που είναι αντίθετοι, ή από μικτό σε μικτό<sup>110</sup>. Ο συγκεκριμένος ορισμός, του Αριστεΐδη Κοϊντιλιανού, για τις ρυθμικές μεταβολές, ο οποίος μοιάζει με τον αντίστοιχο του για τη «μεταβολήν» στην μελοποιία<sup>111</sup>, δεν είναι ολοκληρωμένος καθώς του λείπουν τέσσερα είδη. Εκτός αυτού θα πρέπει να σημειωθεί ότι η πραγμάτευση του για τη «μεταβολήν» στην μελοποιία είναι πολύ πιο εκτενής σε σχέση με τη ρυθμική<sup>112</sup>.

Ο Α. Barker<sup>113</sup> υποστηρίζει ότι το ύφος εδώ μπορεί να είναι Αριστοξένειο, αλλά μάλλον ο Κοϊντιλιανός αυτό που επεδίωκε ήταν να ταιριάξει την ορολογία του Αριστόξενου σε ένα νέο αντικείμενο. Εξάλλου στο έργο του Αριστόξενου υπάρχουν πολύ λίγες αναφορές στις ρυθμικές μεταβολές<sup>114</sup> και μάλιστα εκφράζεται υποτιμητικά για την παρασημαντική<sup>115</sup> όταν δηλώνει ότι δεν συλλαμβάνεται μέσω των συμβόλων η ουσία της αρμονικής, καθώς τα σύμβολα δεν μπορούν να αποδώσουν πολλά πράγματα.

Ο Κοϊντιλιανός παραλληλίζει την ύπαρξη ή την απουσία των ρυθμικών μεταβολών και τη συνεπαγόμενη διαταραχή ή ηρεμία που προκαλούν σε αυτούς που τις ακούνε, με τις αντίστοιχες μεταβολές που πραγματοποιούνται στις κινήσεις των αρτηριών. Από τις αρτηρίες εκείνες που κρατούν την ίδια μορφή, αν και διαφέρουν ελαφρώς στις διάρκειές τους, είναι διαταραγμένες, αλλά όχι επικίνδυνες, ενώ εκείνες οι οποίες διαφέρουν πολύ στις διάρκειές τους, ή πηγαίνουν τόσο μακριά όσο για να αλλάξουν από το ένα γένος στο άλλο είναι φοβερές και καταστροφικές<sup>116</sup>.

Η σχέση του ρυθμού με τον παλμό των αρτηριών περιγράφεται από τον Κοϊντιλιανό και μέσα από τον ορισμό που δίδει για την αναγκαιότητα της σύλληψης του ρυθμού γενικά και από τις τρεις αισθήσεις. Η όραση θεωρείται

110. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I, 19, σ. 40. 2-7.

111. *Ο.π.* I, 12, σ. 28. 10.

112. Βλ. σχετ. A.J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 119. Α. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 486, σημ. 169.

113. *Greek Musical Writings* II, σ. 444, σημ. 211 και 212.

114. Βλ. σχετ. *Στοιχεῖα ἁρμονικά* II, 34.22, *Στοιχεῖα ῥυθμικά* 11.13-14, 19. Μιχαήλ Ψελλός, 85. 31 κ.ε.

115. Βλ. σχετ. *Στοιχεῖα ἁρμονικά* II, 39-49. Βλ. για το θέμα και Μ. Τερζίδου, *Η μουσική στην ελληνορωμαϊκή Αίγυπτο μέσα από τη μαρτυρία των παπύρων*, σ. 137, σημ. 25.

116. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς*, II, 15, σ. 83. 21-25.

κατάλληλη για τον χορό, η ακοή για την μελωδία, η αφή για να συλλάβουμε τους παλμούς των αρτηριών. Ωστόσο ο μουσικός ρυθμός, συλλαμβάνεται από δύο αισθήσεις, την όραση και την ακοή<sup>117</sup>. Επιπλέον και η ιατρική περιγράφει τα πάντα με όρους αριθμών - χτύπων των παλμών της καρδιάς, ή με αναλογίες που εμπλέκονται σε περιοδικά είδη νοσημάτων. Κάποια από αυτά τα νοσήματα αναλογούν στους σύμφωνους λόγους, εκείνα που συμβαίνουν κάθε μέρα αναλογούν στον διπλό λόγο, εκείνα που συμβαίνουν κάθε τρίτη μέρα στον ημιόλιο λόγο, και εκείνα που εμφανίζονται κάθε τέταρτη μέρα στον επίτριτο<sup>118</sup>.

## 6. Ο ρόλος της «ρυθμικής αγωγής» στον καθορισμό του «ήθους» των ρυθμών

Η επόμενη κατηγορία του ρυθμικού «ήθους» καθορίζεται από τη «ρυθμική αγωγή». Κατά τον Κοϊντιλιανό «αγωγή έστι ρυθμική χρόνων τάχος ή βραδύτης»<sup>119</sup>, το πόσο δηλαδή γρήγορα ή αργά εκτελείται μια μελωδία. Η καλύτερη ένδειξη της «ρυθμικής αγωγής» είναι το μέγεθος του διαστήματος μεταξύ μιας θέσης ή μιας άρσης, και του επόμενου<sup>120</sup>.

Οι ρυθμοί, των οποίων η αγωγή είναι πιο γρήγορη, είναι παθιασμένοι και ενεργείς, εκείνοι στους οποίους είναι αργή είναι συγκρατημένοι και ειρηνικοί<sup>121</sup>. Ακόμη οι σύντομοι («στρογγύλοι») και τρέχοντες («επίτροχοι»<sup>122</sup>) ρυθμοί είναι ζωηροί και συμπιεσμένοι και μας παρακινούν στην πράξη, ενώ οι διασταλμένοι (που προχωρούν πιο αργά από το φυσιολογικό) ρυθμοί είναι ατάραχοι και χαλαροί. Τέλος οι «μέσοι» είναι σύμμετροι, αφού συντίθεται και από τα δύο είδη ρυθμών<sup>123</sup>.

117. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 13, σ. 31. 18-21.

118. Βλ. σχετ. *ό.π.* III. 8, σ. 106. 8-13. Τα περιοδικά νοσήματα είναι εκείνα των οποίων οι φάσεις έρχονται και φεύγουν σε τακτικά χρονικά μοτίβα. Έχουν μελετηθεί κυρίως από Έλληνες ιατρικούς συγγραφείς: βλ. κυρίως Ιπποκρατικά, *Epidemics*. πβ. G. Majno, *The Healing Hand*, σσ. 148, 193.

119. *Περὶ μουσικῆς* I. 19, 39. 26.

120. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 19, 39. 27-30.

121. Για τη ρυθμική αγωγή γενικότερα και για το ειρηνικό γένος βλ. *ό.π.*, I. 19.

122. Ο Κοϊντιλιανός (*Περὶ μουσικῆς* I. 16, σ. 36. 28-9) γράφει ότι «ο τροχαῖος ἀπὸ τοῦ τὴν βᾶσιν ἐπίτροχον ποιεῖσθαι».

123. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 15, σ. 84. 3-10.

## 7. Ο χαρακτήρας του ατόμου και ο ρυθμός του περπατήματος του

Ο Κοϊντιλιανός, προβαίνει σε χαρακτηρισμούς που αφορούν το ήθος ενός ατόμου σε σχέση με το ρυθμικό πρότυπο του περπατήματος του. Σε σχέση με τον τρόπο του περπατήματος, το ήθος των ανθρώπων των οποίων τα βήματα είναι μακροσκελή και ίσα, με τον τρόπο του σπονδείου, είναι σταθερό και ανδροπρεπές<sup>124</sup>. Ο «σπονδεϊός», που είναι κατιών τετραμερής ρυθμός και ανήκει στο «ἴσον γένος», έχει ίδια διάρκεια θέσεων και άρσεων και το αντίστοιχο σύγχρονο μέτρο του είναι των 2/4 ή των 4/4<sup>125</sup>. Στο ίδιο γένος ανήκει και ο «δάκτυλος»<sup>126</sup>(- υυ), και ο «ἀνάπαιστος»<sup>127</sup>(υυ-). Αυτό σημαίνει ότι κατά τη διάρκεια των μουσικών φράσεων μπορεί ο ένας ρυθμός να αντικαταστήσει τον άλλο<sup>128</sup>.

Επιπλέον τα μακροσκελή αλλά άνισα βήματα των ανθρώπων, κατά τον τύπο του τροχαϊκού ή του παιωνικού ρυθμού δημιουργούν χαρακτήρα υπερβολικά παθιασμένο. Εκείνοι των οποίων τα βήματα τους είναι ίσα αλλά πολύ μικρά, κατά τον τύπο του πυρρίχιου παρουσιάζουν έλλειψη ευγένειας<sup>129</sup>. Ο «τροχαῖος» ως ρυθμός θεωρείται ανάλαφρος, κατάλληλος «για τις χορευτικές μελωδίες στις εσπευσμένες εισόδους (προσώπων του δράματος στη σκηνή) στους παθιασμένους διαλόγους»<sup>130</sup>. Ανήκει στο «διπλόν γένος» και είναι τριμερής, και η σχέση της θέσης προς την άρση έχει λόγο 2/1 (ή 4/2). Στο ίδιο γένος ανήκουν και ο «χορεῖος» (-υ), καθώς και ο «ἴαμβος»(U-)<sup>131</sup>. Ο τελευταίος έχει χαρακτήρα νευρώδη, και ο «χορίαμβος» ταιριάζει άριστα στα πανηγύρια<sup>132</sup>. Επιπλέον ο «παίων» είναι ρυθμός άστατος και ταραγμένος. Ο «παίων διάγυιος»

124. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 15, σ. 83. 25-28.

125. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική* σ. 117, όπου υπάρχει πίνακας καταγραφής των ρυθμών.

126. Ο «δάκτυλος» είναι μεγαλοπρεπής και ταιριάζει σε άσματα επικού χαρακτήρα (T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 141).

127. Ο «ἀνάπαιστος» είναι πιο πολεμικός και μονότονος και ταιριάζει στα εμβατήρια και στους πένθιμους θρήνους (*Αυτόθι*).

128. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 116 και σ. 117.

129. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* 15, σ. 83. 28 - 30.

130. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 141.

131. Πβ. *ό.π.*, σ. 117.

132. *Ό.π.*, σ. 141.



(-ου) ανήκει στο «ήμιόλιον γένος» και είναι πεντάσημος, και οι διάρκειες της θέσης προς την άρση έχουν λόγο 3/2 (ή 6/4 ο «παίων έπιβατός»<sup>133</sup>.

Η επόμενη κατηγορία περπατήματος σε αντιστοιχία με κάποιο ρυθμό είναι εκείνη που παρουσιάζει ρυθμικό παραλογισμό. Σύμφωνα με τον Κοϊντιλιανό η κατηγορία αυτή αντιπροσωπεύει εκείνους τους ανθρώπους που είναι εντελώς έκλυτοι, καθώς τα βήματα τους είναι σύντομα και άνισα, πλησιάζοντας τη ρυθμική ανορθολογικότητα. Οι άνθρωποι αυτοί που βαδίζουν με όχι συγκεκριμένη τάξη έχουν μυαλά ασταθή και ακανόνιστα<sup>134</sup>.

Κατά τον Κοϊντιλιανό από τους χρόνους «οι ἄρρυθμοι» είναι οι τελείως «ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι»<sup>135</sup>. Οι «ἄλογοι πόδες» είναι εκείνοι για τους οποίους δε μπορούμε να καθορίσουμε τη σχέση μεταξύ των χρονικών μερών με την ίδια αναλογία από την αρχή μέχρι το τέλος<sup>136</sup>. Επιπλέον ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι υπάρχουν άλλα γένη, τα οποία ονομάζονται ἄλογα, όχι επειδή δεν έχουν κανένα λόγο, αλλά επειδή δεν ταιριάζουν με ευκολία σε κανέναν από τους παραπάνω λόγους<sup>137</sup>. Ο Th. Georgiades<sup>138</sup> υπολογίζει την «ἄλογία» με την αναλογία  $1^{1/2}/2$ , όπου διαφαίνεται ότι δεν εκφραζόταν ως ακέραιο πολλαπλάσιο του πρώτου χρόνου<sup>139</sup>. Θα πρέπει να επισημανθεί ότι οι θέσεις που συσχετίζουν τη ρυθμικότητα ή αρρυθμία στο περπάτημα ενός ατόμου με την ύπαρξη ή απουσία ψυχικής ισορροπίας, καθώς επίσης και η αποκατάσταση της καλής υγείας της ψυχής μέσω του ρυθμού εντοπίζονται και στο σύγχρονο σύστημα *Ρυθμικής* του Dalcroze. Το σύστημα αυτό εφαρμόζεται τόσο στη γενική μουσική

133. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ.σ. 141, 117.

134. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 15, σ. 83. 31- 84. 2. Για το χαρακτήρα και τα είδη περπατήματος βλ. και Αριστοτέλης, *Φυσιολογικά* 813 a 3-9.

135. *Περὶ μουσικῆς* I. 14, σ. 33. 4-5.

136. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 14, σ. 33. 21-2. Είναι δηλαδή εκείνοι οι ρυθμοί που δεν μπορούν να έχουν μετρήσιμες ρυθμικές αναλογίες· πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 162, σημ. 1.

137. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 14, σ. 34. 15-18. πβ. I. 17, σ. 37. 24-38. 2: Υπάρχουν επίσης δύο «ἄλογοι χορείοι». Ο ένας είναι ο «ἰαμβοειδής», που αποτελείται από «μακρᾶς ἄρσεως» και δύο θέσεων και έχει κοινά γνωρίσματα με τον δάκτυλο στον ρυθμό, ενώ ο «ἰαμβος» όσον αφορά τον αριθμό των στοιχείων της λέξεως. Ο άλλος είναι ο «τροχαιοειδής», ο οποίος αποτελείται από δύο ἄρσεις και μια μακρά θέση, αντιστρέφοντας τη διευθέτηση του προηγούμενου.

138. *Der griechische Rhythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache, Hamburg, 1949*, σ. 98 κ.ε. πβ. A. J. Neubecker, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σ. 200, σημ. 73. Βλ. και T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 111.

139. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 111.

παιδαγωγική όσο και στην ειδική παιδαγωγική στα πλαίσια της μουσικοθεραπείας<sup>140</sup>.

Από τις προαναφερθείσες απόψεις του Κοϊντιλιανού, που αφορούν το «ἦθος» του ρυθμού, οδηγούμαστε στα εξής συμπεράσματα. Το «ἦθος» του ρυθμού, καθορίζεται από το αν μια μουσική σύνθεση ξεκινά με «θέσιν», οπότε και ο ρυθμός της είναι πιο ήρεμος ή με «ἄρσιν», πράγμα που συνεπάγεται ότι είναι πιο ζωηρός. Η επίδραση των ρυθμών στο συναίσθημα καθορίζεται από την εναλλαγή των χρόνων που έχουν διάρκεια (των σύγχρονων φθογγόσημων) και των «κενῶν» χρόνων (των σύγχρονων παύσεων). Εκείνοι οι ρυθμοί που δεν έχουν παύσεις είναι πιο κομψοί, σε αντίθεση με τους «κενούς» που είναι λιγότερο κομψοί. Οι σύντομες παύσεις δημιουργούν απλούστερο και ελαφρύτερο «ἦθος» στον ρυθμό σε σχέση με τις μεγαλύτερες που δημιουργούν πιο εντυπωσιακούς ρυθμούς.

Επιπροσθέτως το «ἦθος» του ρυθμού διαμορφώνεται με βάση τα τρία ρυθμικά γένη. Το «ἴσον γένος» αποδίδει έναν χαρακτήρα σταθερό και ήρεμο, το «διπλάσιον» έναν χαρακτήρα πιο ζωηρό, ελαφρύ και νευρώδη, ενώ το «ἡμιόλιον» ένα χαρακτήρα πυρετώδη και ενθουσιώδη. Όσον αφορά τους σύνθετους ρυθμούς, οι οποίοι έχουν συντεθεί από περισσότερα του ενός ρυθμικά γένη, είναι άνισοι και, επομένως, πιο συναισθηματικοί και θυελλώδεις. Εκείνοι από τους σύνθετους ρυθμούς που παραμένουν μέσα σε ένα μόνο (ρυθμικό) γένος είναι λιγότερο ζωηροί, ενώ εκείνοι οι οποίοι αλλάζουν ξαφνικά σε άλλους ρυθμούς σύρουν την ψυχή βίαια σε αντίθετες κατευθύνσεις.

Η τελευταία συνιστώσα του «ἦθους» των ρυθμών είναι ο ρόλος της ρυθμικής αγωγής. Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι και στη σύγχρονη μουσική η ρυθμική αγωγή παίζει σημαντικό ρόλο στην απόδοση μιας μουσικής σύνθεσης. Ενδείξεις όπως *allegro* (γρήγορο), *moderato* (μέτριο), *allegro ma non troppo* (συγκρατημένα γρήγορο) κ.τ.λ., αφορούν την εκτέλεση της ρυθμικής αγωγής ενός μουσικού κομματιού.

---

140. L. Kessler-Κακουλίδη, «Η Μέθοδος "Ρυθμική Dalcroze": Μία Εναλλακτική Πρόταση Ανάμεσα στη Μουσικοπαιδαγωγική και τη Μουσικοθεραπεία», σ. 24.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο συσχετισμός του χαρακτήρα ενός ανθρώπου με το ρυθμικό πρότυπο του περπατήματος του. Η θέση αυτή ουσιαστικά δηλώνει ότι η ύπαρξη ή απουσία ρυθμού στον άνθρωπο αποδεικνύει και την εσωτερική ρυθμικότητα ή αρρυθμία του, η οποία επηρεάζει τον χαρακτήρα και τις πράξεις του. Τα μακροσκελή και ίσα βήματα, που αντιστοιχούν στον σπονδείο ρυθμό, δηλώνουν σταθερό και ανδροπρεπές «ἦθος», ενώ τα μακροσκελή αλλά άνισα βήματα, που αντιστοιχούν στο τροχαίο ή παίωνα, δηλώνουν υπερβολή και πάθος. Τέλος οι ρυθμοί που παρουσιάζουν ρυθμικό παραλογισμό αντιστοιχούν στα βήματα των ανθρώπων που είναι έκλυτοι και έχουν ψυχές ασταθείς και ασύμμετρες.

Οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για τον ρυθμό σχετίζονται και με τη μουσική θεραπεία. Ο Κοϊντιλιανός πρεσβεύει ότι η καλή κατάσταση της ψυχής εντοπίζεται από τους ρυθμικούς της παλμούς. Αυτοί που φέρνουν κοσμιότητα είναι οι πιο εκτεταμένοι ρυθμοί, οι οποίοι αποτυπώνουν και την αντίστοιχη υγιή κατάσταση της ψυχής. Η ψυχή μπορεί, επιπλέον, να επηρεασθεί και από την ένταση των ρυθμικών μεταβολών, καθώς όσο πιο αισθητές γίνονται τόσο περισσότερο επηρεάζουν την ψυχή. Συνεπώς με τη χρήση των σωστών ρυθμών μπορούμε να αναπτύξουμε και τα ανάλογα συναισθήματα και να φέρουμε αρμονία στον εσωτερικό ψυχικό κόσμο.

Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι ερμηνείες του Κοϊντιλιανού για το «ἦθος» των ρυθμών που συμπλέκονται με κοσμολογικές θεωρίες, όπως για παράδειγμα η παρομοίωση της άρσης και της θέσης που συνδέεται με τις αχώριστες φάσεις της γέννησης και του θανάτου. Οι θέσεις αυτές ενισχύουν την πεποίθηση του Κοϊντιλιανού για τα κοινά στοιχεία που εντοπίζονται στη μουσική και το σύμπαν. Στο πλαίσιο των ομοιοτήτων που εντοπίζει μεταξύ των δομών της μουσικής και του ανθρώπου ανήκουν οι θέσεις του που σχετίζονται με την περιοδικότητα των ειδών του ρυθμού και την περιοδικότητα των νοσημάτων που θεραπεύει η ιατρική.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΝΑΤΟ

### Ο ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΗΣ «ΤΕΛΕΙΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΝΕΡΓΕΙΑΣ» - ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ

#### 1. Το «ἦθος» των μουσικῶν οργάνων κατά τον Κοϊντιλιανό

Με την «ὀργάνου χρῆσιν» ολοκληρώνεται ο προσδιορισμός της «τελείας μουσικῆς ἐνεργείας». Τα μουσικά ὄργανα εξετάζονται ως προς την «μουσικὴν ἐνέργειαν» τους, καθώς το ἦθος του κάθε οργάνου ασκεί διαφορετικὴ επίδραση στον ακροατή. Μέσω της επίδρασης των μουσικῶν οργάνων στην ανθρώπινη και κοσμικὴ ψυχὴ, σκοπὸς του Κοϊντιλιανού εἶναι να αποδείξει ὅτι «ἡ γήινη μουσικὴ εἶναι μια ατελὴς μίμηση της κοσμικῆς ἀρμονίας»<sup>1</sup>.

Ὅπως ἔχουν ταξινομηθεῖ μέχρι τώρα «αἱ ἔννοιαι, ἡ «λέξις», «αἱ ἀρμονίαι» και ο «ῥυθμὸς», ὑπὸ τη διάκριση του ἀρσενικοῦ και θηλυκοῦ, σειρά ἔχουν τα μουσικά ὄργανα τα οποία οἱ Ἕλληνες χρησιμοποιοῦσαν και στη φωνητικὴ και στην οργανικὴ μουσικὴ. Τα μουσικά ὄργανα χωρίζονται σε δύο βασικὲς κατηγορίες: στα ἐγχορδα και στα πνευστά. Ἡ λύρα, ο βασικὸς εκπρόσωπος της πρώτης κατηγορίας, ἦταν το ὄργανο του Θεοῦ Απόλλωνα του Μουσηγέτη<sup>2</sup> και του «ἦθους» και ο ἀντίπαλος του αυλοῦ. Ο αυλός<sup>3</sup> αποτελοῦσε το πιο φημισμένο ὄργανο της δεύτερης κατηγορίας και ἦταν το ὄργανο του Διονύσου

---

1. J.T. Fitzgerald, T.H. Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture*, σ. 414.

2. C. Sachs, "Muses and Scales", σ. 4. Για τη θεώρηση της λύρας ως του καλύτερου οργάνου βλ. Φίλων Αλεξανδρεὺς, *Νόμων ἱερῶν ἀλληγορία τῶν μετὰ τὴν ἑξαήμερον* I. 5. 13-15: «κατὰ τε μουσικὴν ἢ ἐπτάχορδος λύρα πάντων σχεδὸν ὀργάνων ἀρίστη, διότι τὸ ἐναρμόνιον, ὃ δὴ τῶν μελωδουμένων γενῶν ἐστὶ τὸ σεμνότατον». *Περὶ τῆς Μωσέως κοσμοποιίας* 42.126: «λύρα μὲν γὰρ ἢ ἐπτάχορδος ἀναλογοῦσα τῆ τῶν πλανήτων χορεῖα τὰς ἐλλογίμους ἀρμονίας ἀποτελεῖ, σχεδὸν τι τῆς κατὰ μουσικὴν ὀργανοποιίας ἀπάσης ἡγεμονίς οὔσα».

3. Για τα σωζόμενα ἀποσπάσματα σχετικὰ με τοὺς αυλοὺς βλ. τη βιβλιογραφία στο D. D. Greaves, Sextus Empiricus, *Against the Musicians, A New Critical Text and Translation on Facing Pages with an Introduction, Annotations and Indices Verborum and Nominum et Rerum*, 'Greek and Latin Music Theory', Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, σ. 123, σημ. 5.

και του πάθους<sup>4</sup>. Όπως γράφει ο Νίτσε<sup>5</sup>, με τους όρους Απολλώνιο και Διονυσιακό θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν οι δύο κεντρικές τάσεις στον Ελληνικό πολιτισμό. Ο Απόλλων, ο μουσηγέτης, συμβολίζει την τάξη και τη λογική, ενώ ο Διόνυσος, ο θεός του κρασιού και των οργίων, την έκσταση, τη μανία και το άλογο.

Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι η χρήση των οργάνων μπορεί εύκολα να γίνει κατανοητή από το όνομά τους. Κατά τον Κοϊντιλιανό η λέξη όργανο χρησιμοποιείται είτε για εκείνο το οποίο είναι το μόνο μέσο για να κάνεις κάτι, είτε για εκείνο μέσω του οποίου κάτι μπορεί να γίνει με τον καλύτερο τρόπο και είναι η δεύτερη από αυτές τις χρήσεις που τα μουσικά όργανα προϋποθέτουν<sup>6</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός δίδει σημαντική αξία στη χρήση των οργάνων καθώς τα θεωρεί εξίσου απαραίτητα με τη φωνή για την παρουσίαση των ασμάτων και των μελωδιών<sup>7</sup>. Όμως επισημαίνεται, ότι όπως ακριβώς κάθε είδος «φωνής» ή «άρμονιας» δεν ευχαριστεί όλους τους ακροατές, αλλά η κάθε μια μπορεί να προσφέρει ευχαρίστηση σε κάποιους από αυτούς, το ίδιο συμβαίνει με τα μουσικά όργανα. Ο καθένας, δηλαδή, θα αγαπήσει και θα θαυμάσει τα όργανα εκείνα που θα ταιριάζουν με τους φθόγγους με τους οποίους ομοιάζει ο ατομικός του χαρακτήρας<sup>8</sup>. Αυτό γίνεται πιο κατανοητό αν συνυπολογίσουμε και τη θέση του Κοϊντιλιανού ότι η διαφορά μεταξύ των οργάνων γίνεται κατανοητή σε σχέση με το είδος του «τόνου» («άρμονιας») που χρησιμοποιείται, αφού δεν είναι το ίδιο είδος «τόνου» κατάλληλο για την κιθάρα και τον αυλό<sup>9</sup>.

Επιπλέον η σχέση των οργάνων με το ήθος συνδέεται και με την έκταση των αρμονιών στις οποίες μπορούν τα διάφορα όργανα να παίξουν, καθώς οι χορδές

4. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 154. M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 69.

5. Πρόκειται για το έργο του Νίτσε *η Γέννηση της τραγωδίας* (1872), όπου στο πρώτο μέρος του βιβλίου (1-15), παρουσιάζεται η προσωπική ερμηνεία του Νίτσε για τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό με βάση την τραγωδία, γύρω από το ζεύγος Απολλώνιο-Διονυσιακό (Π. Καϊμάκης, «Ρουσσώ-Ραμώ, Νίτσε-Βάγκνερ. Βίοι Παράλληλοι;», σ. 83). Βλ. και L. Rowell, *Thinking about Music*, σ. 37.

6. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II, 16, σ. 84. 20-25.

7. Βλ. και τη θέση του Φίλωνα Αλεξανδρέως (*Περί ὧν νήμας ὁ Νῶε ἔγξεται καὶ κατάραται* 8. 36), όπου υποστηρίζεται η ανωτερότητα της φωνής σε σχέση με τα μουσικά όργανα, αφού τα πρώτα είναι θεϊκό δώρο, ενώ τα δεύτερα είναι χειροποίητα.

8. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II, 16, σ. 84. 26-85. 2.

9. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 12, σ. 77. 25-27.

των οργάνων είναι «πολυχούστεραι»<sup>10</sup>. Η έκταση δηλαδή των φθόγγων των «άρμονιῶν» ή «τρόπων» που χρησιμοποιούν τα μουσικά όργανα είναι μεγαλύτερη σε σύγκριση με εκείνη που χρησιμοποιείται για φωνητική χρήση. Όσον αφορά τις οργανικές συνθέσεις που συγκροτούνται από «συστήματα» που έχουν τις μέγιστες εκτάσεις, ο Κοϊντιλιανός θεωρεί κατάλληλους «τρόπους» όλους τους υπόλοιπους εκτός από τον δώριο, τον φρύγιο και τον λύδιο που είναι κατάλληλοι για φωνητική μόνο χρήση<sup>11</sup>. Αυτό καθορίζει ότι σχετικά με τα όργανα, οι «τρόποι» που εκτείνονται κάτω από τον δώριο «προσλαμβανόμενο» είναι βαθύς και αρσενικοί, και εκείνοι που βρίσκονται πάνω από αυτόν μέχρι τον «διάτονο» είναι ψηλότεροι και πιο θηλυκοί<sup>12</sup>. Οι χαμηλοί «τρόποι» που είναι κατάλληλοι για τα ορχηστρικά μέρη είναι εκείνοι από τον υποδώριο μέχρι τον δώριο τρόπο, οι ενδιάμεσοι εκείνοι από τον χαμηλότερο φρύγιο (ιάστιο) μέχρι τον χαμηλότερο μιξολύδιο (υπερδώριο), και οι ψηλοί είναι ο ψηλότερος μιξολύδιος (υπεριάστιος) και ο υπερμιξολύδιος (υπερφρύγιος)<sup>13</sup>. Σύμφωνα με την κατάταξη των «τρόπων» που πραγματοποιείται από τον Κοϊντιλιανό στο χωρίο I. 10, σ. 21. 1- 4<sup>14</sup> μπορούμε να προσθέσουμε τον υπεραϊόλιο και τον υπερλύδιο στην κορυφή<sup>15</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός χαρακτηρίζοντας τους πιο χαμηλούς τρόπους που παίζουν τα μουσικά όργανα ως αρσενικούς και τους πιο υψηλούς ως θηλυκούς συνδέει τα μουσικά όργανα με τη θεωρία του ήθους που εγείρεται μέσω του αρσενικού, θηλυκού ή ενδιάμεσου τύπου. Παίζοντας δηλαδή το κάθε όργανο σε συγκεκριμένη έκταση, αποδίδει και συγκεκριμένους φθόγγους οι οποίοι προωθούν και συγκεκριμένους χαρακτήρες<sup>16</sup>.

10. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 14, σ. 81. 27-28.

11. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 11, σ. 23. 1-6.

12. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 14, σ. 81. 27- 31.

13. Βλ. σχετ. *ό.π.* I. 10, σ. 20. 10-15.

14. «Υπερμιξολύδιος εἷς, ὃς καὶ ὑπερφρύγιος. Τούτοις ὑπὸ τῶν νεωτέρων προστέθινται ὁ τε υπεραϊόλιος καὶ ὁ υπερλύδιος, ὅπως γ' ἂν ἕκαστος βαρύτερά τε ἔχοι καὶ μεσότητα καὶ ὀξύτητα».

15. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 484, σημ. 154.

16. Βλ. και Αριστοτέλης, *Περὶ Ζῴων Γενέσεως* 786 b 35: «δοκεῖ γενναιοτέρας εἶναι φύσεως ἢ βαρυφωνία». Εδώ παρουσιάζεται η παρόμοια θέση του Αριστοτέλη ότι προτιμάται η αντρική φωνή από τη γυναικεία επειδή είναι πιο βαθιά και έχει κατά συνέπεια πιο ευγενική φύση. Σύμφωνα με το χωρίο *Περὶ Ζῴων Γενέσεως* 787 a 1: «ἐν τοῖς μέλεσι τὸ βαρὺ τῶν συντόνων βέλτιον», η θέση αυτή

Ωστόσο κατά τον Κοϊντιλιανό το είδος του «τρόπου» που χρησιμοποιείται είναι μόνο μία από τις συνιστώσες που καθορίζουν το ήθος των μουσικών οργάνων, γιατί αν καθοριζόταν μόνο από τον «τρόπο», ούτε η υπάρχουσα ποικιλία των οργάνων θα ήταν αναγκαία, ούτε και τα μουσικά όργανα θα γοήτευαν τους ακροατές διαφορετικά<sup>17</sup>. Αυτό σημαίνει ότι και το ίδιο το όργανο, είτε λόγω του τρόπου κατασκευής του, είτε λόγω της σύνδεσής του με άλλους παράγοντες κοινωνικούς, παιδαγωγικούς και θρησκευτικούς εκπέμπει διαφορετικό ήθος. Επιπλέον με την παρατήρηση αυτή υπογραμμίζεται ότι ο προσδιορισμός του ήθους μιας μελωδίας δεν εξαρτάται μόνο από τα λόγια, τον τρόπο («τήν ἄρμονίαν») και το ρυθμό της, αλλά και από το είδος του οργάνου που επιλέγεται να χρησιμοποιηθεί στην εκάστοτε περίπτωση.

Ακόμη και στη σύγχρονη ορχήστρα θα μπορούσε να εντοπισθεί ήθος στα μουσικά όργανα, αν και υπάρχουν τεράστιες διαφορές τόσο στην κατασκευή τους όσο και στα είδη μουσικής που παίζουν σε σχέση με τη μουσική της αρχαιότητας. Τα χαρακτηριστικά που καθορίζουν τον ήχο του κάθε οργάνου της σύγχρονης ορχήστρας σχετίζονται με το μέγεθος του οργάνου, τον τρόπο παραγωγής του ήχου του, το υλικό κατασκευής του, αλλά και τη μουσική έκταση στην οποία το όργανο παίζει. Για παράδειγμα το φαγκότο μπορεί να αποδώσει με χιούμορ ορισμένες μελωδίες, ενώ σε άλλες περιπτώσεις το άκουσμα του μπορεί να είναι σοβαρό ή να έχει μελαγχολικό χαρακτήρα. Επιπλέον το όμποε έχει ήχο εκφραστικό και το αγγλικό κόρνο λόγω της καμπάνας που διαθέτει με το βολβοειδές σχήμα, έχει ήχο πιο μαλακό από τον αντίστοιχο του όμποε<sup>18</sup>.

---

προεκτείνεται και στα τραγούδια, όπου το βαθύ, ως προς το τονικό ύψος, είναι προτιμότερο από το ψηλό· πβ. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική*, σσ. 81-82.

17. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 12, σ. 77. 27-28.

18. H. Scherchen, *Εγχειρίδιον Διευθύνσεως Ορχήστρας*. Μτφρ: Γ. Νάσος, Αθήνα, Εκδ. Νάσος, 1989, σσ. 96-140· Ε. Αβέρωφ, *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, Αθήνα, Εκδ. Φίλιππος Νάκας, 1992, σσ. 46-48.

## 2. Η εφαρμογή της θεωρίας περί φύλων στην κατάταξη των μουσικών οργάνων

### 2.1. Τα πνευστά όργανα

Μέχρι τις αρχές του 5<sup>ου</sup> αι. υπήρχε μια πρόκριση του φωνητικού μέρους, ήτοι του λόγου, έναντι του οργανικού. Κατά την κλασική εποχή η προτεραιότητα αυτή άρχισε να αντιστρέφεται, και έγινε προσπάθεια να αποδεσμευθεί η μουσική από την ποίηση και αυτό πέρασε και στα όργανα γεγονός για το οποίο διαμαρτύρονταν οι υπέρμαχοι της πιο συντηρητικής παράδοσης<sup>19</sup>. Συνθέτες όπως ο Φρύνης ο Λέσβιος (450 π. Χ.) και ο Τιμόθεος<sup>20</sup> ο Μιλήσιος (400 π. Χ.) είχαν κατηγορηθεί για άκρατο νεωτερισμό<sup>21</sup>. Η τάση αυτή με τους νεωτερισμούς στη μουσική φαίνεται και στο έργο *Χείρων*<sup>22</sup> του κωμικού ποιητή Φερεκράτη, ο οποίος έζησε τον 5<sup>ο</sup> με 4<sup>ο</sup> αι. π. Χ.<sup>23</sup>. Εκεί παρουσιάζεται η κυρία Μουσική, η οποία κατηγορεί τον Μελανιπίδη, τον Κινησία, τον Φρύνη, και τον Τιμόθεο «ότι έχουν εισαγάγει καινοτομίες στη σύνθεση των διθυράμβων και των κιθαρωδικών νόμων»<sup>24</sup>.

19. Βλ. και J.C. Franklin, "Songbenders of Circular Choruses: Dithyramb and the Demise of Music", στο B. Kowalzig and P. Wilson (eds.), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, σσ. 213-215. Για το θέμα της Νέας Μουσικής, όπου υπήρχαν νεωτεριστικά στοιχεία, βλ. και το άρθρο του E. Csapo, "The Politics of the New Music", στο P. Murray and P. Wilson (eds.), *Music and the Muses. Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, N. York, Oxford University Press, 2004, σσ. 207-248.

20. Ο Πλάτων στους *Νόμους* ( 700 a- 701 a) περιγράφει την αναδιαμόρφωση που είχε επέλθει στη μουσική στην Αθήνα κυρίως με τον Τιμόθεο, λέγοντας ότι, ενώ παλαιότερα οι μουσικές συνθέσεις υπάκουαν σε συγκεκριμένους νόμους, τους οποίους κανείς δεν παρέβαινε, τώρα επικρατεί μια μουσική αναρχία, η οποία οφείλεται στην παρουσία ποιητών, οι οποίοι έχουν βέβαια ταλέντο, αλλά αγνοούν τους νόμους της μουσικής. Από την άλλη μεριά μια μουσική κρίνεται ως καλή ή κακή ανάλογα με την ευχαρίστηση που προσφέρει στους ακροατές της. Για το θέμα της μουσικής επανάστασης στην εποχή του Πλάτωνα βλ. I. Henderson, "Ancient Greek Music", στο E. Wellesz (ed.), *Ancient and Oriental Music*, σσ. 395-397, κυρίως σ. 395.

21. Για το θέμα αυτό βλ. I. Düring, "Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature", *Eranos*, 43 (1945), σσ. 176-197· L. Richter, "Die Neue Musik der griechischen Antike", *Archiv für Musikwissenschaft*, 25 (1968), σσ. 1-18, 134-147· E. Μουτσόπουλος, *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνα*, σ. 226· πβ. και Αριστοτέλης, *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 993 b 15-16, όπου γίνεται αναφορά στον Τιμόθεο (βλ. σχόλια στο W.D. Ross, *Aristotele's Metaphysics* σ. 215, σημ. 15 και 16<sup>1</sup>· πβ. E. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σ. 14).

22. Βλ. σχετ. Ψευδο-Πλούταρχος, *Περί μουσικῆς* 1141 d-1142 a.

23. P. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων*, 452 κ.ε.

24. G. Comotti, *Music in Greek and Roman Culture*, Translated by Rosaria V. Munson, Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1989 (19791), σ. 127.



Το είδος αυτό μουσικής που επικρατεί από το 440 έως το 300 περίπου χαρακτηρίζονταν από τους πιο συντηρητικούς ως «θεατρικό, λαϊκό ή πλουμιστό»<sup>25</sup>. Με τον καιρό τη θέση της χορωδίας με τα εθνικά και θρησκευτικά στοιχεία κατέλαβαν οι δεξιοτέχνες τραγουδιστές και οργανοπαίχτες. Υπήρξε φυσικά μια ανάλογη επανάσταση και στον ρυθμό με τη γενική τάση η μελωδία να κερδίζει σε σημασία έναντι του ρυθμού<sup>26</sup> και ο ρυθμός να μην καθορίζεται πλέον αποκλειστικά από το κείμενο. Ο ποιητής άρχισε πια να είναι διαφορετικό άτομο από τον συνθέτη, η «μελοποιία διανθίστηκε και το ήθος επηρεάσθηκε σε μεγάλο βαθμό, αφού οι διάφορες συνθέσεις σκοπό τώρα είχαν να γοητέψουν και να εντυπωσιάσουν. Αλλαγές επίσης επήλθαν και στα μουσικά όργανα. Έχει αρχίσει τον 4<sup>ο</sup> αιώνα μια «σταδιακή παρακμή της "ερασιτεχνικής μουσικής", που συμπίπτει με την ανάπτυξη όλο και πιο πολύπλοκων μουσικών μορφών»<sup>27</sup>. Αυτός εξάλλου είναι και ο λόγος που θεωρούσαν «βάνουσους» τους επαγγελματίες μουσικούς, κατά τον 5<sup>ο</sup> και 4<sup>ο</sup> αιώνα π. Χ., μια προκατάληψη που άρχισε σιγά – σιγά να εξαλείφεται και οι δεξιοτέχνες μουσικοί να λαμβάνουν περισσότερες τιμές<sup>28</sup>. Το θέμα αυτό, σχολιάζει αρνητικά και ο Αριστοτέλης<sup>29</sup>.

Η «αύλητική» τέχνη ήταν από τις πιο παλιές μορφές της Ελληνικής μουσικής. Είχε τις ρίζες τις στην Ασία και τον 6<sup>ο</sup> αι. εγκαθιδρύθηκε στους Πυθικούς αγώνες, όπου αναπτύχθηκε η τέχνη της αυλητικής με βιρτουόζους του είδους. Το σολιστικό παίξιμο της κιθάρας ήταν μεταγενέστερο. Γενικά στην ελληνική μουσική ιστορία υπάρχει μια αντίθεση μεταξύ της συντηρητικής πλευράς που αγαπούσε έναν απλό τύπο μελωδίας που συνδεόταν με την ποίηση και το παίξιμο της λύρας και μιας πιο περίτεχνης, πιο συναισθηματικής μουσικής που προερχόταν από την Ασία και εμπλεκόταν με τον αυλό<sup>30</sup>.

25. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, 182 κ.ε.

26. R.P. Winnington –Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σσ. 331-332.

27. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, 165 κ.ε. Βλ. και J. P. Sabben Clare and M.S. Warman, *The Culture of Athens* (London Association of Classical Teachers. Lactor 12), London, LACT Publications, 19912 (19781), σ. 115. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σ. 188.

28. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 167.

29. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1341 b 8 - 18' πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 66-68.

30. Βλ. σχετ. R.P. Winnington –Ingram, "Ancient Greek Music: A Survey", σ. 330.

Ο αυλός είχε πολύ σημαντική θέση τόσο στην τέχνη όσο και στη ζωή των Ελλήνων. Είτε μόνος είτε σε συνδυασμό με τη φωνή πρωταγωνιστούσε στις θρησκευτικές τελετές, στα συμπόσια, στην παλαίστρα, στην κωπηλασία και τις στρατιωτικές πορείες<sup>31</sup>. Ο αυλός συνδεόταν με τη φρύγια αρμονία<sup>32</sup>, το ήθος της οποίας ταυτιζόταν με την έκσταση και το πάθος, γεγονός που αποδεικνύεται και από την ποίηση<sup>33</sup>. Γι' αυτό και τα βακχικά άσματα<sup>34</sup> και οι ορχηστρικές κινήσεις ανάλογου είδους εκφράζονταν καλύτερα, όταν συνοδεύονταν από τον αυλό και όχι από κάποιο άλλο όργανο. Επιπλέον και τα μέλη, τα οποία ήταν γραμμένα στη φρύγια αρμονία και όχι σε κάποια άλλη, ήταν κατάλληλα για τη συνοδεία των παραπάνω βακχικών ασμάτων. Αυτό αποδεικνύεται και από τον διθύραμβο, ο οποίος γενικά θεωρείται ότι μπορεί να γραφτεί μόνο στη φρύγια αρμονία<sup>35</sup>. Πολλά παραδείγματα για τη σχέση του διθύραμβου με τη φρύγια αρμονία αναφέρονται, όπως είναι η μαρτυρία του Φιλόξενου<sup>36</sup>. Λέγεται δηλαδή ότι, ενώ προσπαθούσε να συνθέσει έναν διθύραμβο<sup>37</sup>, τους *Μυσούς*, στον δώριο τρόπο, απέτυχε και αναγκάστηκε εξαιτίας της φύσης του διθύραμβου να επιστρέψει και πάλι στον φρύγιο τρόπο<sup>38</sup>.

Ο αυλός σε σχέση με τη λύρα περιπλεκόταν περισσότερο καθώς το κάθε είδος του έπαιζε σε διαφορετική τονική έκταση. Για παράδειγμα στην υψηλή τονική περιοχή έπαιζαν οι αυλοί που συνόδευαν τις τραγωδίες, ώστε να έχουν ήχο διαπεραστικό με σκοπό να μπορούν να ακουστούν στο πλήθος<sup>39</sup>.

Ο Κοϊντίλιανός προχωρά σε μια κατάταξη των πνευστών οργάνων χρησιμοποιώντας τη θεωρία περί φύλων. Στη σάλπιγγα αποδίδει έναν αρσενικό

31. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 157.

32. Πβ. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 251.

33. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1342 b 3- 12.

34. Τα άσματα αυτά συνδέονταν με τον Διόνυσο.

35. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 252.

36. Ο Φιλόξενος, γεννημένος στα Κύθηρα, έδρασε πιθανόν στα τέλη του 5ου και αρχές του 4ου αιώνα (βλ. P. Kroh, *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων*, σ. 459). Ο A. Barker (*Greek Musical Writings* I, σ. 94 κ.ε.) αναφέρει ότι ο Φιλόξενος θεωρούνταν ειδικός στη σύνθεση διθύραμβων. Για τη μουσική του οι μαρτυρίες είναι λίγο ασαφείς. Το όνομά του είναι συνδεδεμένο με εκείνο του Τιμοθέου (βλ. Ψευδο-Πλούταρχος, *Περί μουσικής* 1142 c . Άθηναιος, *Δειπνοσοφισταί* 626 b) και θεωρούνταν εκπρόσωπος της νέας μουσικής κατάστασης. Οι διθύραμβοί του συγκρίνονται με εκείνους του Πινδάρου που θεωρούνταν εκπρόσωπος του παλαιού στυλ. πβ. J.F. Mountford, "Introduction", στο K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, σ. xvi. M. L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σσ. 364-366.

37. Πβ. J.F. Mountford, στο K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, σ. xvii.

38. Πβ. E. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σ. 147.

39. W.D. Anderson, "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σ. 213.

χαρακτήρα, εξαιτίας της ορμής της, ενώ στον φρύγιο αυλό<sup>40</sup> έναν θηλυκό, λόγω του θρηνητικού χαρακτήρα του ήχου του που μοιάζει με μοιρολόι. Από τα ενδιαμέσα είδη ο «πυθικός» αυλός θεωρείται πιο αρσενικός, επειδή παίζει σε χαμηλό τονικό ύψος και ο «χορικός» αυλός πιο θηλυκός εξαιτίας της ευκολίας του να παίζει στην υψηλή περιοχή<sup>41</sup>.

Η σάλπιγγα, όπως ήδη έχει αναφερθεί<sup>42</sup>, ήταν έναν αρσενικό όργανο και χρησιμοποιούνταν στον πόλεμο και στους μουσικούς αγώνες<sup>43</sup>. Ωστόσο υπάρχουν κάποια κείμενα<sup>44</sup> που βεβαιώνουν πως μια γυναίκα που ονομαζόταν Αγλαΐς Μεγακλέους «είχε κάνει το σάλπισμα επάγγελμα και τέχνη της»<sup>45</sup>. Ο φρυγικός αυλός ή αλλιώς «έλυμος»<sup>46</sup>, θηλυκού ήθους, «αποτελούνταν από δύο σωλήνες στενού διαμετρήματος και άνισου μήκους [...] και το προτιμούσαν ιδιαίτερα για τις θορυβώδεις τελετές προς τιμή της Μητέρας των Θεών»<sup>47</sup>. Ένας αυλός φρυγικού τύπου σχηματίζεται πάνω σε μία από τις πλευρές της σαρκοφάγου της Αγίας Τριάδας στο μουσείο του Ηρακλείου, που εικονίζει το όργανο «έλυμος» της Ρωμαϊκής εποχής<sup>48</sup>.

Ο πυθικός αυλός ή αλλιώς «τέλειος» είχε επίσης μια μεσαία γκάμα<sup>49</sup> και χρησιμοποιούνταν ως επαγγελματικός σόλο αυλός, για να συνοδεύει τους Πυθικούς νόμους και «παιάνες» προς τιμή του Απόλλωνα<sup>50</sup>. Ίσως ο Κοϊντιλιανός να τον κατατάσσει στο μεσαίο είδος λόγω του μεσαίου του μήκους έναντι των

40. Βλ. και *Περὶ μουσικῆς* III. 21, σ. 121. 12-15.

41. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 16, σ. 85. 4-8. Βλ. και Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν*, IV. 81.

42. Για τη στρατιωτική χρήση της σάλπιγγας βλ. *Περὶ μουσικῆς* II. 6, σ. 62.11 κ.ε.

43. Πβ. A. Belis, *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*, σσ. 169, 170· N. Xanthoulis, "The Salpinx in Greek Antiquity", *International Trumpet Guild Journal*, 2006, σ. 39.

44. Αιλιανός, *Ποικίλη ιστορία* I. 26. Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν* IV. 89· Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 415 a-b.

45. A. Belis, *Η καθημερινή ζωή των μουσικών*, σ. 70. Βλ. και N. Xanthoulis, "The Salpinx", σ. 39.

46. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 157.

47. *Αυτόθι*. Ο Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 185 a, υποστηρίζει ότι το τονικό του ύψος ήταν βαθύ. Βλ. και *ό.π.* 176 κ.ε.. Πολυδεύκης *Όνομαστικόν* IV. 74.

48. D. Paquette, *L' instrument de musique dans la céramique*, σ. 23, σχήμα 2. Βλ. επίσης C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, Dover Publications, 2006 (19401), σ. 139.

49. Πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 487, σημ. 178.

50. Βλ. και Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν* IV. 81. πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 164, σημ. 1.

άλλων και περισσότερο προς το αρσενικό λόγω της χρήσης του στη συνοδεία των παιάνων και των νικητήριων ασμάτων που συνδέονταν με την ανδρεία<sup>51</sup>.

Οι πηγές λένε ότι ο «χορικός» αυλός συνοδεύει κάθε χορωδία, ειδικά στον διθύραμβο<sup>52</sup>, αλλά δεν υπήρχε μόνο ένας τύπος. Ένας άλλος τρόπος, όπως αναφέρει ο A. Barker<sup>53</sup> για να ταξινομηθούν τέτοιου είδους αυλοί είναι «ανάλογα με την έκταση της φωνής που είχαν σχεδιασθεί να συνοδεύουν». Ο Αριστόξενος<sup>54</sup> διακρίνει τους αυλούς περισσότερο από τεχνικής άποψης, παρά σε σχέση με τη συναισθηματική τους επίδραση, όπως κάνει ο Κοϊντιλιανός, σε «παρθένιους», που είναι οι ψηλότεροι σε οξύτητα, σε «παιδικούς», σε «κιθαριστήριους», σε «τέλειους» και «υπερτέλειους».

Κατά τον Κοϊντιλιανό το ήθος του αυλού μπορεί να συνεισφέρει στην άκακη ευχαρίστηση και λιγότερο στην επιδίωξη της σοφίας. Στην πρώτη περίπτωση το είδος της μουσικής ευχαριστεί κυρίως τους καταβεβλημένους από τον κόπο της εργασίας, δηλαδή τους τεχνίτες και όχι εκείνους που επιζητούν τη σύνεση. Επικαλούμενος τη μυθολογία, υποστηρίζει ότι η περίπτωση των αυλών όπου η μελωδία τους κολακεύει την ποιότητα των ανδρών και το μέρος της ψυχής τους που επιθυμεί ευχαρίστηση, ανατίθεται στην Ευτέρπη<sup>55</sup>, η οποία, όπως συνιστά και το όνομά της, μας παρακινεί να επιδιώξουμε την ευχαρίστηση συνάμα με την καλοσύνη<sup>56</sup>. Το πρώτο μέρος του ονόματός της 'ευ' σημαίνει καλό, και το δεύτερο 'τέρπω' συνδέεται με την τέρψη, την ευχαρίστηση. Συνεπώς αντιπροσωπεύει την καλή ευχαρίστηση. Όπως αναφέρει ο C. Sachs<sup>57</sup> «οι μούσες ήταν πολύ λιγότερο οι ιδανικοί εκτελεστές της μουσικής και της ποίησης παρά

---

51. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 487. Γ. Πλεμμένος, *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική*, σ. 120.

52. Βλ. σχετ. Πολυδεύκης, *Όνομαστικόν* IV. 81.

53. *Greek Musical Writings* II, σ. 487, σημ. 178.

54. Βλ. σχετ. *Στοιχεία άρμονικά* I. 20.32-35. Το ίδιο κάνει και ο Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 634 e-f. Βλ. και Αριστοτέλης, *Περί Τά Ζώα Ιστοριών* 581 b 7. Για μια διεξοδική μελέτη του αυλού βλ. K. Schlesinger, *The Greek Aulos* και Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαίδεια τής Αρχαίας Έλληνικής Μουσικής*, σσ. 42-46, σ. 62, σ. 283.

55. Βλ. *Παλατινή Ανθολογία* IX, 505, όπου μια ελληνική επιγραφή αναφέρεται στον τρόπο παιξίματος του διπλού αυλού και λέγεται για την Ευτέρπη ότι πετυχαίνει να τραγουδά τα τρυπημένα καλάμια με τις πολυάριθμες τρύπες. επίσης στο ίδιο έργο (IX. 504) αναφέρεται ότι η Ευτέρπη είναι η ηχηρή φωνή της τραγικής χορωδίας.

56. Βλ. σχετ. *Περί Μουσικής* II. 19, σ. 91. 9-12.

57. "Muses and Scales", σ. 4.

προστάτες, εμπνευστές και προσωποποιημένες αλληγορίες αυτών των τεχνών». Ο Κοϊντιλιανός αναφέρει ότι οι Μούσες<sup>58</sup> νίκησαν τις Σειρήνες, από τις οποίες ο σοφός Οδυσσεύς<sup>59</sup> απομακρύνεται βίαια. Σε αντίθεση με τις Μούσες οι παλαιοί συνδέουν με τις Σειρήνες, τις θνητές γυναίκες με τη μορφή τεράτων και το είδος της μελωδίας των οργάνων που μπορεί να προκαλέσει βλάβη και πρέπει να αποφευχθεί, επειδή οδηγεί στη βία και είναι καταστροφικό<sup>60</sup>.

Εκτός όμως από το είδος του αυλού που μπορεί να προσφέρει απλή ευχαρίστηση υπάρχει και το άλλο είδος, που κατά τον Κοϊντιλιανό, μπορεί μερικές φορές να αποφέρει όφελος στην επιδίωξη της επιστήμης και της σωφροσύνης. Αυτό το είδος που δεν έχει εγκαταλείψει εντελώς το θηλυκό του χαρακτήρα, δεν το καταλογίζουν σε μια θεότητα αρσενικού γένους αλλά στην Αθηνά, που είναι θήλυς ως προς το φύλο, αλλά σώφρων και πολεμική ως προς το ήθος. Ωστόσο για να δείξει ότι η ωφέλεια που δίνει ο αυλός είναι μικρή, και για να προειδοποιήσει τους σοφούς ότι θα πρέπει γενικά να αποφεύγουν την ευκολία της μουσικής του αυλού, λένε ότι η θεά Αθηνά πέταξε μακριά τους αυλούς<sup>61</sup>, με τη δικαιολογία ότι η ευχαρίστηση που προσφέρουν ήταν ακατάλληλη για αυτούς που επιδιώκουν τη σοφία. Αυτός ο τύπος μελωδίας μπορεί να χρησιμεύσει σε εκείνους που είναι φθαρμένοι και καταβεβλημένοι από τις συνεχείς προσπάθειες της δουλειάς και του μόχθου, όπως στους τεχνίτες. Αυτό είναι το πρόσχημα με το οποίο παρουσιάζουν τον Μαρσύα, ο οποίος αργότερα τιμωρήθηκε, επειδή εξύψωσε τη μουσική του πέραν της πραγματικής της αξίας. Τα όργανά του ήταν κατώτερα από αυτά του Απόλλωνα, όπως συμβαίνει με τους χειρώνακτες και τους αγράμματους ανθρώπους σε σχέση με τους σοφούς, ή όπως συμβαίνει με τον ίδιο τον Μαρσύα και τον Απόλλωνα<sup>62</sup>.

58. Για τις μούσες γενικότερα βλ. C. Sachs, "Muses and Scales", σσ. 4-6.

59. Βλ. σχετ. *Όδυσσεια* μ, 39 - 54 και 165 - 200.

60. Βλ. σχετ. *Περί Μουσικής* II. 19, σ. 90. 26-31. Βλ. για το χωρίο F. Buffière, *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris, Société d'Édition 'Les belles lettres', 1973, σ. 384.

61. Εδώ προφανώς λόγω της χρήσης του πληθυντικού εννοείται ο διάυλος, που η χρήση του ήταν πιο συχνή σε σχέση με τον μονό αυλό· πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 172, σημ. 1.

62. Βλ. σχετ. *Περί Μουσικής* II. 19, σ. 91. 13-27. I. 19, σ. 90. 18.

Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* αναφέρεται στον σχετικό μύθο για να ενισχύσει την άποψη της ακαταλληλότητας του αυλού για την εκπαίδευση<sup>63</sup>. Ο Σταγειρίτης φιλόσοφος, γράφει ότι, ενώ η θεά Αθηνά ήταν αυτή η οποία ανακάλυψε τους αυλούς, έπειτα τους απέρριψε, λόγω της δυσφορίας που ένιωσε, όταν είδε την εικόνα του προσώπου κατά το παίξιμο του αυλού<sup>64</sup>. Χωρίς να απορρίπτεται αυτή η εκδοχή, πιθανότερο είναι αυτό να συνέβη, επειδή η Αθηνά, καθώς είναι η θεά της σοφίας, διαπίστωσε πως το παίξιμο του αυλού δεν συνδέεται καθόλου με την καλλιέργεια του πνεύματος<sup>65</sup>.

Σε αυτόν τον μύθο που συνδέει την Αθηνά με την απόρριψη του αυλού υπάρχει και η σχετική μαρτυρία του Αθήναιου, η οποία αμφισβητεί τον εν λόγω μύθο. Ο μύθος παρουσιάζεται και στους *Δειπνοσοφιστές*<sup>66</sup> μέσα από το έργο του Μελανιππίδη *Μαρσύας* (5<sup>ος</sup> π. Χ.), όπου εμφανίζεται η Αθηνά να πετά τα όργανα από το ιερό της χέρι και να λέει: απομακρυνθείτε ντροπιαστικά πράγματα, μιάσματα του σώματος. Δεν παραδίδω τον εαυτό μου σε τέτοιο κακό. Ως απάντηση στο μύθο αυτό ο Αθήναιος<sup>67</sup> παραθέτει τα λόγια του ποιητή Τελέστη (5<sup>ος</sup> - 4<sup>ος</sup> π.Χ. αι.) από το έργο του *Αργώ*: όταν η έξυπνη θεά σήκωσε το έξυπνο όργανο στο βουνό από τους θάμνους, δεν πιστεύω ότι αυτή, η θεϊκή Αθηνά, τρομοκρατημένη από την ασχήμια τη δυσάρεστη στην όραση, το πέταξε μακριά από τα χέρια της δοξάζοντας τον Μαρσύα. Γιατί εξάλλου ποια σφοδρή επιθυμία για ευχάριστη ομορφιά την ανησυχούσε, εκείνη που η Κλωθώ της μεταβίβασε, παρθενία, άγαμη και άπαιδη; Και ο ίδιος συνεχίζει παραθέτοντας

63. Για παραπλήσια εκδοχή του μύθου της Αθηνάς βλ. Πίνδαρος, *Πυθιόνικοι* 12, 18-27.

64. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1341 b 3-8. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 140-141.

65. Για το μύθο της Αθηνάς βλ. Τ. Καλογερόπουλος, *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Αθήνα, Εκδ. Γιαλλέλη, 1998, σ. 32. J.G. Landels, *Music in Ancient Greece and Rome*, σ. 154. Βλ. επίσης Πλούταρχος, *Περί άοργησίας* 456 b και Αθηναίος, *Δειπνοσοφισταί* 616 e-617 b, όπου γίνεται σχετική αναφορά. Βλ. επίσης Πλωτίνος, *Έννεάδες* I, 4,15, 1-9, όπου συζητούνται τα χαρακτηριστικά του σοφού και αναφέρεται «ότι η σωματική ωραιότητα ή η ευεξία δεν συγκαταλέγονται ανάμεσα σε αυτά, αφού δεν είναι απαραίτητες ούτε για την εκμάθηση του αυλού». πβ. Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική στου Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, σ. 119. Βλ. και *Έννεάδες* IV, 4, 33, 9-11, όπου οι αυλοί και οι ωδές συντελούν «πρός τήν ὄρχησιν».

66. *Δειπνοσοφισταί* 616 e.

67. *Ο.π.* 616 f..

από το έργο του Τελέστη: αυτή είναι μια εχθρική ιστορία ειπωμένη από κενού περιεχομένου τραγουδοποιούς, κατά της τέχνης της αυλητικής<sup>68</sup>.

Ο Αριστοτέλης απέρριπτε τον αυλό, από την εκπαίδευση γιατί, εκτός του ότι είναι ένα όργανο που απαιτεί ιδιαίτερη δεξιοτεχνία, θεωρούσε ότι δεν έχει ηθική επίδραση στον ακροατή αλλά οργιαστική<sup>69</sup>. Σε άλλο χωρίο των *Πολιτικῶν*<sup>70</sup> του αναφέρει ότι ο αυλός, ο οποίος συνδέεται με τη φρυγική αρμονία, όπως έχει ήδη αναφερθεί, έχει στοιχεία «οργιαστικά» και «παθητικά», τέτοια δηλαδή που προκαλούν έντονα συναισθήματα. Κατά συνέπεια, η χρήση του αυλού είναι κατάλληλη για τις περιστάσεις εκείνες, στις οποίες το αποτέλεσμα που θέλουμε να παραχθεί είναι το συναίσθημα της κάθαρσης<sup>71</sup> και όχι τόσο η μάθηση<sup>72</sup>. Ένας άλλος σημαντικός λόγος που επιβαλλόταν η απόρριψη της χρήσης του αυλού από την εκπαίδευση κατά τον Αριστοτέλη είναι το γεγονός ότι το παίξιμό του εμποδίζει τη χρήση του λόγου<sup>73</sup>, που είναι απαραίτητη στην εκπαίδευση<sup>74</sup>.

## 2.2. Τα έγχορδα όργανα

Από τα έγχορδα όργανα η λύρα ήταν το πιο δημοφιλές στον ελληνικό κόσμο και παιζόταν από δεξιοτέχνες, κιθαριστές ή κιθαρωδούς είτε από μόνη της είτε σε συνδυασμό με άλλα όργανα. Επιπλέον αποτελούσε ιδιαίτερα στην Αθηναϊκή κοινωνία βασικό συστατικό της εκπαίδευσης<sup>75</sup>. Αυτό οφειλόταν και στο γεγονός

68. Βλ. σχετ. *Δειπνοσοφισταί* 617 a.

69. *Πολιτικά* 1341 a 21-22.

70. 1342 b 4-6.

71. Για την αντίθεση ανάμεσα στην κάθαρση και μάθηση πβ. στον Αριστοτέλη τη διαφορά μεταξύ του «μαθεῖν» και «παθεῖν» στο απόσπασμα 15 στη δεύτερη έκδοση του Ross (στην πρώτη έκδοση απόσπασμα 45, 1483 a 19).

72. *Πολιτικά* 1341 a 23: «...ἐν οἷς ἡ θεωρία κάθαρσιν μᾶλλον δύναται ἢ μάθησιν». Ο W.L. Newman (*The Politics of Aristotle*, σ. 552, σημ. 22) παρατηρεί πως εδώ η «θεωρία» περιέχει μάλλον την έννοια του θεάματος, δηλαδή των παραστάσεων. Η άποψη αυτή ενισχύεται και από το γεγονός ότι η «αὔλησις» συνοδευόταν και από σωματικές κινήσεις, όπως αναφέρεται στο χωρίο 1341 b 18, και επομένως ήταν κάτι το οποίο όχι μόνο μπορούσε να το ακούσει κανείς, αλλά και να το δει, δηλαδή να το παρακολουθήσει.

73. *Πολιτικά* 1341 a 24-25. πβ. Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σ. 137.

74. Βλ. και *Πολιτικά* 1341 b 8 -18, όπου γίνεται αναφορά στα κατάλληλα μουσικά όργανα για την εκπαίδευση των νέων, τονίζοντας ότι πρέπει να αποδοκιμάζουμε κάθε σύστημα διδασκαλίας που αγγίζει το επίπεδο του επαγγελματία.

75. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 153. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 69.

ότι ο εκτελεστής του έγχορδου οργάνου μπορούσε να κάνει χρήση του λόγου κατά το παίξιμό του και να είναι με τον τρόπο αυτό δυνατός ο συνδυασμός της ποίησης με τη μουσική, με αποτέλεσμα τα έγχορδα όργανα να θεωρούνται ότι απευθύνονται στη διάνοια σε αντίθεση με τα πνευστά όργανα<sup>76</sup> που απευθύνονται στη κατώτερη πλευρά του εαυτού μας, όπως ήδη ειπώθηκε.

Με τη λύρα συνδέεται το Όνομα του Τέρπανδου<sup>77</sup>, που ήταν λυρικός ποιητής και ήκμασε το 675 π.Χ. στη Σπάρτη. Το όνομά του συνδέεται με τις αλλαγές στις χορδές της λύρας από τέσσερις σε επτά, γεγονός που καταγράφεται σε ένα ποίημα που είναι αφιερωμένο σε αυτόν<sup>78</sup>.

Η λύρα είναι όργανο με χορδές τεντωμένες κάθετα, οι οποίες βγάζουν έναν συγκεκριμένο ήχο, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ξηρός, με χαρακτήρα σοβαρό και ανδροπρεπή<sup>79</sup>. Όπως γράφει ο Κοϊντιλιανός, από τα έγχορδα όργανα («έν τοῖς κατατεινομένοις»<sup>80</sup>), η λύρα αντιστοιχεί στο αρσενικό εξαιτίας της υπερβολικής της βαθύτητας και σκληρότητας, ενώ η «σαμβύκη» στο θηλυκό, αφού στερείται ευγένειας και υποκινεί τους ανθρώπους στην εγκατάλειψη λόγω του πολύ υψηλού τονικού της ύψους, που οφείλεται στην βραχύτητα των χορδών της<sup>81</sup>. Η «σαμβύκη» ήταν γυναικείο όργανο, κατάλληλο για τις συνθέσεις

76. D. Paquette, *L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, σ. 119.

77. Σε αυτόν αναφέρεται και ο Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 635 e-f. Βλ. ενδεικτικά για τον Τέρπανδρο F. Lasserre, *Plutarque, De la musique*, σσ. 27-29, C. Sachs, "Muses and Scales", σ. 7' B. O. Ellsworth, *The Berkeley Manuscript, A New Critical Text and Translation on Facing Pages*, with an Introduction, Annotations, and Indices Verborum and Nominum et Rerum, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1984, σ. 201' Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαίδεια τής Αρχαίας Έλληνικής Μουσικής*, σσ. 326-327' A. Gostoli, *Terpandro, Introduzione, testimonianze, testo critic, traduzione e commento*, Rome, Edizioni dell' Ateneo, 1990, IX-XI.

78. Στράβων, *Γεωγραφικά* ΙΓ', 2.4: «Τέρπανδρον ...τόν πρώτον ἀντί τῆς τετραχόρδου λύρας ἑπταχόρδω χρησάμενον, καθάπερ καί ἐν τοῖς ἀναφερομένοις ἔπεσιν εἰς αὐτόν λέγεται. ἡμεῖς τοι τετράγαρυν ἀποστέρξαντες αἰοῖδαν ἑπτατόνων φόρμιγγι νέους κελαηδήσομεν ὕμνους». πβ. A. Gostoli, *Terpandro*, 51 κ.ε.

79. T. Reinach, *Η Έλληνική Μουσική*, σ. 154. Για τη λύρα βλ. S. Baud-Bovy, "L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne", *Revue de la musicologie*, 53 (1967), σσ. 3-20' Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαίδεια τής Αρχαίας Έλληνικής Μουσικής*, σ. 192' M.L. West, *Αρχαία Έλληνική Μουσική*, σ. 70 κ.ε' πβ. Πλάτων, *Νόμοι* 812 d-e, όπου γίνεται αναφορά στο σωστό παίξιμο της λύρας. Βλ. σχετ. W.D. Anderson, "Plato", στο S. Sadie (ed.), σ. 855, N. Μπρας, "Μουσική παιδεία και μουσικά όργανα στην Αρχαία Ελλάδα", στο Α. Δρίτσας (Επιστ. Επιμ.), *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ), 2003, σ. 90.

80. *Περί μουσικής* II. 16, σ. 85. 8. «Τὰ κατατεινόμενα ὄργανα», τα όργανα δηλαδή εκείνα στα οποία πρέπει να τεντωθούν περισσότερο ή λιγότερο οι χορδές τους για να κουρδισθούν.

81. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 16, σ. 85. 8-12. Βλ. για τη «σαμβύκη» Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαίδεια τής Αρχαίας Έλληνικής Μουσικής*, σ. 279. Σε αντίθεση με τη μαρτυρία του Κοϊντιλιανού, ο Μιχαηλίδης με βάση της πηγές του αναφέρει ότι η «σαμβύκη» είναι έγχορδο όργανο



και εκτελέσεις πονηρών ερωτικών τραγουδιών. Τα κορίτσια που πληρώνονταν για να παίξουν αυτό το όργανο ονομάζονταν «σαμβύκαι» ή «σαμβυκίστριαι»<sup>82</sup>. Το όργανο αυτό, μαζί με άλλα, όπως η «πηκτίς»<sup>83</sup>, η «βάρβιτος»<sup>84</sup>, τα «έπτάγωνα»<sup>85</sup> και τα «τρίγωνα»<sup>86</sup>, ενώ στην αρχή είχαν διαδεδομένη χρήση, αργότερα απορρίφθηκαν, γιατί απαιτούσαν ιδιαίτερη δεξιοτεχνική ικανότητα<sup>87</sup>.

Αυτό υποστηρίζει και ο Αριστοτέλης για τα όργανα αυτά, ότι έχουν δηλαδή τη δύναμη να προκαλούν απλή τέρψη στο αυτί του ακροατή<sup>88</sup>. Ο Σταγειρίτης φιλόσοφος, ωστόσο, δεν προβάλλει κάποιο συγκεκριμένο λόγο, για τον οποίο απορρίπτει τα όργανα αυτά, αλλά πιθανότατα ο λόγος είναι ο μεγάλος αριθμός των χορδών<sup>89</sup> που διαθέτουν. Έτσι η εκμάθησή τους απαιτεί μεγαλύτερη δεξιοτεχνία από τον εκτελεστή και, επομένως, περισσότερο χρόνο μελέτης. Αποτελεί δηλαδή μία δραστηριότητα που ταιριάζει περισσότερο στους «βαναύσους» παρά σε έναν ελεύθερο άνθρωπο<sup>90</sup>, για το περιεχόμενο των

---

με μεγάλο αριθμό χορδών που παιζόταν με πλήκτρο, καθώς και ότι υπήρχαν σαμβύκες με τέσσερις μόνο χορδές.

82. Βλ. σχετ. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σσ. 107 κ.ε. Βλ. και J.G. Landels, "Ship-shape and Sambuca-fashion", *Journal of Hellenic Studies*, 86 (1966), σσ. 69-77. W.D. Anderson, *Ethos and Education in Greek Music*, σ. 132 κ.ε. Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαιδεία τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 279. Για τη «σαμβύκη» βλ. Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 182 e-f, 633f-634 b, 635 a. Στο χωρίο 633 f λέγεται ότι έχει υψηλό τονικό ύψος. Ωστόσο ο Αθήναιος, ο οποίος είναι υποστηρικτής περισσότερο των πνευστών οργάνων (*Δειπνοσοφισταί* 175 b), παραθέτει μία μαρτυρία για το έγχορδο όργανο νάβλας (175b - 175 d) το οποίο δεν έχει αρμονία στην κίνηση των γραμμών του, διότι στα πλευρά του κάρφωσαν ένα άψυχο καλάμι από λωτό. Όπως σχολιάζει ο A. Barker για το χωρίο (*Greek Musical Writings I*, σ. 263), ίσως εδώ να αναφέρεται στην οπτική του ασχήμια και όχι στον άσχημο ήχο του.

83. Βλ. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 99.

84. Βλ. *ό.π.*, σσ. 78-80. πβ. M.I. Henderson, "Ancient Greek Music", σ. 381. Βλ. για τη βάρβιτο S.J. Macintosh, "The Barbitos on the Classical Period", *The Classical Journal*, 76 (1972), σσ. 331-340.

85. Βλ. A. Barker, *Greek Musical Writings I*, σ. 178, σημ. 26.

86. Για το «τρίγωνον» βλ. Σ. Μιχαηλίδης, *Έγκυκλοπαιδεία τῆς Αρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 322.

87. πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings I*, σ. 178, σημ. 26.

88. Βλ. σχετ. *Πολιτικά* 1341 a 39 – b 3.

89. Ο E.K. Borthwick ("Some Problems in Musical Terminology", *Classical Quarterly*, 17 [1967], σ. 146), αναφέρει ότι στις έννοιες «ὀλιγοχορδία», «πολυχορδία» και «ποικιλία» εμπεριέχεται η αντιπαλότητα που υπήρχε μεταξύ της συντηρητικής μουσικής που υπεράσπιζε ο Πλάτων και της νέας μουσικής του παναρμόνιου τύπου. πβ. R.P. Winnington –Ingram, "The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined", *Classical Quarterly*, 'New Series', 6 (1956), σ. 173.

90. Αυτό που χαρακτήριζε τους ελεύθερους ανθρώπους, κατά τον Αριστοτέλη στην ενήλικη ζωή τους ήταν το ότι δε συμμετείχαν στη μουσική πράξη, αλλά απολάμβαναν τη μουσική μέσω των ακροάσεων που τους προσέφεραν οι «τεχνίτας». Βλ. *Πολιτικά* 1341 b 10-18. Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του Th. Raptis ("Accordion as Warm Radiator! Lessons from the past: Music education's contribution in times of crisis", *Finnish Journal of Music Education (FJME)*, 16 (2013), σσ. 69-72), ο

ενασχολήσεων του οποίου ενδιαφέρεται ο Αριστοτέλης. Ένας άλλος σημαντικός λόγος πρέπει να ήταν και η ακαταλληλότητα του ήθους αυτών των οργάνων για την παιδεία, λόγω των περιστάσεων με τις οποίες συνδέονταν. Επιπλέον και ο Πλάτων στην *Πολιτεία*<sup>91</sup> απέρριπτε τα «τρίγωνα» και «τάς ηχητίδας», καθώς τα θεωρούσε όργανα «πολύχορδα» και «πολυαρμόνια». Τα πολύχορδα όργανα ήταν αυτά τα οποία είχαν τη δυνατότητα να παίζουν σε διάφορες αρμονίες, πράγμα το οποίο ο Πλάτων απεχθανόταν. Η λύρα και η κιθάρα που προφανώς δεν είχαν αυτήν την δυνατότητα εγκρίνονταν από τον Πλάτωνα. Ο Διογένης ο Βαβυλώνιος επηρεασμένος και από τις θέσεις του Πλάτωνα<sup>92</sup> είναι επίσης υποστηρικτής της κιθάρας. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Φιλόδημου<sup>93</sup>, θεωρεί ότι ως είδος διασκέδασης η κιθάρα, σε συνδυασμό με το τραγούδι και τον χορό, ταιριάζουν στις δραστηριότητες ενός ελεύθερου ανθρώπου. Επιπλέον στον Πλωτίνιο διαβάζουμε ότι «η λύρα για να παίξει σωστά πρέπει να είναι σωστά κουρδισμένη», παρομοιάζοντάς την με το ανθρώπινο σώμα: «όπως η κακοκουρδισμένη λύρα δεν αποδίδει σωστά τη μουσική, έτσι και ένα σώμα που η σύνθεση των στοιχείων του δεν είναι η σωστή γίνεται εμπόδιο για την καλή λειτουργία της ψυχής»<sup>94</sup>.

Εκτός από τα παραπάνω έγχορδα, κατά τον Κοϊντιλιανό, μεταξύ των ενδιάμεσων τύπων, υπήρχε ο τύπος της κιθάρας ο «πολύφθογγος», ο οποίος είναι πιο θηλυκός, ενώ πιο αρσενικό είναι το είδος της κιθάρας<sup>95</sup> που δεν διαφέρει πάρα πολύ από τη λύρα<sup>96</sup>. Ο τύπος κιθάρας ο «πολύφθογγος» που έχει χαρακτήρα περισσότερο θηλυκό, ίσως και να ήταν ένα πολυφωνικό είδος

---

ο οποίος διακρίνει στις δύο παραπάνω κατηγορίες των πολιτών, των «τεχνιτών» και των «ελευθέρων», την αριστοτελική διάκριση μεταξύ της «ποιήσεως» και «πράξεως».

91. *Πολιτεία* 399 c-e.

92. Βλ. σχετ. Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σσ. 186-189.

93. Βλ. σχετ. «*Περί μουσικής*», σσ. 16 και 18 Kemke (=S.V.F., III, Diog. 79): «...μηδεμίαν εἶναι πρεπωδεστέραν ἐλευθέροις ἄνεσιν καὶ παιδιᾶν τοῦ τὸν μὲν ἄσαι, τὸν δὲ κιθαρίσαι, τὸν δὲ χορεῦσαι, τῶν δ' ἐρώτων πολλῶ ἀμείνους εἶναι τοὺς κατὰ μουσικὴν τὴν ἐπ' ἀκουσμάτων, οὐ τὴν αὐλῶν».

94. *Ἐννεάδες* I.4.16. 20-29 (Μτφρ.: Π. Καϊμάκης, *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική του Πυθαγορείου, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνιο*, σ. 118).

95. Για την κιθάρα βλ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*, σσ. 168-169. Για τα αρχαία όργανα βλ. και D. Raquette, *L' instrument de musique* (σ. 90, φιγούρα 10). Ν. Μπρας, «Μουσική παιδεία και μουσικά όργανα», σ. 90.

96. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 16, σ. 85. 12-15.

άρπας<sup>97</sup>. Θα μπορούσε να αναφέρεται σε μια συναυλιακή κιθάρα. Η κιθάρα συναυλιακού τύπου χρησιμοποιούνταν στους αγώνες. Είχε χορδές πιο ψηλές σε τονικό ύψος από εκείνες της λύρας και της βαρβίτου για να μπορεί να βγάλει αρκετά δυνατό ήχο σε ένταση και να ακούγεται στο ακροατήριο<sup>98</sup>. Αυτή είναι η μεγάλη κιθάρα η λεγόμενη «ἀσιᾶτις». Η πιο γνωστή είχε μέχρι έξι χορδές<sup>99</sup>. Ωστόσο η «κιθάρα» μερικές φορές αναφέρεται στα έγχορδα αρκετά γενικά και ο Κοϊντιλιανός πιθανώς σκοπεύει να υποδείξει τα διάφορα είδη της άρπας που συχνά χαρακτηρίζονταν ως «πολύφθογγα»<sup>100</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός διακρίνει δύο χρήσεις της λύρας και της κιθάρας, μία «πρὸς παιδείαν»<sup>101</sup> και μία «πρὸς διάχυσιν»<sup>102</sup>. Και πάλι ο διαχωρισμός του γίνεται υπό τη διάκριση του αρσενικού και θηλυκού. Την παιδευτική πλευρά της κιθάρας που τυχαίνει να είναι ανδροπρεπής την αποδίδει στον Απόλλωνα<sup>103</sup>, ενώ το είδος εκείνο που αναγκαστικά επιδιώκει την τέρψη, επειδή απευθύνεται στον όχλο (στη μάζα), το αποδίδει σε μια θηλυκή θεότητα, στην Πολύμνια, μία από τις Μούσες<sup>104</sup>.

Το όνομα της Πολύμνιας σημαίνει πολλοί ύμνοι και ήταν η Μούσα του ιερού τραγουδιού και της μάθησης. Ο Κοϊντιλιανός ίσως απεικονίζει το πλατωνικό Συμπόσιο (187 c-e), καθώς σε χωρίο που υπάρχει ερώτηση για τη μουσική αναφέρεται ότι απέναντι στους ηθικούς ανθρώπους και προς τον σκοπό να καταστούν ηθικότεροι όσοι δεν είναι ακόμη, πρέπει να προστατεύεται ο έρωτας ο ωραίος, ο Ουράνιος, της Ουρανίας της Μούσας ο Έρως. Αντιθέτως τον έρωτα της Πολυμνίας που είναι ο Πάνδημος, πρέπει με μεγάλη προφύλαξη να προσφέρει κάποιος, με τρόπο ώστε να απολαύσουν την ηδονή από αυτόν, αλλά να μην τους προκαλέσει ακολασία.

97. Βλ. σχετ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 164, σημ. 6.

98. Βλ. και Αθήναιος, *Δειπνοσοφισταί* 637 f πβ. W.D. Anderson, "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σ. 213.

99. Βλ. σχετ. T. Reinach, *Η Ελληνική Μουσική*, σ. 152. S. Baud-Bovy, "L'accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne", σσ. 3-20. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 72.

100. Βλ. και Πλάτων, *Πολιτεία* 399 d. πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 488, σημ. 181.

101. *Περὶ Μουσικῆς II*, 19, σ. 91. 6.

102. *Ό.π.* II, 19, σ. 91. 7.

103. Εδώ μάλλον πρόκειται για το είδος της κιθάρας που ταυτίζεται με τη λύρα. Για τη σύνδεση της κιθάρας με τον Απόλλωνα βλ. Πλούταρχος, *Περὶ Μουσικῆς* 1135 f.

104. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς II*, 19, σ. 91. 1-5.

Όσον αφορά τη μουσική της λύρας υπάρχει εκ μέρους του Κοϊντιλιανού η ίδια λογική στη διάκρισή της όπως και για εκείνη του αυλού. Η μουσική της λύρας, που είναι κατάλληλη για τους άνδρες, και το είδος εκείνο που είναι κατάλληλο «πρὸς παιδείαν», συνδέεται με τον Ερμή. Αντιθέτως το είδος που είναι κατάλληλο «πρὸς διάχυσιν» συνδέεται με την Ερατώ, αφού συχνά ανακουφίζει το θηλυκό και επιθυμητικό μέρος της ψυχής<sup>105</sup>. Ο Ερμής θεωρούνταν ο εφευρέτης της λύρας. Αυτό θα μπορούσε να εξηγηθεί και από το γεγονός ότι ήταν ο καθοδηγητής των ψυχών και ο προστάτης των νέων ανθρώπων και γι' αυτό συνδεόταν με τη λύρα και συνεπώς με την παιδεία.

Από την άλλη μεριά η Ερατώ ήταν η Μούσα της λυρικής ποίησης και το όνομα της σημαίνει Αγαπητή. Σε μια ελληνική επιγραφή<sup>106</sup> αναφέρεται ότι, όταν ακούς τη σαγηνευτική φόρμιγγα, να θαυμάζεις την Ερατώ που κατέχει αυτή την επιδεξιότητα. Η φόρμιγγα είναι η παλαιότερη «κίθαρις» ή «φόρμιγξ»<sup>107</sup>. Πρόκειται για έγχορδο όργανο πολύ αρχαίο, που συναντάται πολλές φορές στον Όμηρο<sup>108</sup> και που πολλές φορές οι ποιητές χρησιμοποιούν την ονομασία του και σε μεταγενέστερα, όργανα όπως την κιθάρα ή τη λύρα<sup>109</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός, ενισχύει τη θέση του για την υπεροχή των έγχορδων έναντι των πνευστών οργάνων, μέσω ενός μύθου. Υποστηρίζει την ανωτερότητα της περιοχής του σύμπαντος που ανήκουν τα έγχορδα όργανα, που είναι η περιοχή του «αίθέρου», έναντι της περιοχής του «αέρος» που ανήκουν τα πνευστά όργανα. Σκοπός του είναι να αποδείξει ότι τα καλύτερα όργανα είναι αυτά τα οποία μοιάζουν σε αυτό που είναι το καλύτερο. Παραθέτει για το λόγο αυτό τον μύθο στον οποίο τα όργανα και οι μελωδίες του Απόλλωνα προτιμούνται από εκείνα του Μαρσύα. Ο Κοϊντιλιανός καταγράφει ότι ο φρύγας Μαρσύας, κρεμασμένος με τον τρόπο που κρέμεται ένας ασκός, κάτω από έναν ποταμό στην περιοχή της Κελαίνης, συμβαίνει να βρίσκεται στην χαμηλότερη περιοχή του αέρα, που είναι σκιερή και γεμάτη πνοή. Η περιοχή αυτή κρεμιέται από τη

105. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II, 19, σ. 91. 5-9.

106. *Παλατινή Ανθολογία* IX, 505.

107. Βλ. σχετ. Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, σ. 164.

108. *Ὀδύσσεια* α, 152-155.

109. Πβ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 171, σημ. 5.

μια μεριά πάνω από το νερό και από την άλλη αιωρείται κάτω από τον αιθέρα. Αντιθέτως ο Απόλλων και τα όργανα του συμβαίνει να βρίσκονται στην καθαρότερη, αιθέρια περιοχή την οποία και προστατεύει<sup>110</sup>.

Ο μύθος μιλά για τη διαμάχη που υπήρχε μεταξύ του Απόλλωνα, που είχε ως όργανό του την κιθάρα, και του Μαρσούα που είχε ως όργανό του τον αυλό. Στην ουσία ο μύθος αυτός μιλάει για την κατωτερότητα του Μαρσούα έναντι του Απόλλωνα και συνεπώς του αυλού έναντι της κιθάρας<sup>111</sup>. Στον μύθο αυτό περιγράφεται ότι ο Μαρσούας κρεμόταν στο ποτάμι, αφού είχε χάσει στον διαγωνισμό από τον Απόλλωνα. Ο διαγωνισμός είχε κριθεί από τις Μούσες<sup>112</sup>. Ο Απόλλων όντας ο θεός του ήλιου, εδρεύει στην αιθέρια περιοχή, η οποία τοποθετείται πιο ψηλά και από τη σελήνη<sup>113</sup>. Ο Πλάτων στην *Πολιτεία* (399 e) εκφράζει την ίδια άποψη όταν λέει ότι δεν κάνουμε κάτι το ασυνήθιστο προτιμώντας τον Απόλλωνα και τα όργανά του από τον Μαρσούα και τα όργανα του τελευταίου. Ο μύθος αυτός φανερώνει από τη μία μεριά την ανωτερότητα της λύρας έναντι του αυλού, αλλά και την ματαιότητα που εμπεριέχεται στην επιθυμία του συναγωνισμού με τον Θεό<sup>114</sup>.

Ανάλογη μαρτυρία για την κατωτερότητα του αυλού είναι εκείνη του Πυθαγόρα ο οποίος, όπως υποστηρίζει ο Κοϊντιλιανός, συμβούλευε τους μαθητές του όταν ακούν τους αυλούς να πλένουν τα αυτιά τους, επειδή η αναπνοή τους τα λερώνει, και επιμελώς να καθαίνουν «τάς αλόγους όρμας» με τα σωστά μέλη παιγμένα με τη συνοδεία της λύρας. Στην πραγματικότητα ο αυλός ευχαριστεί το στοιχείο εκείνο που προεδρεύει στο κατώτερο μέρος του εαυτού μας, ενώ η λύρα ενθαρρύνει το στοιχείο που αφορά τη λογική φύση και είναι επομένως η χρήση της ευπρόσδεκτη<sup>115</sup>. Ο Κοϊντιλιανός μέσω της μαρτυρίας του Πυθαγόρα υποστηρίζει μια εξήγηση που συνδέεται με τη φύση του ίδιου

110. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 18, σ. 90. 18 - 25.

111. Ο μύθος διασώζεται και στον Διόδωρο το Σικελιώτη, *Ιστορική Βιβλιοθήκη* 3. 59. 2-5.

112. Πβ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 155, σημ. 365.

113. Πβ. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 170, σημ. 4.

114. Βλ. για το θέμα B. Leclercq-Neveu, "Marsyas, le martyr de l' Aulos", *Anthropologie des mondes grecs anciens*, 4 (1989), σσ. 251-268.

115. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 19, σ. 91. 26- 92. 3. Βλ. και Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορικοῦ βίου* 111, όπου ο αυλός παρουσιάζεται ως όργανο «ὕβριστικὸν καὶ πανηγυρικὸν καὶ οὐδαμῶς ἔλευθέριον τὸν ἦχον ἔχειν».

του οργάνου. Η αναπνοή που είναι ο τρόπος παραγωγής του ήχου του αυλού συνδέεται με τις κατώτερες περιοχές και τη διέγερση του άλογου μέρους της ψυχής. Γι' αυτό και ο αέρας του αυλού ρυπαίνει τα αυτιά. Η λύρα από την άλλη μεριά που συνδέεται με τις ανώτερες περιοχές, όπου βρίσκεται ο αιθέρας μπορεί να συμβάλει στον καθαρισμό της ψυχής.

Είναι γνωστό ότι η σχολή των Πυθαγορείων θεωρούσε τη μουσική έναν τρόπο που μπορεί να συμβάλει στη διανοητική εξέλιξη του ανθρώπου. Ο Αθήναιος<sup>116</sup> αναφέρεται στους Πυθαγόρειους φιλόσοφους και την ενασχόλησή τους με τον αυλό λέγοντας μάλιστα ότι άφησαν και συγγράμματα σχετικά με τους αυλούς. Άλλοι μύθοι σχετικά με τον Πυθαγόρα του αποδίδουν ένα πιστεύω στη δύναμη του αυλού για την προσφορά του στη συναισθηματική θεραπεία. Ο Σέξτος Εμπειρικός<sup>117</sup> παραθέτει ότι ο Πυθαγόρας, έχοντας παρατηρήσει ότι οι νέοι που ήταν σε μια κατάσταση βακχικής φρενίτιδας δε διέφεραν σε τίποτε από τους φρενοβλαβείς, συμβούλευε τον αυλητή που ήταν μαζί τους να παίξει στο σπονδείο μέλος. Και όταν εκείνος έπραξε αυτό που του υπαγόρευσαν ξαφνικά άλλαξαν και έγιναν νηφάλιοι σαν να ήταν σε αυτήν την κατάσταση από την αρχή. Επιπλέον ο Σέξτος Εμπειρικός<sup>118</sup> κατακρίνει τον Πυθαγόρα για αυτή του τη στάση, καθώς παραδέχεται ότι οι αυλητές έχουν περισσότερη επίδραση από τους φιλοσόφους στην αναμόρφωση του χαρακτήρα. Αυτή η θέση του Σέξτου Εμπειρικού συνδέεται με τη γενικότερη αντίληψη που υπήρχε ότι ο αυλητής ήταν ένας επαγγελματίας μουσικός και επομένως δε θα έπρεπε να επιδρά στους ανθρώπους περισσότερο από έναν φιλόσοφο<sup>119</sup>, λόγω της τεχνικής του ιδιότητας η οποία συνδέεται με τη βαναυσότητα.

Ο Κοϊντιλιανός ολοκληρώνει τη θέση του για τα όργανα παρατηρώντας ότι αν υπάρχουν άλλα όργανα που μπορούν να βρεθούν, τα οποία κατατάσσονται μεταξύ των δύο κατηγοριών, η φύση τους δε θα είναι δύσκολο να διακριθεί, καθώς έχουν γίνει κατανοητά τα γενικά χαρακτηριστικά σύμφωνα με τα οποία

116. *Δειπνοσοφισταί* 116.

117. βλ. σχετ. *Πρός Μαθηματικούς* VI. 8-9 (*Πρός Μουσικούς*).

118. βλ. σχετ. *ό.π.* VI. 23. βλ. και Πλούταρχος, *Περί Μουσικής* 1144 e 21 - 1145 f 5.

119. Πβ. D.D. Greaves, *Sextus Empiricus, Against the Musicians*, σ. 143.

μπορούν να ταξινομηθούν<sup>120</sup>. Όπως επισημαίνει ο M.J. Kartomi<sup>121</sup>, αυτές οι διαφυλικές κατηγορίες των μουσικών οργάνων ίσως να έχουν και κοινωνικές προεκτάσεις και να «απεικονίζουν τη θέση και δύναμη των φύλων στον πολιτισμό της εποχής».

Ωστόσο, κατά τον Κοϊντιλιανό, σε αυτά τα όργανα κάθε μία από τις αρμονίες και κάθε ένας ρυθμός, σύμφωνα με τη δική τους ιδιαίτερη φύση, είναι κατάλληλοι για ένα συγκεκριμένο είδος οργάνου, και δε θα παρήγαγαν το αποτέλεσμά τους τόσο καλά σε κάποιο ακατάλληλο όργανο<sup>122</sup>. Συνεπώς τα όργανα θα πρέπει να επιλεγθούν σε κάθε περίπτωση με τέτοιο τρόπο ώστε οι φύσεις των αρμονιών, των ρυθμών και των οργάνων να είναι εναρμονισμένες για να πετύχουν τον σκοπό τους.

Ο Κοϊντιλιανός με τη διερεύνηση των μουσικών οργάνων, ολοκληρώνει την εξέταση όλων των μουσικών παραμέτρων που σχετίζονται με την «τελείαν μουσικής ενέργειαν»<sup>123</sup>. Αυτό συμβαίνει αφού έχει εξετασθεί η συνολική δραστηριότητα της μουσικής η οποία συνίσταται στην εξέταση της κατάλληλης «έννοιας», και «λέξεως» καθώς και ενός εξίσου κατάλληλου «συστήματος» και «άρμονιας φθόγγων», ποιότητας ρυθμού και οργάνων<sup>124</sup>.

Στην συνέχεια αναπτύσσονται οι θέσεις που συνδέουν τα μουσικά όργανα με την ανθρώπινη ψυχή και το σύμπαν και καταδεικνύουν τη διευρυμένη σημασία που λάμβανε η μουσική στο έργο του Κοϊντιλιανού στα πλαίσια του προσδιορισμού της «τελείας μουσικής ενέργειας».

120. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 16, σ. 85. 15-17.

121. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, σ. 272.

122. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* II. 16, σ. 85. 18-20. Ο T. J. Mathiesen ("Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", σ. 270), υποστηρίζει ότι σύμφωνα με τη θεωρία του Κοϊντιλιανού τα όργανα με αρσενικό χαρακτήρα παίζουν στην περιοχή Φα έως Σι ύφεση, εκείνα με θηλυκό από το σι ύφεση στο σι' ύφεση και εκείνα με μεσαίο από το Σι στο λα ύφεση.

123. *Περί μουσικής* II. 16, σ. 85. 21.

124. *Ο.π.* II. 16, σ. 85. 21-24.

### 3. Ομοιότητες της ανθρώπινης και κοσμικής ψυχής με τα μουσικά όργανα

#### 3.1. Πρώτο δόγμα: Οι αριθμητικοί λόγοι που συνδέουν τη μουσική με την ανθρώπινη και την κοσμική ψυχή

Οι θεωρίες που αφορούν το ήθος της μουσικής συνδέονται με την εφαρμογή τους στην εκπαίδευση καθώς «η μουσική κατέχει ηθικές ποιότητες που μπορούν να επηρεάσουν τον χαρακτήρα και τη συμπεριφορά»<sup>125</sup>. Αυτό συμβαίνει επειδή η εκπαίδευση απευθύνεται στην ψυχή. Η σχέση της μουσικής με την ψυχή έχει διερευνηθεί στο πρώτο και πέμπτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής. Αρχικά στο πρώτο κεφάλαιο προσδιορίστηκαν οι λόγοι που η μουσική εκπαίδευση απευθύνεται στην ανθρώπινη ψυχή και μάλιστα στην καλλιέργεια του άλογου μέρους της, ενώ στο πέμπτο διερευνήθηκε η πρόκληση των «παθῶν» και η ανάδυση των «έννοιῶν» στην ψυχή μέσω της θεωρίας περί φύλων. Η παρούσα διερεύνηση της σχέσης της μουσικής με την ψυχή αφορά τις ομοιότητες που εντοπίζονται μεταξύ της ανθρώπινης και κοσμικής ψυχής με τα μουσικά όργανα με σκοπό την κατάδειξη του τρόπου που η ψυχή επηρεάζεται από τα μουσικά όργανα. Με τα θέματα αυτά, κατά τον R. Harrison<sup>126</sup>, συνδέονται οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τις «αντίστοιχες δομές στην μουσική, την ψυχή, και το σύμπαν, χρησιμοποιώντας πυθαγόρειες και νεοπλατωνικές αρχές, μαθηματικούς λόγους, αστρολογία, νομερολογία και διαφυλικούς συσχετισμούς». Όπως εύστοχα παρατηρεί ο T. J. Mathiesen<sup>127</sup> «κάθε μία από τις τρεις πραγματεύσεις για την ψυχή γίνεται προοδευτικά πιο περίπλοκη και ποιητική».

Τις θέσεις του για τις ομοιότητες της ψυχής με τα μουσικά όργανα ο Κοϊντιλιανός παρουσιάζει μέσα από δύο δόγματα<sup>128</sup>. Πριν διατυπώσει τα δόγματα αυτά διερωτάται αν όλοι αυτοί οι οποίοι έχουν ακούσει όλα τα πράγματα για τη μουσική δεν έχουν την επιθυμία να ανακαλύψουν τι είναι αυτό που κάνει την ψυχή να αιχμαλωτίζεται τόσο εύκολα από τη μελωδία των οργάνων. Η εξήγηση που πρόκειται να δώσω, γράφει ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός,

125. D. J. Grout and C.V. Palisca, *A History of Western Music*, σ. 6.

126. "Aristides Quintilianus", σ. 48.

127. *Aristides Quintilianus*, σ. 36, σημ. 174.

128. Βλ. σχετ. A.J. Festugière, "L'âme et la musique d'après Aristide Quintilien", σ. 61.



είναι μεν αρχαία, αλλά οι υποστηρικτές της είναι σοφοί<sup>129</sup> άνθρωποι που μπορεί κανείς να εμπιστευτεί<sup>130</sup>.

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι αν υπάρξει κάποιος ο οποίος θα αμφισβητήσει αυτή τη θεωρία, το ότι δηλαδή η ψυχή «κινείται φυσικῶς» από τα μουσικά όργανα, η αλήθεια της θα επιβεβαιωθεί από την εμπειρία. Από την άλλη μεριά θεωρεί ότι, αν κάποιος παρουσιάσει κάποια εξήγηση καλύτερη η θεωρία του ίδιου θα πρέπει να απορριφθεί. Αν όμως δεν υπάρξει τέτοια εξήγηση θα πρέπει να πεισθεί κανείς από τα συμπεράσματα που προέρχονται από τα γεγονότα<sup>131</sup>. Ο Κοϊντιλιανός με τις παραπάνω του δηλώσεις αντιτίθεται σε όλους εκείνους που συμφωνούσαν με τον Σέξτο Εμπειρικό<sup>132</sup>, ο οποίος αρνούνταν τη φυσική επίδραση της μουσικής στην ψυχή<sup>133</sup>.

Με τη διατύπωση του πρώτου δόγματος, που βασίζεται σε αριθμητικά κριτήρια, γίνεται προσπάθεια να εντοπισθούν οι ομοιότητες της μουσικής αρχικά με την ανθρώπινη και στη συνέχεια με την κοσμική ψυχή λόγω των μουσικών αναλογιών που υπάρχουν στις τρεις παραπάνω δομές, εκφρασμένες μέσα από τα μαθηματικά. Υποστηρίζεται από τον Κοϊντιλιανό, ότι «ἄρμονία τις ἢ ψυχή καὶ ἄρμονία δι' ἀριθμῶν· καὶ μέντοι καὶ ἡ κατὰ μουσικὴν ἄρμονία διὰ τῶν

---

129. Το αρχαίο κείμενο λέει ακριβώς «Λέξω δὴ λόγον παλαιὸν μὲν, σοφῶν δὲ ἀνδρῶν καὶ οὐκ ἄπιστον». Ο Α. J. Festugière ("L' âme et la musique", σ. 78) σχολιάζοντας τη συγκεκριμένη αναφορά που κάνει ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός στους αρχαίους, παρατηρεί ότι «έτσι όπως είναι γραμμένο το αρχαίο κείμενο μπορεί να θεωρηθεί ότι η χρήση του μὲν...δὲ φανερώνει αντίθεση και συνεπώς ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός θέλει να εκφράσει την διαφωνία του με τη γνώμη των παλαιῶν ως όχι τόσο ἐγκυρης σε σχέση με εκείνης της εποχής του. Στην εποχή όμως της Αυτοκρατορίας δεν επικρατούσε κάποια τάση εναντίον των αρχαίων απόψεων, αφού όσο πιο παλαιό και δυσανάγνωστο ήταν ένα κείμενο, τόσο μεγαλύτερη αξία του απέδιδαν. Συνεπώς, το «μὲν...δὲ» δεν έχει αντιθετική σημασία, αλλά μάλλον τη θέση του «τε ...καί». Ο Κοϊντιλιανός εξάλλου σέβεται τη γνώμη των «παλαιῶν», γεγονός που αποδεικνύεται και από άλλες αναφορές μέσα στο έργο του. πβ. *Περὶ μουσικῆς* I. 1, σ. 3. 13-15, I. 8, σ. 15. 8-20, I. 9, σ. 18. 6, II. 2, σ. 53. 16-17, II. 4, σ. 57. 11-12, II. 6, σ. 59. 1-3, II. 6, σ. 64. 12-16, II. 7, σ. 65. 12, II. 19, σ. 90. 26-30, III. 6, σ. 101. 27-102, III. 24, σ. 125. 29-31.

130. *Ο.π.*, II. 17, σ. 86. 8-12.

131. Βλ. σχετ. *ό.π.* II. 17, σ. 86. 12-19.

132. *Πρὸς Μαθηματικούς* VI. 19 (*Πρὸς Μουσικούς*): [...] έτσι συμβαίνει με τα μουσικά μέλη καθώς δεν ισχύει ότι με φυσικό τρόπο άλλα είναι αυτού του είδους (του διεγερτικού) και άλλα του άλλου (του κατασταλτικού), αλλά είμαστε εμείς που θεωρούμε ότι αυτά είναι έτσι.

133. Βλ. και Μ. Πρωτοπαπά-Μαρνέλη, *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*, σ. 185, με σημ. 605, για τη θέση των Στωικών ότι «η ευχαρίστηση που προξενεί η μουσική δεν είναι καρπός μιας μαθητείας στα πλαίσια κάποιας διδασχῆς ("ἐκ μηδεμιας διδασχῆς") ...γιατί η ορμή προς τη μουσική είναι φυσική σε όλους τους ανθρώπους».

αὐτῶν ἀναλογιῶν συνεστῶσα· κινουμένων δὴ τῶν ὁμοίων καὶ τὰ ὁμοιπαθῆ συγκινεῖται»<sup>134</sup>.

Ο συσχετισμός υφίσταται μεταξύ των αρμονικῶν αναλογιῶν που υπάρχουν στη μουσική οι οποίες μπορούν να εντοπισθοῦν και στην ψυχὴ του ἀνθρώπου. Αυτὲς τις αρμονικὲς αναλογίες ορίζει ο λόγος «τοῦ διὰ τεσσάρων» (4/3), που εἶναι «ἐπίτριτος», «τοῦ διὰ πέντε» (3/2), που εἶναι «ἡμιόλιος», «τοῦ διὰ πασῶν» (2/1) που εἶναι «διπλασίων» και «τοῦ τόνου» (9/8) που εἶναι «ἐπόγδοος»<sup>135</sup>. Θα μπορούσε να υποστηριχθεῖ ὅτι πρόκειται για μια προσπάθεια να εντοπισθοῦν μέσα στην ψυχὴ οι αρμονικὲς συνηχήσεις των μουσικῶν διαστημάτων της τέταρτης, της πέμπτης ἢ της ογδόης «με τουλάχιστον ἓνα ἄλλο ἦχο της οκτάβας»<sup>136</sup>, δεδομένου ὅτι ἐδῶ ἡ «ἄρμονία φθόγγων» λαμβάνει την ἔννοια της συναρμογῆς. Με τον τρόπο αὐτό μπορεί να ερμηνευθεῖ ἡ ἀρμονία των αριθμητικῶν αναλογιῶν της μουσικῆς και ὁ κόσμος ως ολότητα<sup>137</sup>, με τη μεταφορά δηλαδή των αριθμητικῶν αναλογιῶν που συνιστοῦν την ἀνθρώπινη στην κοσμικὴ ψυχὴ<sup>138</sup>. Μέσα ἀπὸ αὐτὴν την ἀντιστοιχία, κατὰ τον G. Wegge<sup>139</sup>, «ἡ μουσικὴ ἐπιτρέπει στην ψυχὴ να συμμετέχει στο θεῖο, ἐπειδὴ ἡ ψυχὴ και ὁ κόσμος ἔχουν τις ἴδιες ἀριθμητικὲς σχέσεις».

Οι συγκεκριμένες θέσεις ἀναπτύσσονται και ἀπὸ τους «παλαιούς»<sup>140</sup>, τους Πυθαγορείους και τον Πλάτωνα<sup>141</sup>, ἀπὸ τις θέσεις των οποίων ἔχει ἐπηρεασθεῖ ὁ

134. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 86. 20-23· πβ. ὁ.π. III. 6, σ. 103. 2.

135. Πρόκειται για τις ἀναλογίες που ορίζουν τις συμφωνίες. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* I. 7, σ. 11. 7-9. Οι ἀριθμοὶ αὐτοὶ ονομάζονται «ἐπιμόριοι» και ἀντιστοιχοῦν στην ἀναλογία  $n+1/n$ . Για τους ἀριθμοὺς αὐτοὺς βλ. C. A. Barbera ("The Consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: a Study of Ancient Pythagoreanism", *Journal of Music Theory*, 2 (1984), σ. 194, σ. 217, σημ. 11), ὁ ὁποῖος ἐπισημαίνει ὅτι ἡ οκτάβα (2/1) δὲν ἀνήκει σε αὐτοὺς τους λόγους, ἀλλὰ ὑπόκειται στον ἀριθμητικὸν λόγον των πολλαπλασίων ἀριθμῶν. Ὡστόσο τα διαστήματα που ἀντιστοιχοῦν στους λόγους των «ἐπιμόριων» και των πολλαπλασίων ἀριθμῶν ἦταν τα αυθεντικὰ σύμφωνα διαστήματα. Βλ. για τὸ θέμα A. Barker, "Three Approaches to Canonic Division", στο I. Mueller (ed.), (*ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ*) *Peri Tōn Mathēmatōn, Apeiron: a Journal for Ancient Philosophy and Science*, 24 (1991), σ. 75. N. Taylor, *Ἡ ἀρμονία των Πυθαγορείων*, σσ. 38 κ.ε.

136. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 165, σημ. 2.

137. Βλ. και O. Denav, "The Pedagogical Value of Art and Music in the Past and the Present", *US-China Education Review*, 10 (2009), σ. 55.

138. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 6, σ. 102. 2 και 20, III. 6, σ. 103. 4, III. 9, σ. 107. 24, III. 12, σ. 112. 15.

139. "The Relationship between Neoplatonic Aesthetics and Early Medieval Music Theory: The Ascent to the One", σ. 4.

140. *Περὶ Μουσικῆς* III. 24, σ. 125. 29-31: «Οἱ παλαιοὶ τε ἄνδρες και σοφοὶ δισχυρίσαντο ὅτι οὐ τὸ σῶμα τοῦ παντὸς μόνον ἀλλὰ και τὴν ψυχὴν δὲ ἀριθμῶν συμφῶνων συνεστάναι και θεωρεῖσθαι».

Κοϊντιλιανός. Είναι γνωστό ότι στους Πυθαγορείους αποδίδεται η αποτύπωση των μουσικών διαστημάτων<sup>142</sup> με αριθμητικούς λόγους<sup>143</sup>, ανακάλυψη βέβαια που έγινε με τη βοήθεια του γνωστού μονόχορδου<sup>144</sup>. Ο Κοϊντιλιανός αναφέρει ότι όταν ο Πυθαγόρας ήταν στο νεκρικό του κρεβάτι προέτρεπε τους φίλους του να «μονοχορδίζει» και παρατηρούσε ότι τα διαστήματα στη μουσική περισσότερο εκτιμώνται «νοητῶς δι' ἀριθμῶν, παρά αἰσθητῶς δι' ἀκοῆς»<sup>145</sup>. Οι Πυθαγόρειοι επίσης είναι αυτοί που, τον 6<sup>ο</sup> αι. κατά πάσα πιθανότητα, έθεσαν τις αριθμητικές βάσεις της μουσικής<sup>146</sup>. Θεωρούσαν ότι η μουσική κυβερνάται από τους ίδιους μαθηματικούς νόμους που λειτουργούν στον ορατό και αόρατο

141. *Τίμαιος* 36 α. πβ. Ψευδο-Πλούταρχος, *Περὶ Μουσικῆς* 1138 c 1-1139 b 18, καθώς και την πραγμάτευση του Νικόμαχου, *Ἀρμονικὸν ἐγχειρίδιον* 250. 4-252. 2, στους οποίους εκτίθεται το κείμενο.

142. Πβ. W.K.C. Guthrie, *The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*, σσ. 212 κ.ε.

143. A. Barker, *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, σσ. 54-73. Για το ζήτημα αυτό των μουσικών διαστημάτων και της έκφρασης τους με αριθμητικούς λόγους καθώς και το ζήτημα της συμφωνίας ή διαφωνίας που προκύπτει σε καθένα από αυτά υπάρχει αναφορά στον Αριστοτέλη, *Προβλήματα* 920 a 35.

144. Βλ. σχετ. N.Taylor, *Ἡ ἁρμονία των Πυθαγορείων*, σσ. 37 κ.ε.. Στ. Χουλιάρας, "Μουσικός Μυστικισμός", ΜΟΥ.Σ.Α., 8-9 (2001), σ. 40. Για μια εμπειριστατωμένη μελέτη του μονόχορδου βλ. D.E. Creese, *The Monochord in Greek Harmonic Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, σσ. 131-177. Εκτός από το μονόχορδο οι Πυθαγόρειοι για να ελέγξουν τις θεωρίες τους χρησιμοποιούσαν επιπλέον τη λύρα και τον «έλικῶνα» πβ. S. Bruhn, *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2005, σ. 44. Ο Κοϊντιλιανός περιγράφει τον «έλικῶνα» στο *Περὶ Μουσικῆς*, III. 3. Για τον «έλικῶνα» βλ. Μ.Χ. Παπαδοπούλου και Χ.Π. Σπυρίδης, «Ο Ελικῶνα», στα *Πρακτικά του Εθνικού Συνέδριου ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ*, Αθήνα 2004, σσ. 1-7.

145. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* III. 2, σ. 97. 4-7' πβ. Ψευδο-Πλούταρχος, *Περὶ Μουσικῆς* 1144 f 27-1145 a 5, όπου διατυπώνεται η κατωτερότητα της αίσθησης έναντι των αριθμῶν. Βλ. και *Περὶ Μουσικῆς*, III. 2, σ. 98. 8-21, όπου ο Κοϊντιλιανός περιγράφει μια «κατατομή κανόνος». Για το τελευταίο χωρίο βλ. U. Duse, "Das Scholion zu Aristides Quintilianus 3,2 S. 98,8-21 W.I.", *Istituto di Discipline Storico-Artistiche*, 120 (1976), σσ. 309-313.

146. Βλ. σχετ. G. Sarton, *Ancient Science Through the Golden Age of Greece*, New York, Dover Publications, INC., 1952, σσ. 213 – 214. R.L. Crocker, "Pythagorean Mathematics and Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22 (1963), σσ. 189-198. Ο Αριστοτέλης σχολιάζει τη σχέση των Πυθαγορείων με τα μαθηματικά στο έργο του *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 985 b 23-31. Βλ. για το χωρίο σχόλια στο W.D. Ross (*Ἀριστοτέλους, Τὰ μετὰ τὰ φυσικά. Aristotle's Metaphysics*, σ. 115) T.L. Heath, "Mathematics and Astronomy", στο R.W. Livingston, *The Legacy of Greece*, London/Oxford, Clarendon Press, 1951 (19221), σ. 107' του ιδίου, *Mathematics in Aristotle*, Oxford/ N.York, Clarendon Press, 1980 (19491), σσ. 198 κ.ε.. του ιδίου, *A History of Greek Mathematics, vol I: From Thales to Euclid*, N. York, Dover Publications, Inc., 1981 (=Oxford, Clarendon Press, 19211), σσ. 67-69' G.E.R. Lloyd, "Learning by Numbers", *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 16 (1994), σσ. 154-155' J. Cleary, "Mathematics and Cosmology in Aristotle's Philosophical Development", στο W. Wians (ed.), *Aristotle's Philosophical Development. Problems and Prospects*, London, Rowman & Littlefield Publishers, INC, 1996, σ. 196' πβ. *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 986 a 4 –12, όπου αναφέρεται ότι οι Πυθαγόρειοι ήταν οι πρώτοι που ανέπτυξαν την μαθηματική επιστήμη και θεώρησαν τις αρχές των μαθηματικών ως αρχές όλων των όντων. Για τη φιλοσοφία των Πυθαγορείων σύμφωνα με τον Αριστοτέλη βλ. W. Burkert, *Lore and Science*, σσ. 28-53' E.G. McClain, *The Pythagorean Plato. Prelude to the Song Itself*, σσ. 136-137' A. Bélis, *Aristoxene de Tarente et Aristote. Le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986, σ. 69.

κόσμο. Η ανθρώπινη ψυχή θεωρούνταν για αυτούς ως μια σύνθεση που κρατιέται σε αρμονία από τις αριθμητικές σχέσεις<sup>147</sup>. Έβλεπαν στις σχέσεις μεταξύ των αριθμών την αποτύπωση όχι μόνο της μουσικής<sup>148</sup>, αλλά και της κοσμικής αρμονίας ή της αρμονίας του σύμπαντος<sup>149</sup>.

Σε τέτοιου είδους θεωρίες βασιζόταν ο χωρισμός του κόσμου στον μικρόκοσμο, που αντιστοιχούσε στον άνθρωπο και στον μακρόκοσμο που αντιστοιχούσε στο σύμπαν<sup>150</sup>. Το σύμπαν και η ανθρώπινη ύπαρξη φαίνεται να διέπονταν από τις ίδιες αρχές<sup>151</sup>. Η αρμονία, συνεπώς, «ταυτιζόταν με την ιδανική εικόνα που είχαν σχηματίσει οι αρχαίοι για τη μουσική και συνιστούσε το ιδιαίτερο εκείνο οντικό σημείο αναζήτησης - συνάντησης του ατομικού με το καθολικό»<sup>152</sup>. Όλες αυτές οι θέσεις βασίζονται στο γεγονός ότι η αρμονία συμβολίζει την τάξη του σύμπαντος, υπό την έννοια της ενοποίησης όλων των διαβαθμίσεων του κόσμου, δηλαδή των τεσσάρων στοιχείων (της γης, του

147. D.J. Grout and C.V. Palisca, *A History of Western Music*, σ. 6. Βλ. και L. Rowell, *Thinking About Music*, σ. 41· R. McClellan, *Οι Θεραπευτικές Δυνάμεις της Μουσικής*, σ. 112.

148. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 32, σημ. 14. E. Moutsopoulos, *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d' Athènes, Centre de Recherche sur la Philosophie grecque, 1998, σσ. 184 κ.ε' πβ. *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 1093 a 13-15 και 1093 a 29-b 4, όπου ο Αριστοτέλης στο πρώτο χωρίο εξισώνει τον αριθμό των επτά φωνηέντων με τις επτά χορδές που συνιστούν την αρμονία. Για τη σημασία του αριθμού "επτά" στην φιλοσοφία των Πυθαγορείων, καθώς και για την προβληματική εξίσωση των επτά χορδών με τις αρμονίες βλ. W.D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, σ. 496, σημ. 30. Στο δεύτερο χωρίο εξισώνει το διάστημα των γραμμάτων από το Α έως το Ω με τις 24 νότες του αυλού και το όλο σύστημα του ουρανού. Βλ. Για το θέμα W.D. Ross, *Aristotle's Metaphysics*, σ. 499· A. Barker, *Greek Musical Writings II*, σ. 73, σημ. 19.

149. Τη θεωρία αυτή παρουσιάζει ο Αριστοτέλης στο έργο του *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά*, 985 b 32 -986 a 3. Οι θεωρίες της κοσμικής αρμονίας, που αναδύονται στο χωρίο αυτό (986 a 3), υπονοούν την αρμονία των σφαιρών και μπορούν να συνδεθούν με αυτά που αναφέρονται στο *Περὶ Οὐρανοῦ* 290 b 12. Εκεί γίνεται λόγος για την αρμονία που δημιουργείται, όταν τα αστέρια κινούνται, τη γνωστή θεωρία για την αρμονία του σύμπαντος, την οποία ο Αριστοτέλης αποδίδει στους Πυθαγορείους και τελικά την κρίνει αρνητικά. Ο Αριστοτέλης παρουσιάζει εκ νέου την άποψη των Πυθαγορείων ότι ολόκληρος ο ουρανός είναι αριθμοί στο έργο *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* 986 a 15-21, όταν ασχολείται με τις θεωρίες των Πυθαγορείων που αφορούν τους μονούς και ζυγούς αριθμούς. Βλ. J. E. Raven, *Pythagoreans and Eleatics. An Account of the Interaction Between the Two Opposed Schools During the Fifth and Early Fourth Centuries B.C.*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1966, σ. 10. Αυτό το χωρίο θα μπορούσε να ιδωθεί παράλληλα με τα αποσπάσματα του Φιλόλαου: DK [44 B 1, 2, 4, 6, 7, 10]. Βλ. και M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 326, όπου αναφέρεται για το θέμα αυτό ότι «ο Φιλόλαος, είναι ο πρώτος που αποπειράθηκε να καθιερώσει μαθηματικές αξίες για άλλα διαστήματα». πβ. Χ. Σπυρίδης, *Φάκελος με θέματα Μουσικής Ακουστικής*, Αθήνα, Σ. Αθανασόπουλος -Σ. Παπαδήμας και Σία Ο.Ε., 2000, σ. 324).

150. Β. σχετ. L. Rowell, *Thinking About Music*, σσ. 41-42· πβ. N. Taylor, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σ. 17.

151. Πβ. S. Sambursky, *The Physical World of the Greeks*, Translated from the Hebrew by M. Dagut, London, Routledge & Kegan Paul, 1987 (19561), σ. 40.

152. N. Taylor, *Η αρμονία των Πυθαγορείων*, σ. 17.

νερού, της φωτιάς και του αέρα), με τις υψηλότερες μορφές ζωής (όπως εκείνης του ανθρώπου), καθώς και με τη δομή του σύμπαντος (των πλανητών, του ήλιου και του φεγγαριού)<sup>153</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός είχε κάνει εισαγωγή για το θέμα αυτό στον πρόλόγο του όταν υπογράμμισε ότι η πιο σημαντική ικανότητα της μουσικής είναι να παραγάγει τις αναλογίες εκείνου που για τους περισσότερους ανθρώπους είναι δύσκολο να κατανοήσουν, δηλαδή της ψυχής και όχι μόνο της ατομικής ψυχής, αλλά και της ψυχής του σύμπαντος<sup>154</sup>.

Οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τη σχέση της μουσικής με την ανθρώπινη και κοσμική ψυχή είναι έντονα επηρεασμένες και από τον πλατωνικό *Τίμαιο*<sup>155</sup>, όπως προελέχθη. Ο Κοϊντιλιανός αναφέρει στον *Τίμαιο*<sup>156</sup> ότι ο «θεῖος Πλάτων»<sup>157</sup> γράφει πως «ὁ ψυχῆς δημιουργὸς» ἔλαβε ἓνα εἶδος ἐνδιάμεσης οὐσίας μεταξύ τῆς ἀδιαίρετης καὶ διαιρετῆς οὐσίας, καὶ στὴν περίπτωση τῶν διαιρετῶν καὶ ἀδιαίρετων ποικιλιῶν τοῦ ἴδιου καὶ τοῦ ἄλλου ἔνωσε τὶς μεσότητες μαζί με τὴ μεσότητα αὐτῶν τῶν οὐσιῶν. Ὄταν πέτυχε μία μείξη αὐτῶν τῶν τριῶν, διαίρεσε τὴν ὅλη ἀνάμειξη στὴ βάση τῶν ἀκόλουθων ἀρτίων καὶ περιττῶν ἀριθμῶν: ἀνέπτυξε τοὺς ἀρτίους ἀριθμοὺς σὲ διπλὴ ἀναλογία μέχρι τὸν ἀριθμὸ 8, καὶ τοὺς περιττοὺς στὴν τριπλὴ ἀναλογία μέχρι τὸν ἀριθμὸ 27<sup>158</sup>. Οἱ σειρὲς αὐτὲς ἀποτελοῦνται ἀπὸ τοὺς ἀριθμοὺς: 1, 2, 4, 8 καὶ 1, 3, 9,

153. L. Rowel, *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, σ. 41. Για τις θέσεις των Στωϊκῶν σχετικά με την ἀναλογία μεταξύ οὐράνιου καὶ ἀνθρώπινου κόσμου βλ. Μ. Protopoulos-Marneli, "La conception stoïcienne du monde", *Φιλοσοφία*, 35 (2005), κυρίως σσ. 187-188.

154. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* I. 2, σ. 2. 14-17. Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεῖ τρεῖς ὅρους για να ἀναφερθεῖ στο σύμπαν: «τὸ πᾶν», «τὸ σύμπαν», καὶ «τὰ ὅλα». Ὄταν ἀναφέρεται στο «πᾶν» του ἀποδίδει τὴν ἐλληνικὴ ἔννοια ἐνός τέλεια διαμορφωμένου καὶ ἀρμονικοῦ κόσμου, παρὰ τοῦ ἀχανοῦς σύμπαντος.

155. *Τίμαιος* 34 b-37 c, ὅπου περιγράφεται ἡ δημιουργία τῆς Ψυχῆς τοῦ Κόσμου με μουσικὲς ἀναλογίες. Βλ. καὶ Ἀριστοτέλης, *Περὶ Ψυχῆς* 404 b.

156. Πρόκειται για τὸ χωρίο τοῦ *Τίμαιου* 35 a. Για τὸ χωρίο αὐτὸ βλ. ἐνδεικτικὰ Θ. Βλυζιώτης καὶ Χ. Παπαναστασίου, *Πλάτων, Τίμαιος. Εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια*, 'Βιβλιοθήκη Ἀρχαίων Συγγραφέων', Ἐπιμ. ἐκδόσεως: Γ. Κορδάτος, Ἀθήναι, Ἐκδ. «Ι. Ζαχαρόπουλος», [19--], σσ. 26-33. Ε. G. McClain, *The Pythagorean Plato. Prelude to the Song Itself*, σσ. 57-70. J. James, *The Music of the Spheres*, σσ. 49 κ.ε.. Χ. Σπυρίδης, «Πυθαγόρειες ἀναλογικότητες», σ. 323' Gr. Andrew, *Plato's Philosophy of Science*, σσ. 128-130' πβ. Ε. Σπανδάγος, *Τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίμων εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν τοῦ Θέωνος τοῦ Σμυρναίου*, Εἰσαγωγή - Ἀρχαῖο κείμενο-Ἀπόδοση στὴ Νεοελληνικὴ - Επεξηγήσεις - Σχόλια - Ἱστορικὰ Στοιχεῖα, Ἀθήνα, "Αἶθρα", 2000, σσ. 21-24.

157. *Περὶ μουσικῆς* III. 24, σ. 126. 1.

158. Βλ. σχετ. ὁ.π., III. 24, σ. 126. 1-10.

27<sup>159</sup>. Ο Κοϊντιλιανός επιπλέον υποστηρίζει ότι μερικοί άνθρωποι θεωρούν ότι ο Πλάτων υποστηρίζει τα παραπάνω επειδή είναι βάσει των αριθμών που εξαρτώνται οι δραστηριότητες της ψυχής, και εκείνες της ατομικής ψυχής σε εκείνο που πραγματοποιεί μέσω των τεχνών, και εκείνων της ψυχής του σύμπαντος σε αυτό που πραγματοποιεί σύμφωνα με τη φύση. Άλλες πιο οξυδερκείς αυθεντίες, κατά τον Κοϊντιλιανό, υποστηρίζουν ότι το κείμενο παρουσιάζει τον χαρακτήρα της ουσίας και της δύναμης της ψυχής<sup>160</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός αναφέρει επιπλέον ότι υπάρχει ένα διάγραμμα το οποίο περιέχει όλες τις αναλογίες και τις γεωμετρικές και τις μουσικές σύμφωνα με τη διπλή «τετρακτύς»<sup>161</sup>, που έχει τους περιττούς αριθμούς κατά μήκος μιας ευθείας γραμμής και τους άρτιους στην περιφέρεια<sup>162</sup>. Αυτό το διάγραμμα<sup>163</sup> ο Κοϊντιλιανός δεν το παραθέτει και μάλλον σχετίζεται με αυτό που χρησιμοποιείται στην έκθεση της σειράς των αριθμών στον *Τίμαιο* (35-36). Επίσης αυτό το διάγραμμα καταγράφεται από τον Πρόκλο<sup>164</sup> και παριστάνεται από το ελληνικό λάμδα, όπου στην αριστερή πλευρά υπάρχουν οι άρτιοι αριθμοί

---

159. Οι αριθμοί αυτοί προέρχονται από τους Πυθαγόρειους και καταδεικνύουν τη χρήση των αριθμητικών και αρμονικών μέσων. πβ. C.A. Barbera, "Arithmetic and Geometric Divisions of the Tetrachord", *Journal of Music Theory*, 21 (1977), σ. 297.

160. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 24, σ. 126. 10-14.

161. *Ἦ.π.* III. 24, σ. 127. 18-20. Οι αριθμοί 1, 2, 3, 4, από τους οποίους αποτελούνταν αυτοί οι απλοί λόγοι των μουσικών διαστημάτων, συνιστούσαν τους αριθμούς της «ιερᾶς τετρακτύος», μιας σύλληψης βασικής για την πυθαγόρεια κοσμολογία. Η τετραδική αυτή μορφή, όπως αναφέρει ο E.A. Lippman (*Musical Thought in Ancient Greece*, σ. 8) αποτέλεσε τη βάση του δεκαδικού συστήματος. Η μουσική της σημασία βασιζόταν στο γεγονός ότι αυτή η τάξη των τεσσάρων αριθμών θεωρούνταν, κατά κάποιο τρόπο, αρμονική, καθώς έδινε τους αριθμητικούς λόγους των βασικών συμφωνιών. Βλ. επίσης P. Boyancé, "Note sur la tétractys", *L'antiquité Classique*, 20 (1951), σσ. 421-425· H. Koller, "Harmonie und Tetraktys", *Museum Helveticum*, 16 (1959), σσ. 238-248. W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, σ. 400· Σ. Μιχαηλίδης, *Ἐγκυκλοπαίδεια*, σσ. 307 κ.ε.· C.A. Barbera, "Arithmetic and Geometric Division of the Tetrachord", *Journal of Music Theory*, 21 (1977), σ. 294· J. James, *The Music of the Spheres*, σ. 29· N. Taylor, *Ἡ ἁρμονία των Πυθαγορείων*, σσ. 43 κ.ε.

162. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 24, σ. 127. 20-21.

163. Βλ. σχετ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 527, σημ. 205· J. James, *The Music of the Spheres*, σσ. 46-47.

164. Πρόκλος Διάδοχος, *Εἰς τὸν Τίμαιον τοῦ Πλάτωνος* 3.170-1, 187-8. «Το σύστημα του Πρόκλου, όπως και εκείνο των Νεοπλατωνικών, είναι ένας συνδυασμός πυθαγορείων, πλατωνικών, αριστοτελικών και στωικών στοιχείων και είναι αρκετά παρόμοιο με εκείνο του Πλωτίνου, αν και πιο περίτεχνο...» (H. Leontsini, "Mathematics and Philosophy: the Structure of Proclus' *Elements of Theology*", στο E. Moutsopoulos (ed.), *Philosophy in Hellenistic Alexandria* (March 8-9, 2006), Proceedings of the Conference held at the Bibliotheca Alexandrina, Athens, Publications of the Greek Chapter of the Friends of the Bibliotheca Alexandrina, 2006, σ. 121). Για τον Πρόκλο βλ. επίσης C. Zintzen, *Μυστικισμός και Μαγεία στη Νεοπλατωνική Φιλοσοφία*. Μτφρ.: Ι.Γ. Καλογεράκος, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου-Α. Καρδαμίτσα, 2000, σσ. 51-58.

2, 4, 8 και στη δεξιά η σειρά των περιπτών 3, 9, 27. Στην κορυφή του λάμδα υπάρχει ο αριθμός 1, το κοινό τους σημείο<sup>165</sup>. Ωστόσο ο Κοϊντιλιανός δεν εννοούσε ακριβώς αυτό το σχήμα καθώς θεωρούσε ότι οι περιπτοί αριθμοί πρέπει να είναι σε ευθεία και οι άρτιοι στην περιφέρεια. Ανεξαρτήτως του σχήματος που είχε στο μυαλό του οι αριθμοί ήταν οι παραπάνω. Συνεπώς η αρμονία της κοσμικής ψυχής συντίθεται από τους αριθμούς 1, 2, 3, 4, 8, 9 και 27, αριθμοί από τους οποίους συντίθενται και οι λόγοι των μουσικών διαστημάτων της πέμπτης (3/2), της τετάρτης (4/3), και της ογδόης (2/1).

Οι θέσεις του Κοϊντιλιανού για τις αριθμητικές ομοιότητες της ψυχής με την αρμονία ενισχύονται επιπλέον μέσω της σύγκρισης των «συστημάτων» της τετάρτης, της πέμπτης και της ογδόης με τις ψυχικές αρετές. Από αυτά τα «συστήματα» της τετάρτης υπάτων και της τετάρτης μέσων αντιπροσωπεύουν τη σωφροσύνη. το «σύστημα» της τετάρτης συνημμένων συνδέεται με τη δικαιοσύνη. το «σύστημα» της τετάρτης διεzeugμένων με την ανδρεία και των υπερβολαίων με τη φρόνηση. Από τα «συστήματα» της πέμπτης το πρώτο (των υπάτων και μέσων) αντιπροσωπεύει δύο αρετές, τη δικαιοσύνη και τη σωφροσύνη. το δεύτερο (των συνημμένων) την ανδρεία και το τρίτο (των διεzeugμένων) τη φρόνηση. Επίσης μπορούμε να συγκρίνουμε τη διπλή υπόσταση της οκτάβας («τουῦ διὰ πασῶν») με τη διπλή υπόσταση της ψυχής, αντιστοιχώντας τον πρώτο φθόγγο στο πρακτικό και άλογο μέρος της ψυχής και τον δεύτερο στο λογικό<sup>166</sup>.

Στο πλαίσιο της σχέσης που συνδέει τη μουσική με τους αριθμούς και τα γήινα όντα, ο Κοϊντιλιανός παραλληλίζει τη συνεισφορά της μουσικής στην

---

165. Ο Κοϊντιλιανός (*Περὶ μουσικῆς* III. 6, σ. 101. 27-102.3) υποστηρίζει ότι η μονάδα θεωρούνταν από τους παλαιούς «ὡς ἀρχὴν τῆς τῶν ὅλων συμφωνίας καὶ ποιητικὴν αἰτίαν», αφού όλα τα πράγματα έρχονται σε ύπαρξη «διὰ τῆς εἰς ἓν ἀρμονίας συνεχόμενα». Στο ίδιο κεφάλαιο (III. 6, σ. 102. 16 - 22), αναπτύσσει τις θεωρίες του για τη συμβολική σημασία των αριθμών από το 1 μέχρι το 12, που βασίζεται σε νέο-πυθαγόρειες πηγές. Για παράδειγμα «τὴν ἑννεάδα μουσικὴν ἑκάλουν, ὅτι πρῶτος ἐξ ἀριθμῶν τοὺς τρεῖς συμφῶνους παριστάντων λόγους συντίθεται (δύο γὰρ καὶ τρία καὶ τέσσαρα τὸν ἑννεά πληροῖ), ἀλλὰ καὶ <διὰ τὸ> τὴν τοῦ παντὸς ἀρμονίαν τε καὶ περιφορὰν ἐς τοσοῦτον συμβαίνειν τὸν ἀριθμὸν ἑπτὰ μὲν πλανητῶν, δυεῖν δὲ τῆς τε ἀπλανοῦς σφαίρας καὶ τῆς μενούσης ὀνομαζομένων». Επίσης στο χωρίο III. 6, σ. 103. 9-13, αναφέρεται ότι «ὁ δώδεκα μουσικώτατος ἀριθμῶν. τῶν γὰρ πρὸ αὐτοῦ πάντων οὐδεὶς πρὸς τοὺς πλείστους τῶν προκειμένων τὰς ἀρμονικὰς ἐπιδείκνυσι συμφωνίας, εἰ καὶ ὅτι μάλιστα διαιρούμενοι λόγους τινὰς πρὸς ἄλλα πλάτη μερῶν ἐπιφαίνουσιν».

166. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 16, σ. 115. 17-116.12.

επιδίωξη της αρετής, μέσω των ομοιοτήτων της δομής των μουσικών συστημάτων «προς την κακή και την ενάρετη ανθρώπινη φύση»<sup>167</sup>. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι οι ενέργειες της ζωής κατατάσσονται σε δύο κατηγορίες, από τις οποίες η μία σπρώχνει προς την αρετή<sup>168</sup> και η άλλη προς την κακία. Αυτό συμβαίνει και στο πρώτο από τα τέλεια (τετράχορδα) συστήματα<sup>169</sup> που αντιστοιχεί στη νεότητα, κατά τη διάρκεια της οποίας όλοι ζούμε με τον ίδιο τρόπο και όλοι ενδίδουμε εξίσου στα συναισθήματά μας. Ωστόσο το επόμενο τετράχορδο το οποίο ξεκινά από τη νότα της μέσης<sup>170</sup> αντιπροσωπεύει τους διαφορετικούς τρόπους ζωής που ακολουθούν οι άνθρωποι μετά την παιδική ηλικία. Η «συνημμένη»<sup>171</sup> φόρμα που είναι πιο σύντομη<sup>172</sup> και αντιπροσωπεύει την έλλειψη καταβολής προσπάθειας συνδέεται με την κακία. Επιπλέον η ημιτονική σύζευξη<sup>173</sup> που υπάρχει στο τετράχορδο αυτό και το κάνει γλυκύτερο ως προς τον ήχο, αντιπροσωπεύει την ευκολία της φύσης της κακίας. Οι άνθρωποι που ακολουθούν το δρόμο της κακίας δεν αλλάζουν καθόλου στην ενήλικη ζωή τους, αλλά αντιθέτως αυξάνουν τη διαστροφή τους. Από την άλλη μεριά η μεγαλύτερη μορφή που λαμβάνει το τετράχορδο διεζευγμένων<sup>174</sup> δηλώνει τη δυσκολία της αρετής. Ο διαζευκτικός τόνος (τονική μεταβολή)<sup>175</sup> που υπάρχει σε αυτό το τετράχορδο καθώς και το γεγονός ότι περιορίζεται από τη δύναμη της φωνής, καταδεικνύει τη

167. Ε.Ι. Πετράκης, *Η πρόσληψη των έργων και ημερών του Ησίοδου από τους μεταγενέστερους πεζογράφους (5αι. π.Χ.-3αι. μ.Χ.) και τους σχολιαστές*, Θεσσαλονίκη, Εκδ. Οίκος Αδερφών Κυριακίδη α.ε., 2003, σ. 105.

168. Για το αφηρημένο ουσιαστικό «ἀρετή» βλ. Κ. Θ. Πέτσιος, *Φιλοσοφικές έννοιες ως τρόπος επιχειρηματολογίας στους αττικούς ρήτορες*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, 1993, σ. 208, σημ. 5.

169. Το τετράχορδο «μέσων». Τα τετράχορδα δομούσαν τις κλίμακες της ελληνικής θεωρίας. Τα διαδοχικά τετράχορδα ήταν είτε «συνημμένα», οπότε ενώνονταν με ένα κοινό φθόγγο ( π.χ. 1ο: ρε-σολ, 2ο: σολ -ντο') είτε «διεζευγμένα» , οπότε χωρίζονταν από ένα τόνο (1ο: ρε-σολ, διαζευκτικός τόνος σολ-λα, 2ο: λα- ρε'). πβ. M.L. West, *Αρχαία Ελληνική Μουσική*, σ. 224.

170. Η νότα της μέσης είναι η τελευταία νότα του προηγούμενου τετραχόρδου μέσων.

171. Η οποία αντιστοιχεί στο τετράχορδο «συνημμένων» και αποτελείται από τέσσερις φθόγγους.

172. Σε σχέση με το τετράχορδο «διεζευγμένων» που έχει πέντε φθόγγους και αντιστοιχεί στην αρετή.

173. Η οποία δημιουργείται μεταξύ του φθόγγου της «μέσης» και του πρώτου φθόγγου του τετραχόρδου «συνημμένων», δηλαδή το λα-σι ύφεση.

174. Το οποίο αποτελείται από πέντε φθόγγους.

175. Ο οποίος σχηματίζεται μεταξύ του φθόγγου της «μέσης» και του πρώτου φθόγγου του τετραχόρδου «διεζευγμένων» (λα-σι).



μεταστροφής στην καλύτερη μορφή ζωής και τη δύναμη της αρετής<sup>176</sup>. Ο Κοϊντιλιανός επισημαίνει ότι ο Ησίοδος<sup>177</sup> μιλά για αυτές τις δύο καταστάσεις, περιγράφοντάς τες με λέξεις οι οποίες ξεκάθαρα αποτυπώνουν τον τρόπο που ένας μουσικός μιλά για τα (τετράχορδα) «συστήματα»: Ο δρόμος είναι απαλός και βρίσκεται κοντά. Αλλά οι αθάνατοι θεοί τοποθέτησαν ιδρώτα μεταξύ των ανθρώπων και της αρετής<sup>178</sup>. Το μονοπάτι είναι μακρύ και απότομο και ανώμαλο στην αρχή. Ακόμη όμως κι αν είναι σκληρό, είναι εύκολο όταν αγγίξεις την κορυφή<sup>179</sup>.

Οι θέσεις αυτές του Κοϊντιλιανού που εμφανίζουν «τη μουσική ως αρμονία των ήχων να αποτελεί εικόνα της ουράνιας αρμονίας, της αρμονίας που διέπει και κυβερνά το σύμπαν, αλλά ταυτόχρονα και σύνδεσμο της ουράνιας αρμονίας με την ψυχή του ανθρώπου»<sup>180</sup>, έχουν διατυπωθεί και από άλλους φιλοσόφους ή συγγραφείς.

Ο Αριστοτέλης υποστηρίζει ότι «διὸ πολλοὶ φασὶ τῶν σοφῶν οἱ μὲν ἄρμονίαν εἶναι τὴν ψυχὴν οἱ δ' ἔχειν ἄρμονίαν»<sup>181</sup>. Διαπιστώνουμε ότι ο Σταγειρίτης φιλόσοφος διάκειται ευνοϊκά μάλλον απέναντι και στις δύο απόψεις, από τις οποίες η πρώτη: η ψυχή είναι αρμονία, αποτελεί πιθανόν πυθαγόρεια αντίληψη, ενώ η δεύτερη: η ψυχή περιέχει αρμονία, εκφράζει μια πλατωνική θέση<sup>182</sup>. Σύμφωνα με την πρώτη άποψη<sup>183</sup>, «η ψυχή είναι ένα

176. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III 17, σ. 116. 13 - 117. 1. Για μια σχηματική απεικόνιση των τετραχόρδων βλ. T. J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 46.

177. *Ἔργα καὶ ἡμέραι* 287-292. Το χωρίο αυτό του Ησίοδου ήταν πολύ γνωστό στην αρχαιότητα και είναι πιθανόν ο Κοϊντιλιανός να το γνώριζε από τον Πλάτωνα, είτε από την *Πολιτεία* (364 c-d) είτε από τους *Νόμους* (718 e- 719 a).

178. Ο Ε. Ι. Πετράκης (*Η πρόσληψη των έργων και ημερών του*, σ. 105) θεωρεί ότι ο Κοϊντιλιανός «τηρεί μάλλον στάση ειρωνική απέναντι στον Ησίοδο» λόγω του χαρακτηριστικού τρόπου εισαγωγής του θέματος.

179. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III 17, σ. 116. 8-17.

180. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σσ. 11-12.

181. *Πολιτικά* 1340 b 18-19. Βλ. σχόλια στο Ε. Νικολάου, *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, σσ. 121-124.

182. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 39, σημ. 41.

183. Για το θέμα της πυθαγόρειας επίδρασης στα χωρία αυτά βλ. C.A. Huffman, *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic. A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays*, Cambridge, C.U.P., 1998 (19931), σ. 326. πβ. Πλάτων, *Φαίδων* 86 b-c : το σώμα μας είναι χορδισμένο και κρατημένο μαζί από τη ζέστη, το κρύο, την υγρασία, την ξηρότητα και τα όμοια και όσον αφορά την ψυχή είναι ανάμειξη και αρμονία αντιθέτων πραγμάτων. Αριστοτέλης, *Περὶ ψυχῆς* 407 b 27-33: μας έχει παραδοθεί και μια άλλη γνώμη για την ψυχή καθώς λένε πως η

κούρντισμα που συντονίζει κάτι άλλο, πιθανώς τα σωματικά μέρη ή στοιχεία»<sup>184</sup>. Από την άλλη μεριά, «σύμφωνα με τη δεύτερη άποψη, η ψυχή είναι από μόνη της κάτι που συντονίζεται από την «άρμονίαν». Δηλαδή, η ψυχή η ίδια απαρτίζεται από μέρη τα οποία έρχονται σε μια αρμονική σχέση το ένα με το άλλο»<sup>185</sup>.

Στο ίδιο πλαίσιο του τονισμού της αξίας της μουσικής και της σχέσης της με την κοσμική αρμονία είναι και η μαρτυρία του Ψευδο-Πλουτάρχου ο οποίος στο έργο του *Περί Μουσικής* θεωρεί ότι η μεγαλύτερη αξία της μουσικής αποδεικνύεται, καθώς «τὴν γὰρ τῶν ὄντων φορὰν καὶ τὴν τῶν ἀστέρων κίνησιν οἱ περὶ Πυθαγόραν καὶ Ἀρχύταν καὶ Πλάτωνα καὶ οἱ λοιποὶ τῶν ἀρχαίων φιλοσόφων οὐκ ἄνευ μουσικῆς γίνεσθαι καὶ συνεστάναι ἔφασκον. Πάντα γὰρ καθ' ἄρμονίαν ὑπὸ τοῦ θεοῦ κατασκευάσθαι φασίν»<sup>186</sup>.

Οι παραπάνω τοποθετήσεις εντοπίζονται στη θεματική του πρώτου δόγματος του Κοϊντιλιανού που αφορά τη σχέση της μουσικής με τους αριθμούς. Αυτή η σχέση της μουσικής με τα μαθηματικά αποτυπώνεται πολύ αργότερα από τη γνωστή δήλωση του Leibniz ότι «η μουσική είναι μια κρυμμένη άσκηση στην αριθμητική, μιας ψυχής που δεν έχει συνείδηση ότι ασχολείται με αριθμούς»<sup>187</sup>.

Μέσα από τη διερεύνηση του δεύτερου δόγματος που ακολουθεί θα διαφωτισθούν και άλλες πλευρές της σχέσης της μουσικής με την ψυχή (ανθρώπινη και κοσμική) για να ολοκληρώσει ο Κοϊντιλιανός τις θέσεις του για τα σχετικά θέματα, όπως έχει υποσχεθεί<sup>188</sup>.

ψυχή είναι κάποια αρμονία. γιατί η αρμονία είναι μία κράση και σύνθεση από αντίθετα, και το σώμα αποτελείται από αντίθετα.

184. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 39, σημ. 41.

185. Πβ. Πλάτων, *Πολιτεία* 443 d-e: «ἀλλὰ ἔχοντας βάλει σὲ τάξη ὅ,τι πραγματικὰ τοῦ εἶναι οἰκεῖο, ...τακτοποιημένος μέσα του καὶ συμφιλιωμένος μὲ τὸν ἑαυτό του, ἔχει ἄρμονικὰ συνταιριάξει τὰ τρία διαφορετικὰ στοιχεῖα, ἀκριβῶς σὰν αὐτὰ νὰ ἦσαν οἱ τρεῖς τόνοι μιᾶς μουσικῆς κλίμακας: ὁ τόνος τῆς πιὸ χαμηλῆς, τῆς πιὸ ψηλῆς καὶ τῆς μέσης, καὶ ἐνδεχομένως καὶ κάποιοι ἄλλοι τόνοι τῶν ἐνδιάμεσων βαθμίδων. ὅλα αὐτὰ τὰ ἔχει δέσει μαζί ἔτσι πού νὰ μὴν ἀποτελεῖ πιά ὁ ἑαυτός του πολλότητα ἀλλὰ νὰ ἔχει γίνει κάτι ἐντελῶς ἐνιαῖο, κάτι μὲ φρονιμάδα καὶ ἄρμονία» (Μτφρ.: Ν.Μ. Σκουτερόπουλος).

186. *Περί μουσικῆς* 1147 f 6-18 κυρίως 1147 f 8-13.

187. Πβ. R.C. Archibald, "Mathematics and Music", *The American Mathematical Monthly*, 31 (1924), σ. 1, σημ. 4.

188. Βλ. σχετ. *Περί μουσικῆς* II, 17, σ. 86. 23-24.

### 3.2. Δεύτερο δόγμα: Η πτώση της ψυχής και η δημιουργία του πρώτου φυσικού σώματος

Το δεύτερο δόγμα υποστηρίζει ότι υπάρχει μια αναλογία μεταξύ της ουσίας και της φύσης των μουσικών οργάνων, με «την μερικώς φυσική δομή που αποκτά η ψυχή κατά τη διάρκεια της καθόδου της στη γη»<sup>189</sup>. Σύμφωνα με το δεύτερο δόγμα η ψυχή κατοικεί στην καθαρότερη περιοχή του σύμπαντος και είναι μη αναμεμιγμένη με τα σώματα, ακηλίδωτη και αμόλυντη και κάνει παρέα με τον κύριο του σύμπαντος<sup>190</sup>. Ως αποτέλεσμα όμως της «νεύσεως» της προς τα πράγματα αυτού του κόσμου αναζητά εντυπώσεις που προέρχονται από τα πράγματα στη γήινη περιοχή, και σταδιακά ξεχνά τις ομορφιές του άλλου τόπου και βουλιάζει προς τα κάτω («τῶν ἐκεῖθι καλῶν κατὰ μικρὸν αὐτὴν λήθην τε ἴσχειν καὶ ὑφιζάνειν»)<sup>191</sup>.

Ο όρος «νεύσις» (απόκλιση) είναι από μόνος του ένας τεχνικός όρος του νεοπλατωνισμού<sup>192</sup>. Στη θέση του Κοϊντιλιανού ότι η ψυχή λόγω της «νεύσεως» της προς τα γήινα πράγματα βουλιάζει προς τα κάτω υπάρχει σαφής επιρροή από τον Πλωτίνο. Στο έργο του *Ἐννεάδες*<sup>193</sup> επισημαίνει ότι η ψυχή ξεχνά την περιοχή του ουρανού καθώς λόγω της φυσικής της κλίσης κατευθύνεται προς τη γη. Επιπλέον στην τέταρτη *Ἐννεάδα*<sup>194</sup> αναφέρεται στο θέμα της λήθης της

189. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 489, σημ. 184.

190. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* III. 7, 104. 2-5: Στο μέρος που κατοικεί η ψυχή ανήκουν τα υψηλότερα πράγματα σε έναν τόπον «καθαρόν» και «ἀδιάφθορον», σε μια θεωρητική και αιώνια περιοχή, και αντιπροσωπεύουν ένα «θεῖον καὶ ἀπόρρητον λόγον». Ωστόσο τα πράγματα σε αυτόν τον κόσμο («τὰ ἐνταυθοῖ») συγκροτούνται κατά μίμηση των υψηλότερων πραγμάτων' πβ. Πλάτων, *Φαίδων* 81 a: «η ψυχή αναχωρεῖ καθαρὴ προς το μέρος της κατοικίας των θεῶν, και πηγαίνει σε αυτήν την κατάσταση στον τόπο όπου μοιάζει με αυτήν δηλαδή τον αθέατο, θεϊκό, αθάνατο και σοφό, και όταν φτάνει εκεί είναι ευτυχισμένη «πλάνης καὶ ἀνοίας καὶ φόβων καὶ ἀγρίων ἐρώτων καὶ τῶν ἄλλων κακῶν τῶν ἀνθρωπείων ἀπηλλαγμένη».

191. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 86. 31- 87. 2.

192. Βλ. Πλωτίνος, *Ἐννεάδες* I. 6. 5.

193. II. 9. 4. 7: «(ἡ ψυχή) εἰ δὲ ἔνευσε τῷ ἐπιλεῖσθαι δηλονότι τῶν ἐκεῖ». πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός. Ἐνας αισθητικός της μουσικής της Ὑστερης αρχαιότητας», σ. 111.

194. IV. 3. 15.4-7: «αἰ μὲν (ψυχαὶ) ἀπ' οὐρανοῦ εἰς σώματα τὰ κατωτέρω, αἰ δὲ ἀπ' ἄλλων εἰς ἄλλα εἰσκρινόμεναι, αἷς ἡ δύναμις οὐκ ἤρκεσεν ἄραι ἐντεῦθεν διὰ βάρυνσιν καὶ λήθην πολὺ ἐφελκομέναις, ὃ αὐταῖς ἐβαρύνθη». Βλ. και *Ἐννεάδες*, V.1.1: «Τι ποτε ἄρα ἐστὶ τὸ πεποιηκὸς τὰς ψυχὰς πατρός θεοῦ ἐπιλαθέσθαι, καὶ μοίρας ἐκεῖθεν οὐσας καὶ ὄλως ἐκείνου ἀγνοῆσαι καὶ ἐαυτὰς καὶ ἐκεῖνον;».

ψυχής, η οποία «ως αντικείμενο της γνώσεως, ήταν για τους Γνωστικούς, η βασική αιτία της έκπτωσης και της απομάκρυνσης από την υπέρτατη αρχή»<sup>195</sup>.

Η ψυχή, συνεπώς, κατά τον Κοϊντιλιανό, επηρεάζεται από τις εικόνες που λαμβάνει από τη γη λόγω της «νεύσεως»<sup>196</sup> της προς τα πράγματα που συνδέονται με αυτήν και της λήθης της προς της ομορφιές «τῶν ἐκεῖθι»<sup>197</sup>. Εκτός όμως από τη λήθη που είναι η πρώτη συνέπεια της πτώσης της ψυχής, η δεύτερη επίπτωση είναι η κατοχή της από άνοια καθώς αφήνεται να πέσει προς τη γη και δεν έχει πια τη δυνατότητα να πορεύεται και να συνυπάρχει με το σύμπαν. Αυτό συμβαίνει γιατί η ψυχή όσο περισσότερο αποχωρίζεται από τα ανώτερα πράγματα, τόσο περισσότερο κατευθύνει τον εαυτό της προς τα πράγματα αυτού του κόσμου, και γεμίζει με μεγαλύτερη άγνοια και στρέφεται προς το σκοτάδι του σώματος. Η υποβάθμιση της προηγούμενης αξίας της την κάνει ανίκανη να συνυπάρχει διανοητικά με το σύμπαν για περισσότερο διάστημα, ενώ η λησμοσύνη των ομορφιών του άλλου τόπου («τῶν ἐκεῖθι») και το πάθος της για τα γήινα πράγματα την τραβά προς τα κάτω, προς τα πράγματα που είναι πιο στερεά και δεμένα με την ύλη<sup>198</sup>.

Συνεπώς η ψυχή λόγω της «λήθης» και της «άνοιας» της απομακρύνεται από την ουράνια περιοχή και ξεκινά την πορεία της προς τα κάτω για την αναζήτηση ενός σώματος. Από την επιθυμία της όμως για ένα σώμα παίρνει και τραβά προς τον εαυτό της από κάθε μία από της ανώτερες περιοχές κάποια στοιχεία για τη σωματική της δομή. Όπως περνά μέσα από τους «αἰθέριους

---

195. Βλ. Π. Καλλιγᾶς, *Πλωτίνου. Ἐννεάς Δευτέρα, Αρχαῖο κείμενο, μετάφρασις, σχόλια*, Αθήναι, Κέντρον Ἐκδόσεως ἔργων Ἑλλήνων συγγραφέων, 1997, σ. 345.

196. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 86. 31.

197. *Ο.π.* II. 17, σ. 87. 1.

198. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 87. 2-9. Σύγκρινε Πλάτων, *Φαίδρος* 246 b-c, 249 e-250 a. Τα αρνητικά αποτελέσματα που φέρνει στην ψυχή, «τὸ σωματικὸν σκότος» αποτυπώνονται στον πλατωνικό *Φαίδωνα* 66 c 2-4' πβ. και 67 a 8 όπου ο Πλάτων υποδεικνύει τον τρόπο για να απαλλαχτούμε «τῆς τοῦ σώματος ἀφροσύνης». Στο ίδιο ἔργο (67 a 1-6) αναφέρεται ότι για να είμαστε πιο κοντά στη γνώση πρέπει να αποφεύγεται όσο γίνεται η ομιλία και η επικοινωνία με το σώμα, εκτός από αυτά που είναι εντελώς απαραίτητα και δεν είναι γεμάτα από τη φύση του σώματος, αλλά κρατούν τους εαυτούς μας καθαρούς από αυτό μέχρι ο ἴδιος ο Θεός να μας ελευθερώσει' πβ. Πλωτίνος, *Ἐννεάδες* IV. 8. 6, IV. 3. 27, IV. 7. 2. Για τη σύνδεση της ψυχής με το σώμα βλ. A. Smith, *Porphyry's Place in the Neoplatonic Tradition*, Hague, Martinus Nijhoff, 1974, σσ. 1-19.

κύκλους»<sup>199</sup> μαζεύει κάθε τι που είναι ακτινοβόλο και κατάλληλο να ζεστάνει το σώμα και να το διατηρήσει σύμφωνα με τη φύση του<sup>200</sup>. Και από αυτούς τους κύκλους και τις γραμμές<sup>201</sup>, που έχουν κατασκευασθεί από την αλληλεπίδραση των κινήσεών τους, πλέκει δεσμούς για τον εαυτό της, σαν ένα δίκτυο, καθώς προχωρά σε άτακτη διαδρομή<sup>202</sup>.

Διαφωτιστική για τη σαφήνεια του κειμένου και του τρόπου που δημιουργούνται αυτοί οι «δεσμοί» σαν ένα δίκτυο είναι η ερμηνεία που προτείνει ο A. Barker<sup>203</sup>, καθώς υποστηρίζει ότι «η αιθέρια περιοχή περιέχει ουσία η οποία είναι οργανωμένη σε κινούμενους κύκλους, που ταξιδεύουν με διάφορες γωνίες από τον έναν στον άλλο, με συνέπεια οι κινήσεις τους να αλληλεπιδρούν η μία με την άλλη. Η ψυχή ταξιδεύει με μια άτακτη πορεία μεταξύ τους, πλέκοντας σταδιακά έναν ιστό ή δίκτυο, για να το ντύσει από το υλικό τους. Μοιάζει με μια άτακτα κινούμενη ραπτομηχανή αλλά από αυτές που μαζεύουν υλικό παρά από αυτές που το διανέμουν». Οι αλληλεπιδραστικές κινήσεις των αιθέριων κύκλων μπορεί να προέρχονται για τον Κοϊντιλιανό από μια εξοικείωση με προσπάθειες να εξηγήσει τις κινήσεις των αστεριών, αλλά λεπτομέρειες, όπως αυτές, είναι απόλυτα «ιδιοσυγκρασιακές»<sup>204</sup>.

Ακολούθως περιγράφεται από τον Κοϊντιλιανό ο τρόπος που η ψυχή λαμβάνει το «πνεῦμα»<sup>205</sup> της κατεβαίνοντας πια στις περιοχές που είναι πιο κοντά στη γη. Η ψυχή λόγω της φυσικής της κίνησης, περνώντας από τις

199. Ο αιθέρας έχει συλληφθεί από τον Αριστείδη «ως ένα χωριστό πέμπτο στοιχείο, η λαμπερή ύπαρξη της θεϊκής περιοχής» (A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 491, σημ. 188). Προφανώς έχει δεχτεί επιρροή από τον Πλάτωνα (*Επινομίς* 981 c) και τον Αριστοτέλη (*Περὶ Οὐρανοῦ* 270 b) πβ. για το τελευταίο χωρίο Κ.Θ. Πέτσιος, *Η Περί φύσεως συζήτηση στη Νεοελληνική σκέψη. Όψεις της Φιλοσοφικής Διερεύνησης από τον 15ο ως τον 19ο αιώνα*, Β' Έκδοση, Ιωάννινα, 2003, σ. 27.

200. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* II, 18, σ. 90. 9-10: «τῶν ὀργάνων τοῖνον τὰ μὲν διὰ νευρῶν ἤρμωσμένα τῷ τε αἰθερίῳ καὶ ξηρῶν...», II, 19, σ. 92.9-11: «οἱ δὲ τὸν καθαρὸν καὶ αἰθέριον πᾶν μὲν τὸ ἔμπνευστὸν ὡς ψυχὴν μαῖνον», III, 11, σ. 111. 30-112. 3: «ὁ μὲν αἰθέριος διὰ δυάδος <ἐμφαίνεται τόπος, ὁ δ' ὑλικὸς διὰ τριάδος>. ὅπου δὲ δυνάμει ἐκθεσις, ὁ μὲν αἰθέριος ὡς τέλειος κατεῖληφε τὸν τρία, ὁ δ' ὑλικὸς ὡς ἀτελής καὶ παθητικὸς ἔστερξε τὴν δυάδα».

201. Αυτοί οι κύκλοι και οι γραμμές θα μετατραπούν στην τελική φάση στις «νευροειδείς γραμμάς», και θα αποτελέσουν το δεύτερο από τα οριστικά μέρη του σώματος της ψυχής (ό.π. II, 17, σ. 88. 3).

202. Βλ. σχετ. ό.π., II, 17, σ. 87. 10-16.

203. *Greek Musical Writing* II, σ. 189.

204. Βλ. σχετ. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique* σ. 167, σημ. 1. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus* σ. 152, σημ. 340· A.J. Festugière, "L'âme et la musique", σσ. 68-69.

205. Το «πνεῦμα» θα αποτελέσει το τρίτο στοιχείο της οριστικής δομής της. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 3.

περιοχές γύρω από το φεγγάρι, που είναι ατμώδεις και μοιράζονται τον ανθεκτικό χαρακτήρα του αέρα, εκπέμπει έναν δυνατό και βίαιο σφυριχτό ήχο και γεμίζει από το «ύποκείμενον πνεῦμα» που βρίσκεται στην περιοχή που συναντά κατά την είσοδό της. Επιπλέον τεντώνοντας τις επιφάνειες και τις γραμμές των κύκλων, από τη μια μεριά τραβιέται κάτω («καθελκομένη»<sup>206</sup>) από τις μάζες του αέρα και, από την άλλη μεριά, παραμένει από τη φύση της προσκολλημένη στα πράγματα του άλλου κόσμου. Με τον τρόπο αυτό χάνει το σφαιρικό<sup>207</sup> της σχήμα, και αλλάζει σε αυτό του ανθρώπου («ἐς δὲ τὸ ἀνδρεῖον μεταβάλλεται»)<sup>208</sup>.

Η διαδικασία της μεταβολής της, σύμφωνα με τον B.J. Friedman<sup>209</sup> θα μπορούσε να περιγραφεί ως εξής: «Η ψυχή φεύγοντας από την ουράνια περιοχή είχε σφαιρικό σχήμα. Μπαίνοντας όμως στο μεταβλητό βασίλειο αφομοίωσε κάποια βαριά στοιχεία και γέμισε σαν ένα μπαλόνι μέσα στο νερό και ξεκίνησε να επιμηκύνεται. Ο λόγος που τεντωνόταν ήταν επειδή το πάνω μέρος της λαχταρούσε το ουράνιο σπίτι της, ενώ το κατώτερο εκτεινόταν προς τη γη παρασυρμένο από την υλική ουσία της. Την ώρα που η ψυχή πλησιάζει τη γη έχει επιμηκυνθεί στο σχήμα του ανθρώπου και γεμίζει με πνοή από το βασίλειο του αέρα».

Η όλη περιγραφή εδώ του Αριστείδη Κοϊντιλιανού βασίζεται, σύμφωνα με τον A.J. Festugière<sup>210</sup>, σε δύο αντιλήψεις. Η μία αφορά την επιμήκυνση της ψυχής και η άλλη τον μετασχηματισμό της ψυχής στην ανθρώπινη μορφή. Για

---

206. Βλ. Πλωτίνος, *Ἐννεάδες* IV. 3.15.6, όπου χρησιμοποιείται η λέξη «ἔφελκομέναις» που έχει το ίδιο νόημα.

207. Για τη σφαιρικότητα της ψυχής, βλ. Πλάτων *Τίμαιος* 36 c: ο Δημιουργός έχοντας αποκόψει στα δύο την ουσία της Ψυχής του σύμπαντος, θα κάμψει αυτά τα δύο μισά με τρόπο ώστε να δημιουργήσει δύο κύκλους έναν εξωτερικό και έναν εσωτερικό». Βλ. ακόμη *Τίμαιος* 36 e: «έτσι, στην κατάληξη του τμήματος η ψυχή λέγεται ότι είναι εγκλωβισμένη στον εξωτερικό κύκλο του Σύμπαντος, γυρνώντας σε κύκλο γύρω από την ίδια».

208. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 87. 16-24: Για αυτά τα θέματα βλ. *Τίμαιο* 36 b-e. Ο A. Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 490, σημ. 190) υποστηρίζει ότι «εδώ η ψυχή συμπεριφέρεται περισσότερο σαν αλεξίπτωτο. Η παραμόρφωση του αρχικού της σχήματος μπορεί να απηχεί τον *Τίμαιο* 43 d, αν και η πρόθεση είναι αρκετά διαφορετική». Βλ. και Πρόκλος *Διάδοχος, Εἰς τὸν Τίμαιον τοῦ Πλάτωνος* 1.112.10-12, όπου δίδει την εικόνα για το ένδυμα της ψυχής.

209. *Orpheus in the Middle Ages*, N. York, Syracuse University Press, 2000, σσ. 81-82.

210. "L' âme et la musique", σ. 66.

την επιμήκυνση της ψυχής υπάρχει ένα σχετικό χωρίο στον Πλωτίνο<sup>211</sup>, όπου αναφέρεται ότι μια φορά που οι ψυχές «έκκύψασαι τοῦ νοητοῦ»<sup>212</sup>, κατεβαίνουν καταρχήν μέσα στον ουρανό και παίρνουν ένα σώμα. Διαμέσου του ουρανού πηγαίνουν περισσότερο ή λιγότερο κοντά στα γήινα σώματα, ανάλογα με το αν απλώνονται περισσότερο ή λιγότερο κατά μήκος.

Στη συνέχεια περιγράφεται, από τον Κοϊντιλιανό, η διαδικασία όπου η ψυχή λαμβάνει το τελευταίο της στοιχείο, καθώς μεταμορφώνει τις επιφάνειές της, οι οποίες αποτελούνται από την ακτινοβόλα ουσία του αιθέρα, σε μια μεμβρανώδη μορφή<sup>213</sup>. Τις γραμμές, τις οποίες κατεβάζει από την περιοχή της θεϊκής φωτιάς («περὶ τὸν ἔμπύριον»<sup>214</sup>) και είναι χρωματισμένες από την κιτρινάδα της φωτιάς, τις μεταμορφώνει στη μορφή των νεύρων (ινών ή χορδών) και έπειτα προσθέτει βρεγμένη αναπνοή («πνεῦμα ὑγρὸν») από τις κοντινότερες περιοχές (ἐκ τῶν τῆδε)<sup>215</sup>.

Συνεπώς τρία είναι τα χαρακτηριστικά από τα οποία συγκροτείται το πρώτο φυσικό σώμα της ψυχής, οι μεμβρανοειδείς («ὑμενοειδεῖς»<sup>216</sup>) επιφάνειες, οι γραμμικές ίνες, και η πνοή. Αυτή είναι η «ρίζα»<sup>217</sup> του σώματος που την

211. Ἐννεάδες IV.3. 15. 1-4.

212. Βλ. και ὁ.π. IV. 4.3.1-3: «Ἐξεληθοῦσα δὲ ἐκεῖθεν καὶ οὐκ ἀνασχομένη τὸ ἔν, τὸ δὲ αὐτῆς ἀσπασαμένη καὶ ἕτερον ἐθελήσασα εἶναι καὶ οἶον προκύψασα, μνήμην, ὡς ἔοικεν, ἑαυτῆς λαμβάνει». Ἐρμοῦ Τρισημέριου Ποιμάνδρης 1.14 : «καὶ ὁ τοῦ τῶν θνητῶν κόσμου καὶ τῶν ἀλόγων ζῶων ἔχων πᾶσαν ἐξουσίαν διὰ τῆς ἁρμονίας παρέκυψεν, ἀναρρήξας τὸ κύτος».

213. Η μεμβρανώδης αυτή μορφή θα αποτελέσει το πρώτο στοιχείο της οριστικής σωματικής της δομής. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 3.

214. Ο Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 490, σημ. 191) γράφει ότι η λέξη έχει τη φιλολογική σημασία «φλογερός», αλλά η συνηθισμένη της χρήση είναι «ἔμπύριος». Η λέξη «ἔμπύριος» συναντάται μόνο στους μεταγενέστερους συγγραφείς, όπως στον Πρόκλο και τον Ιάμβλιχο, πάντοτε με θεολογικό περιεχόμενο. Ο F. Duysinx (*Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 167, σημ. 3) υποστηρίζει ότι «η ἔμπύριος σφαίρα που είναι η ανώτερη σφαίρα του σύμπαντος, αποτελείται από φωτιά και δίνει φως στα άστρα. Ο Κοϊντιλιανός δεν ξεχωρίζει ευκρινώς τον αιθέρα από τη φωτιά». Βλ. και T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 152, σημ. 343.

215. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 87. 24- 88. 1.

216. Ο «ὑμήν» με την έννοια που λειτουργεί εδώ εμφανίζεται και σε άλλα κείμενα. Βλ. Ἐρμοῦ Τρισημέριου Κλείς 10.11, όπου γίνεται λόγος για τον «ὑμέναν» που περιβάλλει τον κόσμο και είναι η ἑδρα η ψυχῆς: «ὄσα οὖν προσήνωται τῷ ὑμένι τῆς κεφαλῆς ταύτης, [ἐν ἧ] ἔστιν ἡ ψυχή, ἀθάνατα πέφυκεν, ὡσπερ ἐν ψυχῇ δὲ σώματος πεποιημένου καὶ πλείονος τοῦ σώματος τὴν ψυχὴν ἔχοντα· τὰ δὲ πόρρω τοῦ ὑμένος θνητά, πλέον ἔχοντα τῆς ψυχῆς τὸ σῶμα. πᾶν δὲ ζῶον, ὡσπερ οὖν τὸ πᾶν, ἐκ τε ὑλικοῦ καὶ νοητοῦ συνέστηκε». Βλ. και *Χαλδαϊκοὶ Λόγοι*, σ. 22 Kroll.

217. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 490, σημ. 192: «Η λέξη «ρίζα», χρησιμοποιείται από ποιητές και κοσμολόγους ως η πηγή ενός πράγματος ή ως η θεμελίωση σε καθεμία από τις διάφορες έννοιες. Αυτό το οποίο κατασκευάζεται δεν είναι το όλο σώμα, αλλά η δομική του βάση, τένοντες, μεμβράνες και σωληνοειδή αγγεία, τα μέρη τα οποία παρέχουν την συνοχή τους και μεταφέρουν σε αυτό την ζωτικότητα της ψυχῆς». Βλ. και το χωρίο II, 17, 89. 10-22, όπου γίνεται αναφορά στη γνώμη

ονομάζουν «άρμονιαν». Κατά αυτόν τον τρόπο, αυτό το «όστρεῶδες ὄργανον»<sup>218</sup> καλλιεργείται και κρατιέται μαζί<sup>219</sup>.

Έχουμε, συνεπώς τη δημιουργία μιας σωματικής ψυχής η οποία έχει ως πρώτο της στοιχείο μια «ύμενοειδήν ἐπιφάνειαν», η οποία πρέπει να είναι εξαιρετικά λεπτή και σταθερή, καθώς ο Κοϊντιλιανός την παρομοιάζει με «τὰ ἀράχνια»<sup>220</sup>. Επίσης πρέπει να έχει μια σειρά από νεύρα («νευροειδεῖς γραμμὰς»), τα οποία να δημιουργούν έναν «δικτύου τρόπον»<sup>221</sup> και να έχουν μεταξύ τους ακλόνητους «δεσμούς»<sup>222</sup>, καθώς και να είναι κοκκινισμένα από την ξανθότητα της φωτιάς<sup>223</sup>. Το τρίτο και τελευταίο στοιχείο είναι το «ὕγρον πνεῦμα»<sup>224</sup>, που προέρχεται «ἐκ τῶν τῆδε»<sup>225</sup>, από το μέρος της γης. Στην ουσία η ψυχή λαμβάνει από τα πράγματα του χαμηλότερου βασιλείου ένα πρώτο είδος φυσικού σώματος για εκείνη, κολλώντας μαζί κάποιες «ἐπιφανείας ὑμενοειδεῖς» και «γραμμὰς νευροειδεῖς» και «πνεῦμα». Αυτό, που είναι το εξωτερικό μέρος της ψυχής και μοιάζει με μια αραχνοειδή μεμβράνη, σταδιακά μεταμορφώνεται σε ένα δίκτυ από σκληρές ίνες, το οποίο έπειτα σκληραίνει στη φωτιά της εμπύριας περιοχής κατά τη διάρκεια της καθόδου της ψυχής. Αυτό το δίκτυ των ινών περιέχει το πνεῦμα μέσα του<sup>226</sup>.

Το σχήμα του δεύτερου δόγματος που παρουσιάζει ο Κοϊντιλιανός είναι ήδη γνωστό, αφού πρόκειται «για την πτώση της ψυχής από την ανώτερη περιοχή

---

των γιατρών. Η άποψη του Κοϊντιλιανού ότι αυτά τα μέρη είναι πιο στενά συνδεδεμένα με την ψυχή από ότι είναι το υπόλοιπο σώμα, απηχεί την αρχαία ιδέα ότι η παρουσία της ψυχής είναι που κάνει το σώμα μια ενότητα. Αυτά είναι τα μέσα με τα οποία η ψυχή δένει το σώμα μαζί πβ. Αναξιμένης, DK [13 B 2]: «οἶον ἢ ψυχὴ, φησίν, ἢ ἡμετέρα ἀήρ οὔσα συγκρατεῖ ἡμᾶς, καὶ ὅλον τὸν κόσμον πνεῦμα καὶ ἀήρ περιέχει», Αριστοτέλης, *Περὶ ψυχῆς* 411 b 7-9: «δοκεῖ γὰρ τούναντίον μᾶλλον ἢ ψυχὴ τὸ σῶμα συνέχειν. ἐξελθούσης γοῦν διαπνεῖται καὶ σήπεται».

218. Δηλαδή το σώμα ως ενότητα. Το «όστρεον» αναφέρεται κυρίως στο κέλυφος του πλάσματος (A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 490, σημ. 193) πβ. *Περὶ μουσικῆς* II, 8, 66. 20: «ἐλύτρου τόπον». Η ίδια εικόνα χρησιμοποιείται στον πλατωνικό *Φαίδρο* 250 c: «...καθαροὶ ὄντες καὶ ἀσήμαντοι τούτου ὃ νῦν δὴ σῶμα περιφέροντες ὀνομάζομεν ὄστρέου τρόπον δεδεσμευμένοι».

219. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 2-7.

220. *Ό.π.* II, 17, σ. 88. 20.

221. *Ό.π.* II, 17, σ. 87. 16.

222. *Ό.π.* II, 17, σ. 87. 14.

223. *Ό.π.* II, 17, σ. 87. 27-28.

224. *Ό.π.* II, 17, σ. 87. 28-88. 1.

225. *Ό.π.* II, 17, σ. 88. 1.

226. Βλ. σχετ. B.J. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, σ. 82.



του σύμπαντος στη γη και στο αστρικό σώμα»<sup>227</sup> και είναι επηρεασμένο από τον νεοπλατωνισμό<sup>228</sup>. Το δόγμα αυτό έχει παρουσιασθεί υπό πολλές μορφές. Μία από αυτές παρουσιάζεται στην πρώτη και δεύτερη πραγματεία των *Ἑρμητικῶν Κειμένων*. Η ουσία του δόγματος αυτού, υποστηρίζει ότι «η ψυχή, η οποία μέχρι τώρα είναι καθαρά «νοῦς», καθώς περνάει από τους πλανητικούς κύκλους, επιφορτίζεται με τις ιδιότητες του καθενός από τους πλανήτες, και στη συνέχεια, μέσα στην υποσελήνια περιοχή περιβάλλεται με πνοή και φτάνει με αυτόν τον τρόπο στο υλικό της σώμα»<sup>229</sup>. Αυτή είναι η βασική ιδέα πάνω στην οποία αναπτύσσει ο Κοϊντιλιανός τις δικές του θέσεις παρουσιάζοντας όμως διαφοροποιήσεις.

Εγείρεται συνεπώς το ερώτημα σε ποια σημεία ο Κοϊντιλιανός ομοιάζει στην προσέγγισή του για την κάθοδο της ψυχής και τη δημιουργία του πρώτου φυσικού σώματος με τους προγενεστέρους και σε ποια διαφέρει. Διαφωτιστική είναι η θέση του A.J. Festugière<sup>230</sup>, ο οποίος υποστηρίζει ότι η βασική διαφορά του Κοϊντιλιανού σε σχέση με τα άλλα συστήματα είναι ότι εκείνος βασίζεται σε ένα «φυσικό πλάνο», ενώ οι άλλοι σε ένα «ηθικό»<sup>231</sup>. Αν δηλαδή στους νεοπλατωνικούς αυτό που έχει σημασία είναι ότι η πτώση της ψυχής αποτελεί ένα κακό για την ψυχή, στον Κοϊντιλιανό, αν και μπορούν να εντοπισθούν κάποιοι χαρακτηρισμοί ηθικής τάξης που αφορούν την ψυχή, όπως «λήθη»<sup>232</sup>, «ἄνοια»<sup>233</sup>, «σωματικὸν σκότος»<sup>234</sup>, υπερισχύει η εξήγηση της φυσικής τάξεως<sup>235</sup>. Γι' αυτό τον λόγο ο Κοϊντιλιανός θα μπορούσε να καταταχθεί,

227. A.J. Festugière, "L' âme et la musique d' après Aristide Quintilien", σ. 62.

228. Βλ. σχετ. J.E. Sir Edwin, *A History of Classical Scholarship*, σ. 345.

229. A.J. Festugière, "L' âme et la musique d' après Aristide Quintilien", σ. 62.

230. "L' âme et la musique", σ. 71, σημ. 4, σ. 72.

231. Βλ. σχετικά με το μύθο του Ποιμάνδρη, *Ἑρμοῦ Τρισημέστου Ποιμάνδρης* 1.9-25, όπου οι «διοικηταί», που είναι οι πλανήτες, μεταδίδουν στην ψυχή μέρος από τα ελαττώματά τους, ένα μέρος που θα επαναφέρει η ψυχή στην επάνοδό της. Αυτός ο μύθος της πτώσης της ψυχής δεν έχει σκοπό να ερμηνεύσει τη φυσική σύσταση της ψυχής, αλλά πιο πολύ να τονίσει τη διπλή όψη της ηθικής της φύσης, όντας «καλή από τη μια μεριά, αφού η ψυχή είναι αποτέλεσμα του Πρώτου Ουρανού, και κακή από την άλλη μεριά, αφού έχει αποκτήσει τις κακές ιδιότητες των πλανητών».

πβ. A.J. Festugière, "L' âme et la musique", σσ. 71-72.

232. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 87. 2.

233. *Ό.π.* II, 17, σ. 87. 4.

234. *Ό.π.* II, 17, σ. 87. 4-5.

235. Πβ. Π. Καϊμάκης, «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 112.

σύμφωνα με τον A. J. Festugière<sup>236</sup> κυρίως στην πλευρά των φιλοσόφων, όπως ο Ιάμβλιχος στην *Πραγματεία του Περί Ψυχής*, παρά στην πλευρά των γνήσιων γνωστικών.

Επιπλέον η καινοτομία του Κοϊντιλιανού σε σχέση με τους άλλους συγγραφείς που τονίζουν τη φυσική εξήγηση της πτώσης της ψυχής, είναι η θεωρία των «νεύρων»<sup>237</sup> ή δεσμών, ενός από τα τρία στοιχεία που συγκροτούν το πρώτο φυσικό σώμα. Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται από το γεγονός ότι στα έργα του 2<sup>ου</sup> μ. Χ. αιώνα δεν υπάρχουν μαρτυρίες που να αναφέρονται στα νεύρα ή ότι δεν έχουν διασωθεί τα έργα στα οποία αναφέρονται. Τα υπόλοιπα στοιχεία που αποκτά κατά την διέλευσή της μέσα από τους πλανήτες, δηλαδή τα «αίθερώδη» και «αύγοειδη περιβλήματα» φαίνεται ότι αναφέρονται και στους *Χαλδαϊκούς Λόγους* έργο που χρονολογείται στο τέλος του δεύτερου αιώνα της Αυτοκρατορίας<sup>238</sup>. Στους *Χαλδαϊκούς Λόγους* αναφέρεται ότι «έν τῇ καθόδῳ τῆν ψυχὴν λέγουσι συλλέγειν αὐτὸ λαμβάνουσιν<sup>239</sup> αἴθρης μέρος ἡελίου τε σελήνης τε καὶ ὅσα ἀέρι συνέχονται»<sup>240</sup>.

Το δεύτερο δόγμα αναπτύσσεται για να μπορέσουν να υποστηριχθούν οι φυσικές ομοιότητες που έχει η ψυχή με τα μουσικά όργανα. Μέσω της φυσικής ερμηνείας της καθόδου της ψυχής από τον ουρανό προς τη γη ο Κοϊντιλιανός ερμηνεύει την επίδραση των μουσικών οργάνων στην ψυχή. Η φυσική σύσταση της ψυχής περιέχει τα ίδια στοιχεία από τα οποία αποτελούνται και τα μουσικά όργανα. Οι ίνες της ψυχής αντιστοιχούν στις χορδές της λύρας και της κιθάρας και η πνοή της ψυχής αντιστοιχεί στην αναπνοή με την οποία παράγεται ο ήχος στα πνευστά όργανα. Συνεπώς η απόλαυση που προέρχεται από τις μελωδίες των οργάνων οφείλεται στο γεγονός ότι ο ήχος τους αγγίζει την ψυχή του ανθρώπου λόγω των μεταξύ τους ομοιοτήτων. Με τα δύο δόγματα, κατά τον

236. "L' âme et la musique", σ. 72.

237. *Περί μουσικῆς* II. 17, σ. 87. 28, 88.3.

238. Πβ. A. J. Festugière, "L' âme et la musique", σ. 72.

239. Σύγκρινε Κοϊντιλιανός, *Περί μουσικῆς* II. 17, σ. 87.10-11: «μοίρας τινὰς λαμβάνει».

240. Βλ. σχετ. σ. 47 Kroll = Πρόκλος Διάδοχος, *Εἰς τὸν Τίμαιον τοῦ Πλάτωνος* 311 a. Βλ. επίσης Πρόκλος Διάδοχος, *Εἰς τὴν Πολιτείαν τοῦ Πλάτωνος* 1.152.17-19: «...ὕπὸ τῶν ἀερίων καὶ τῶν σεληναίων καὶ τῶν ἡλιακῶν αὐγῶν ἀνελκόμενον, ὡς πού φησὶν τις τῶν θεῶν, καὶ πάννουχος ἐπισπένδειν παραδέδοται τῇ πυρᾷ».

Αριστείδη Κοϊντιλιανό, γίνεται κατανοητό για ποιο λόγο η μουσική μοιάζει με την ανθρώπινη και κοσμική ψυχή και επομένως μπορεί να βοηθήσει στην εκπαίδευση, στην ψυχαγωγία, στη θεραπεία και στην καλυτέρευση του ανθρώπου.

#### **4. Στοιχεία περί της σωματοποίησης της ψυχής, στους ποιητές, φιλοσόφους και γιατρούς**

##### **4.1. Η μαρτυρία του Ομήρου**

Ο Κοϊντιλιανός για να ενισχύσει τις θέσεις του για τα φυσικά στοιχεία του σώματος της ψυχής, τα οποία ομοιάζουν με τα μουσικά όργανα, που λαμβάνει κατά το πέρασμά της από τις διάφορες περιοχές του σύμπαντος, επικαλείται τις μαρτυρίες ποιητών, φιλοσόφων και γιατρών. Η πρώτη είναι η μαρτυρία του Ομήρου και αφορά τα στοιχεία<sup>241</sup> που συγκροτούν το σώμα ως ενότητα και δημιουργούν το «όστρεῶδες ὄργανον»<sup>242</sup>, εκείνο που ονομάστηκε πιο πριν «ρίζαν»<sup>243</sup> του σώματος και «ἄρμονίαν»<sup>244</sup>. Ο Όμηρος, κατά τον Κοϊντιλιανό, αναφερόμενος στην περίπτωση που το σώμα είναι κουφάρι (λείψανο), γράφει ότι τα νεύρα δεν κρατούν πια τη σάρκα και τα κόκκαλα μαζί<sup>245</sup>. Εδώ πρόκειται για μια κατεξοχήν αλληγορική ερμηνεία του Ομήρου από τον Κοϊντιλιανό για ένα θέμα που σχετίζεται με τη δύναμη των μουσικών οργάνων.

Στη συνέχεια ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί ένα χωρίο από τον Όμηρο που αναφέρεται στον Άρη και την Αφροδίτη. Ο Κοϊντιλιανός αλλού αποκαλεί την ψυχή Αφροδίτη, και τη σωματική της φύση, την ονομάζει Άρη, εξαιτίας της αμεσότητας που έχει με το αίμα. Και υποστηρίζει ότι είχαν συνενωθεί από τον θεϊκό τεχνίτη Ήφαιστο με τέτοιου είδους δεσμό<sup>246</sup>. Στην προκειμένη περίπτωση

---

241. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 88. 1-4: «το πρῶτον σῶμά τι φυσικόν (της ψυχῆς αποτελείται) ἔκ τινων ἐπιφανειῶν ὕμενοειδῶν τε καὶ γραμμῶν νευροειδῶν καὶ πνεύματος συγκεκροτημένον».

242. *Ο.π.* II. 17, σ. 88. 6.

243. *Ο.π.*, II. 17, σ. 88. 4.

244. *Ο.π.* II. 17, σ. 88. 5. Βλ. για το χωρίο και F. Buffière, *Les mythes d' Homère et la pensée grecque*, σσ. 465-466.

245. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 88. 8= *Ὀδύσσεια* λ, 219: «Οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν».

246. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 88. 9-12.

ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί την ιστορία αγάπης του Άρη, θεού του πολέμου που συνδέεται με το αίμα, και της Αφροδίτης, καθώς και της παγίδας που τους έστησε ο Ήφαιστος, για ηθοπλαστικούς σκοπούς. Η Αφροδίτη στο χωρίο αυτό συμβολίζει σαφώς την ψυχή και ο Άρης το σώμα, ενώ ο δεσμός τους την ένωση της ψυχής και του σώματος. Ο Ήφαιστος επιπλέον είναι ο δημιουργός, παραπέμποντας στον δημιουργό του *Τίμαιου*. Όπως παρατηρεί ο Π. Καϊμάκης<sup>247</sup>, «εδώ βρίσκουμε μια ενδιαφέρουσα απομυθοποίηση της πιο σκανδαλιστικής σκηνής της *Όδύσσειας*<sup>248</sup>, στην οποία ο Ήφαιστος συλλαμβάνει επ' αυτοφώρω την Αφροδίτη με τον Άρη»<sup>249</sup>.

Το κείμενο του Όμηρου λέει σχετικά: «ἀμφὶ ἄρ' ἑρμῖσιν χέε δέσματα κύκλω ἀπάντη· πολλά δὲ καὶ καθύπερθε μελαθρόφιν ἐξεκέχυντο, ἢ ὕτ' ἀράχνια λεπτά»<sup>250</sup>. Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι δε θα κάναμε τόσο μεγάλο λάθος αν εξισώναμε τα πόδια του κρεβατιού («τὰς ἑρμῖνας») που έχουν το ίδιο όνομα με τον Ερμή το θεό της ευγλωττίας («λογίου τυγχάνοντας»), με «τοὺς λόγους καὶ τὰς ἀναλογίας» μέσω των οποίων η ψυχή έχει δεθεί με το σώμα. Τα «ἀράχνια»<sup>251</sup> εξισώνονται με τις επιφάνειες και τα σχήματα που ορίζουν την ανθρώπινη ψυχή. Και το «μέλαθρον»<sup>252</sup>, αρκετά φυσικά εξισώνεται με τον τόπο εγκατάστασης που έχει σχηματισθεί για την ψυχή<sup>253</sup>.

Στο χωρίο αυτό θα έλεγε κανείς ότι ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός «παίζει» με τις λέξεις για να φτάσει στο συμπέρασμα που θέλει, ώστε να συνδέσει «τὰς ἑρμῖνας» με τον Ερμή και τον «Λόγιο Έρμη» με τους λόγους και τις αναλογίες της ψυχής, οι οποίες θα ταυτιστούν με τους μουσικούς λόγους. Η ένωση της ψυχής

247. «Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 116.

248. θ, 266 κ.ε.

249. Ο Κοϊντιλιανός έχει αναφερθεί ξανά στη σχέση της Αφροδίτης και του Άρη, μέσα όμως από την εκδοχή της μοιχείας. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* II, 9, σ. 70. 20-25.

250. *Όδύσεια* θ, 278-80 = *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 14-16: Γύρω από τα πόδια του κρεβατιού ο Ήφαιστος διέθετε παντού ένα πλέγμα από δίχτυ. Τοποθετώντας το παντού κρέμασε από την οροφή έναν μεγάλο αριθμό σχοινιών, σαν έναν ιστό αράχνης.

251. Τα «ἀράχνια» είναι ανάλογα με την «ὑμενοειδὴν ἐπιφάνειαν» που μοιάζει με ιστό. Βλ. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88.3.

252. Ο Α. Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 491, σημ. 196) μεταφράζει τη λέξη «μέλαθρον» ως κατοικία. Ο ίδιος (*αυτόθι*) γράφει ότι στον Όμηρο η λέξη «μέλαθρον» προσδιορίζει την οροφή. Ο T.J. Mathiesen (*Aristides Quintilianus*, σ. 153) τη μεταφράζει ως δοκό-οροφής. Θεωρούμε ότι ταιριάζει περισσότερο η μετάφραση ως οροφή, ταβάνι, αφού η αντιστοιχία με το ανθρώπινο σώμα είναι το μέρος του κεφαλιού. Βλ. και F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, 168, σ. 3.

253. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 17-22.

με το σώμα πραγματοποιείται μέσω του λόγου και των αναλογιών που αντιπροσωπεύει ο Λόγιος Ερμής<sup>254</sup>. Ωστόσο όπως σωστά επισημαίνει ο A. Barker<sup>255</sup>, η λέξη «έρμιν» «δεν έχει γνήσια ετυμολογική σχέση με τον Ερμή. Λόγιος (εύγλωττος) είναι ένας από τους συνηθισμένους τίτλους που του αποδίδουν». Ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί «την πολλαπλότητα των εννοιών οι οποίες σχετίζονται με τις λέξεις που βασίζονται στο ουσιαστικό λόγος»<sup>256</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός βλέπει τις αλυσίδες που ο Ήφαιστος έφτιαξε στο σιδηρουργείο του<sup>257</sup> ως τις πλανητικές γραμμές που πορφυρίζουν στη φωτιά του ουρανού<sup>258</sup>, οι οποίες μετατρέπονται στα «νεῦρα»<sup>259</sup> του αστρικού σώματος και ενοποιούν θετικά την ψυχή Αφροδίτη και το σώμα Άρης. Το αραχνοειδές δίκτυο που σχηματίζεται από τις αλυσίδες<sup>260</sup> είναι το σύμβολο των «έπιφανειῶν»<sup>261</sup> ή των πλανητικών υμένων που ολοκληρώνουν το «άνθρώπειον σχῆμα» που παίρνει στην τελευταία του κατάσταση το αστρικό σώμα<sup>262</sup>. Τέλος το ίδιο το «μέλαθρον» από όπου κρέμονται οι αλυσίδες<sup>263</sup> είναι «δήπου»<sup>264</sup> (προφανώς) τὸ τῆ ψυχῆ δημιουργηθὲν οἰκητήριον»<sup>265</sup>.

Αφηγούμενος στη συνέχεια ο Κοϊντιλιανός την αναχώρηση<sup>266</sup> του Άρη και της Αφροδίτης προς τις οικείες τους περιοχές, στέλνει τον πρώτο προς ένα μέρος που του ταιριάζει, όπου βασιλεύει η «άλογία», ένα μέρος, μέσα στους βαρβάρους, τους Παίονες<sup>267</sup>, μη προσθέτοντας κάτι παραπάνω ως εξήγηση, ενώ

254. Ο A.J. Festugière (*"L' âme et la musique"*, σ. 76) επισημαίνει ότι «χωρίς αμφιβολία οι σκέψεις για τον Λόγιο «Ερμή» ή «Λόγον» στην ελληνιστική εποχή και κάτω από την Αυτοκρατορία ήταν πολύ γνωστές και έχουν συχνά γραφθεί».

255. *Greek Musical Writings* II, σ. 491, σημ. 195.

256. *Αυτόθι*.

257. *Οδύσσεια* θ, 273.

258. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 87. 26-28.

259. *Ο.π.* II, 17, σ. 87. 28.

260. *Οδύσσεια* θ, 280.

261. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 20.

262. *Ο.π.* II, 17, σ. 88. 20-21.

263. *Οδύσσεια* θ, 279.

264. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 88. 22.

265. Πβ. A.J. Festugière, *"L' âme et la musique"*, σ. 76.

266. Ο Άρης και η Αφροδίτη αναχωρούν, ελεύθεροι τελικά από τον Ήφαιστο, στον οποίο ο Ποσειδῶνας είχε υποσχεθεί ότι ο Άρης θα του έδινε λύτρα.

267. «Οι Παίονες ζούσαν στη Ιερή Κοιλιάδα νοτιοδυτικά του Δούναβη. Είχαν επηρεασθεί από τους Κέλτες, και ο χαρακτηρισμός του Κοϊντιλιανού ως άλογους και βάρβαρους συμφωνεί με τον προηγούμενο χαρακτηρισμό του για αυτούς» (T. Mathiesen, *Aristides Quintilianus*, σ. 153, σημ. 351<sup>1</sup>). πβ. *Περὶ μουσικῆς* II, 6, σ. 63. 12-18.

στέλνει την άλλη θεότητα προς τον αγαπημένο τόπο διαμονής της, σε αυτόν της γέννησής της και της «μακαρίου διαγωγής» της την Κύπρο<sup>268</sup>, όπου βρίσκεται η ιερή της γη και ο μοσχομυριστός βωμός<sup>269</sup>. Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι θέλοντας ο Όμηρος να τονίσει ότι η Αφροδίτη έχει επανέλθει ύστερα από πράξεις αρκετά ανέντιμες την καθαίρει και την εξαγνίζει, χρησιμοποιώντας τα ακόλουθα λόγια<sup>270</sup>: «ἔνθα δε μιν Χάριτες λουσαν καὶ χρίσαν ἐλαίῳ»<sup>271</sup>.

Η διαφορά που υφίσταται εδώ ως προς τον ποιοτικό χαρακτηρισμό των προορισμών που ακολουθούν ο Άρης και η Αφροδίτη, ουσιαστικά αφορά τον χωρισμό του άλογου και λογικού μέρους της ψυχής. Ο Άρης συνδέεται με το άλογο μέρος της ψυχής, ενώ η Αφροδίτη, η οποία ανακαλεί τα άσχημα πράγματα και εξαγνίζεται, συνδέεται με το λογικό μέρος.

Αυτό το Ομηρικό κείμενο είναι το αγαπημένο μεταξύ των σχολιαστών που χρησιμοποιούν αλληγορίες. Συναντούμε τη χρήση του ίδιου χωρίου και σε άλλους συγγραφείς, οι οποίοι όμως δίνουν διαφορετικού είδους ερμηνεία. Ο Ψευδο-Πλούταρχος<sup>272</sup>, η πρώτη εξήγηση που δίνει ο Ψεύδο-Ηράκλειτος<sup>273</sup>, και ο Ευστάθιος<sup>274</sup> κινούνται σε μία κοσμολογική ερμηνεία προερχόμενη από Στωικές πηγές. Η δεύτερη εξήγηση του Ψευδο-Ηράκλειτου<sup>275</sup> και ο Cornutus<sup>276</sup> κινούνται σε μια φυσική εξήγηση. Ένα μικρό αυθεντικό έργο του Πλουτάρχου<sup>277</sup> προσφέρει μια εξήγηση αστρολογική (την οποία και επικρίνει) και μια εξήγηση ηθικού περιεχομένου<sup>278</sup>. Ωστόσο ο Κοϊντιλιανός παρουσιάζει μια διαφορετική προσέγγιση του παραπάνω χωρίου για να εξυπηρετήσει τους δικούς του σκοπούς, που αφορούν τα φυσικά χαρακτηριστικά του σώματος της ψυχής και τις αναλογίες τους με τα μουσικά όργανα. Θα πρέπει να

268. Βλ. σχετ. ό.π., II, 17, σ. 88. 23 - 27.

269. *Οδύσσεια* θ, 363 = *Περί μουσικῆς* II, 17, σ. 89. 1: «ἔνθα τέ οἱ τέμενος βωμός τε θυήεις».

270. *Ο.π.* II, 17, σ. 89. 2-3.

271. *Οδύσσεια* θ, 364 = *Περί μουσικῆς* II, 17, σ. 89. 4: Εκεί οι Χάριτες την έπλυναν και την άλειψαν με λαδερή ουσία.

272. Βλ. σχετ. *Περί τοῦ βίου καὶ τῆς ποιήσεως Ὀμήρου* 101, 102.

273. Βλ. σχετ. *Quaestiones Homericae* 69 (89. 9 κ.ε.).

274. Βλ. σχετ. *Commentarii ad Homeri Odysseam* σ. 1597. 53 κ.ε.

275. Βλ. σχετ. *Quaestiones Homericae* 90. 14-22.

276. Βλ. σχετ. *Theologiae graecae compendium* σ. 34. 6-10.

277. Βλ. σχετ. *Πῶς δεῖ τὸν νέον ποιημάτων ἀκούειν* 4.19 κ.ε.

278. Βλ. αναλυτικά για τα παραπάνω χωρία A. J. Festugière, "L'âme et la musique", σσ. 74-75.

επισημάνουμε ότι ο Κοϊντιλιανός χρησιμοποιεί το ίδιο παράδειγμα του Ομήρου, δηλαδή την ιστορία του Άρη και της Αφροδίτης τόσο για να εξηγήσει τη χρήση «μεθόδων», όπως τη μεταφορά<sup>279</sup>, αλλά και να αποδείξει την παιδευτική δύναμη της μουσικής<sup>280</sup>. Όπως εύστοχα παρατηρεί ο P. R. Reyes<sup>281</sup> αυτή η οικονομία οδηγεί στο συμπέρασμα ότι για τον Αριστείδη το ίδιο απόσπασμα του Ομήρου δεν συνδέεται με μια μοναδική προοπτική.

#### 4.2. Η μαρτυρία του Ηράκλειτου

Σκοπός του Κοϊντιλιανού μέσω των ρήσεων του σοφού, όπως τον αποκαλεί, Ηρακλείτου είναι να εντοπίσει τις ομοιότητες των περιοχών του αιθέρα και του πνεύματος, περιοχές από όπου λαμβάνει η ψυχή τα φυσικά της στοιχεία κατά την κάθοδό της, με τις ομοιότητες των έγχορδων και πνευστών οργάνων αντιστοιχώς. Όπως υποστηρίζει ο Κοϊντιλιανός οι απόψεις του Ηράκλειτου δεν είναι σε διαφορετικό τόνο από εκείνων του Ομήρου. Για να δείξει ότι η ψυχή είναι ευτυχισμένη μέσα στον αιθέρα, λέει ότι η ψυχή που βρίσκεται σε κατάσταση ξηρασίας, απαλλαγμένη από όλη την υγρασία, είναι σοφή<sup>282</sup>. Επιπλέον θέλοντας να την κάνει να συνειδητοποιήσει ότι είναι στεναχωρημένη από το ανακάτεμα και τους ατμούς του αέρα<sup>283</sup>, ο Ηράκλειτος γράφει ότι είναι θάνατος για τις ψυχές όταν βρίσκονται μέσα στην υγρασία<sup>284</sup>.

Ο Κοϊντιλιανός δεν χρησιμοποιεί τυχαία τα λόγια του Ηράκλειτου. Οι δύο αυτές καταστάσεις της ψυχής, η ξηρή και η υγρή<sup>285</sup>, αντιστοιχούν στον χαρακτήρα των έγχορδων και πνευστών οργάνων. Από τη μία μεριά οι χορδές των εγχόρδων είναι κατασκευασμένες από το ξηρό υλικό και από την άλλη τα πνευστά όργανα χρησιμοποιούν την αναπνοή για να παράγουν τον ήχο τους.

279. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 70. 21 - 22.

280. *Ο.π.*, II. 17, σ. 74. 26 - 27.

281. "El Homero de Aristides Quintiliano", σ. 102.

282. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 89. 7 = Ηράκλειτος, [DK B 118]: «ψυχή αἷη ξηρὴ σοφωτάτη».

283. βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 89. 5-8.

284. *Ο.π.*, II. 17, σ. 89. 9 = Ηράκλειτος, [DK B 77]: «ψυχῆσι φάναι ἢ θάνατον ὑγρῆσι γενέσθαι». βλ. και [DK B 36].

285. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 90. 10.

Χρησιμοποιεί το έργο του Ηράκλειτου για να προσφέρει επιπλέον αποδείξεις για την ανωτερότητα των εγχόρδων, και τη σύνδεσή τους με την αιθέρια περιοχή έναντι των πνευστών οργάνων, και τη σύνδεσή τους με τη χαμηλότερη περιοχή του σύμπαντος. Η λύρα που ανήκει στα έγχορδα όργανα έχει ως εχθρό της τη γη και το νερό, αφού η υγρασία συμβάλλει στο να χάσουν τα έγχορδα την τάση τους (το τέντωμα τους) και επομένως να ξεκουρδιστούν, «όπως ακριβώς τα υλικά ενδιαφέροντα βαραίνουν την ψυχή και εμποδίζουν το ταξίδι της προς το Ένα»<sup>286</sup>.

### 4.3. Ιατρική εξήγηση

Μετά τον Όμηρο και τον Ηράκλειτο ο Κοϊντιλιανός εκθέτει τη γνώμη των γιατρών για να αποδείξει τις ομοιότητες των μουσικών οργάνων με την ψυχή. Οι γιατροί υποστηρίζουν ότι τα πιο βασικά μέρη του σώματος, που κρατούν το σώμα μαζί και μια μικρή ακόμη αλλαγή μπορεί να θέσει την ύπαρξη σε κίνδυνο, είναι οι μήνιγγες και οι αρτηρίες. Οι αρτηρίες μοιάζουν με νεύρα και οι μήνιγγες με μεμβρανώδεις ιστούς αράχνης σαν σωλήνες που περιέχουν στο κέντρο αναπνοή. Μέσω αυτών, όχι το σώμα, αλλά η ψυχή κινείται, απλώνεται όταν αυτά διαστέλλονται, και κατακάθεται όταν αυτά συστέλλονται<sup>287</sup>.

«Αί ἄρτηρῖαι» παίζουν τον ρόλο των ενοποιητικών δεσμών μεταξύ της ψυχής και του σώματος<sup>288</sup>. Στην αρχαία ιατρική ελληνική σκέψη υπήρχαν δύο απόψεις για το περιεχόμενο των αρτηριών. Η πρώτη πρέσβευε ότι οι αρτηρίες περιέχουν αίμα και πνεύμα (αέρα) μαζί, ενώ οι φλέβες ότι περιέχουν μόνο αίμα. Άλλοι φυσιολόγοι, όπως ο Ερασίστρατος, θεωρούσε ότι οι αρτηρίες δεν περιέχουν τίποτε άλλο εκτός από αέρα<sup>289</sup>. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι μέσω του πνεύματος, που κινείται στις αρτηρίες, κινείται και η ψυχή χωρίς να

286. B. J. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, σ. 81.

287. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 17, σ. 89. 10-17.

288. Βλ. σχετ. A.J. Festugière, "L' âme et la musique", σ. 72.

289. Βλ. G.E.R Lloyd, *Greek Science after Aristotle*, London, Chatto & Windus, 1973, σ. 82. Βλ. και G. Majno, *The Healing Hand*, σσ. 330-337.



ταυτίζει το πνεύμα (την αναπνοή) με την ψυχή<sup>290</sup>. Θεωρεί δηλαδή το «πνεῦμα» μέρος της ψυχής που αποτελεί το πρώτο φυσικό σώμα, μαζί με «τὰς ὑμενοειδεῖς ἐπιφανείας» και «τὰς νευροειδεῖς γραμμάς»<sup>291</sup>.

Επιπλέον μέσα στα πλαίσια των ιατρικών ερμηνειών ο Κοϊντιλιανός παραθέτει ότι οι γιατροί δίνουν μια άλλη απόδειξη για την κίνηση της ψυχής, που συνδέεται με τους χτύπους των «σφυγμῶν». Την τακτική τους κίνηση την ταυτίζουν με την καλή κατάσταση του πλάσματος, ενώ την άτακτη και χαοτική τους κίνηση την διαγιγνώσκουν ως μια προειδοποίηση θανάτου. Και βεβαιώνουν ότι μια πλήρης διακοπή της κίνησης των σφυγμῶν υποδηλώνει ότι η ψυχή έχει επιτέλους αναχωρήσει<sup>292</sup>. Κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό ο «σφυγμός» (παλμός) συνδέεται με την ψυχή και όχι με το σώμα, και από τη στιγμή που η ψυχή κινείται μέσω των αρτηριών, οι οποίες είναι γεμάτες με αέρα και όχι αίμα<sup>293</sup>, η έλλειψη του παλμού σημαίνει ότι η ψυχή δεν κινείται πια μέσα στις αρτηρίες, εγκαταλείπει το σώμα και αναχωρεί προς τις ανώτερες περιοχές<sup>294</sup>.

Ο σφυγμός (παλμός) στην αρχαία ελληνική ιατρική σκέψη έχει μελετηθεί σε μάκρος. Ο Πραξαγόρας ήταν ο πρώτος ο οποίος «περιόρισε τον παλμό σε μια συγκεκριμένη ομάδα αγγείων και θεώρησε ότι μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως δείκτης ασθένειας». Από την άλλη ο Ηρόφιλος, μαθητής του Πραξαγόρα, προχώρησε ένα βήμα πιο πέρα από το δάσκαλό του υποστηρίζοντας ότι ο παλμός προέρχεται από την καρδιά και τον ξεχώρισε από τις αρρυθμίες, το τρέμουλο και τους σπασμούς που είναι μυϊκοί. Επιπλέον ο Ηρόφιλος και το περιβάλλον του έκαναν μια κατάταξη του παλμού ανάλογα με το «μέγεθος, την ταχύτητα, την ένταση, τον ρυθμό, την ηρεμία και την κανονικότητα»<sup>295</sup>. Επιπλέον

---

290. Βλ. σχετ. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus* σ. 154, σημ. 358. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 492, σημ. 199. T.J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus* σ. 154, σημ. 358.

291. *Περὶ μουσικῆς* II, 17, σ. 87.28 - 88.4.

292. Βλ. σχετ. *ό.π.* II, 17, σ. 89. 18-22.

293. Βλ. σχετ. G. Majno, *The Healing Hand*, σ. 330.

294. Πβ. A. Barker, *Greek Musical Writings* II, σ. 485, σημ. 162. F. Duysinx, *Aristide Quintilien, La Musique*, σ. 169, σημ. 5. Η ιδέα ότι η ψυχή δεν μεγαλώνει και αλλοιώνεται με το σώμα βρίσκεται στον Πλωτῖνο (*Ἐννεάδες* V, 7.2 και 8.6). Για τη σχέση του ρυθμού με τον παλμό σύγκρινε τα χωρία *Περὶ μουσικῆς* I, 13, 31.19-20 και II, 15, 82. 26.

295. G.E.R Lloyd, *Greek Science after Aristotle*, σ. 79.

στην προσπάθεια του να μετρήσει τον παλμό εμπνεύσθηκε από τη μουσική θεωρία. Υπέθετε ο Ηρόφιλος ότι «όπως οι μουσικοί εγκαθιδρύουν τους ρυθμούς τους σύμφωνα με κάποιες συγκεκριμένες περιοδικές χρονικές διευθετήσεις, συγκρίνοντας την άρση και τη θέση μεταξύ τους (δηλαδή τον πάνω και κάτω χρόνο), έτσι και η διαστολή μιας αρτηρίας αντιστοιχεί στην άρση και η αντίθεσή της στη θέση»<sup>296</sup>.

## 5. Η επίδραση των μουσικών οργάνων στη ανθρώπινη και κοσμική ψυχή μέσω της συμπαθητικής ταλάντωσης

Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός ερμηνεύει τη διαδικασία που τα μουσικά όργανα επηρεάζουν την ψυχή μέσω του φαινομένου της συμπαθητικής ταλάντωσης. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι δεν θα πρέπει να προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι η ψυχή έχοντας αποκτήσει ένα σώμα όμοιο με τα πράγματα που θέτουν τα όργανα σε κίνηση, το οποίο αποτελείται από νεύρα και αναπνοή<sup>297</sup>, κινείται μαζί με τα μουσικά όργανα όταν αυτά κινούνται. Όταν δηλαδή ένα πνευστό όργανο (ένα «πνεῦμα») εκπέμπει έναν μελωδικό και ρυθμικό ήχο η ψυχή επηρεάζεται από αυτό, λόγω του «πνεύματος» που η ίδια περιέχει. Επιπλέον όταν μια χορδή είναι αρμονικά παιγμένη, η ψυχή απαντά με έναν παρόμοιο ήχο και ένταση με τις δικές της χορδές («νεῦρα») σε ομοφωνία<sup>298</sup>.

Το φαινόμενο της συμπαθητικής ταλάντωσης που κάνει την ψυχή να κινείται συμπαθητικά στο άκουσμα των μουσικών οργάνων εντοπίζεται στην κιθάρα<sup>299</sup>. Η συμπαθητική ταλάντωση αφορά τα σώματα που είναι ικανά είτε να παράγουν ήχο με όμοιο τονικό ύψος ταυτόχρονα, είτε να ακουσθεί ένας φθόγγος αρμονικός από το ίδιο το σώμα (το μουσικό όργανο)<sup>300</sup>. Σε αυτήν τη δεύτερη περίπτωση αναφέρεται ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός όταν περιγράφει, ότι

296. G.E.R Lloyd, *Greek Science after Aristotle* σ. 80.

297. Τα νεύρα αντιστοιχούν στα έγχορδα όργανα και η αναπνοή στα πνευστά.

298. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 18, σ. 89. 24 -90. 1.

299. *Ό.π.*, II. 18, σ. 90. 1-2.

300. Βλ. σχετ. M. Kennedy (ed.), "Resonance", στο *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford/N.York, Oxford University Press, 19803, σ. 527. W. Apel (ed.), "Resonance", στο *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 19692, σσ. 11, 410.

αν πάνω σε μια από δύο ομόφωνες χορδές τοποθετηθεί ένα ελαφρύ μικρό κομμάτι ψάθας και έπειτα χτυπηθεί η δεύτερη χορδή, η οποία είναι κουρδισμένη σε κάποια απόσταση από την πρώτη, μπορεί κανείς να δει με μεγάλη ευκρίνεια τη δεύτερη χορδή να πάλλεται συμπαθητικά<sup>301</sup>. Το φαινόμενο της συμπαθητικής ταλάντωσης, ήταν γνωστό στους έλληνες μουσικούς και συνδεόταν με τα έγχορδα όργανα<sup>302</sup>. Ανάλογη αναφορά γίνεται και στα *Προβλήματα*<sup>303</sup> όπου υπάρχει η ερώτηση: γιατί συμβαίνει όταν κάποιος τραβά τη χορδή, που αντιστοιχεί στον φθόγγο της νήτης και έπειτα τη σταματά, η υπάτη, ο φθόγγος ο οποίος είναι μια οκτάβα κάτω, δείχνει να ηχεί;

Ο Κοϊντιλιανός θεωρεί ότι το φαινόμενο αυτό συνδέεται με τη θεία τέχνη, η οποία έχει μια εξαιρετική ικανότητα να επιδρά στα πράγματα και να ενεργεί, ακόμη και μέσω άψυχων αντικειμένων. Και διερωτάται: πόσο ακόμη μεγαλύτερη θα πρέπει να γίνει η δύναμη της ομοιότητας για να προκαλέσει δραστηριότητα στα πράγματα που κινούνται από την ψυχή<sup>304</sup>;

Η επίδραση των μουσικών οργάνων στην ψυχή, όπως έχει ήδη αναφερθεί, προϋποθέτει την ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ των μουσικών οργάνων και των περιοχών του σύμπαντος από όπου η ψυχή λαμβάνει τα φυσικά της στοιχεία για τη σωματική της δομή. Μεταξύ των οργάνων εκείνα τα οποία είναι φτιαγμένα από χορδές ομοιάζουν με την περιοχή του σύμπαντος και το μέρος της ψυχής που είναι φτιαγμένο από αιθέρα, το ξηρό και απλό. Αυτό συμβαίνει επειδή αυτά τα όργανα δεν επηρεάζονται ούτε αλλάζουν εύκολα, και είναι αφιλόξενα στην υγρασία, αφού ο νοτισμένος αέρας τα κάνει να χάνουν την ακρίβειά τους. Τα πνευστά όργανα από την άλλη ομοιάζουν με την περιοχή του

301. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II.18, σ. 90. 1-5. Για έρευνα της συμπαθητικής συνήχησης βλ. H.L.F. Helmholtz, *On the Sensations of Tone*, translated and revised by A. J. Ellis, New York, Cosimo Classics, 20072(=18851), σσ. 7-25.

302. Βλ. σχετ. E.K. Borthwick, "ΚΑΤΑΛΗΨΙΣ- A Neglected Technical Term in Greek Music", *The Classical Quarterly*, 9 (1959), σσ. 25-26.

303. Αριστοτέλης *Προβλήματα* 921 b 14-15. Βλ. και ό.π., 919 b 15-16.

304. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 18, σ. 90. 5-8. Όπως παρατηρεί ο Π. Καϊμάκης («Αριστείδης Κοϊντιλιανός», σ. 113 και σ. 113, σημ. 25), «αυτό το φαινόμενο της συμπάθειας, ως ερμηνευτική αρχή για την επίδραση επάνω στην ψυχή εξωτερικών παραγόντων, επιβίωσε πολλούς αιώνες αργότερα». Τέτοια είναι η περίπτωση του Descartes (*Compendium Musicae* [Σύνοψη μουσικής] 90), όπου αναφερόμενος στη συμπάθεια και αντιπάθεια των παθών, δίνει ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα: «λένε ότι το δέρμα προβάτου τεντωμένο σε ένα τύμπανο μένει άφωνο, αν σε ένα άλλο τύμπανο ηχεί το δέρμα λύκου».

σύμπαντος και το μέρος της ψυχής που είναι φτιαγμένη από αέρα, υγρασία και μεταβλητότητα: το γεγονός αυτό κάνει το άκουσμα τους υπερβολικά θηλυκό. Είναι κατάλληλα για ξαφνικές μετατροπές και η σύσταση και οι δυνάμεις τους βασίζονται στην υγρασία<sup>305</sup>.

Η συμπαθητική κίνηση της ψυχής από τα μουσικά όργανα συνδέεται και με τη θέση που διατυπώνει ο Κοϊντιλιανός στα πλαίσια της ερμηνείας του ήθους της μουσικής και αφορά την ομοιότητα που υπάρχει μεταξύ των μουσικών φθόγγων «τοῖς τῆς ψυχῆς κινήμασί τε καὶ παθήμασιν»<sup>306</sup>. Ο Πλάτων στον *Τίμαιο*<sup>307</sup>, επισημαίνει τη συγγένεια της μουσικής με τις κινήσεις της ανθρώπινης ψυχής. Γενικά θα μπορούσε να ειπωθεί ότι με το άκουσμα της μουσικής η ψυχή του ανθρώπου κινείται συμπαθητικά ανταποκρινόμενη στις μελωδικές και ρυθμικές κινήσεις<sup>308</sup>. Η δυνατότητα επίδρασης της μουσικής θεμελιώνεται στο γεγονός ότι και η ίδια η μουσική αποτελεί ένα είδος κίνησης και ότι μπορεί συνεπώς να αντιγράψει ή να απομιμηθεί κινήσεις της ψυχής. Στο άκουσμα αυτών των απομιμήσεων δημιουργούνται στις ψυχές οι αντίστοιχες κινήσεις. Η επίδραση της μουσικής στην ψυχή με την ιδιότητα αυτή μπορεί να συμβάλει και στη μουσική παιδεία<sup>309</sup>, λόγω του ότι μπορεί «να φέρει και να μεταφέρει ήθος»<sup>310</sup> με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση του ανθρώπινου χαρακτήρα. Ωστόσο για να έχει όφελος η μουσική στην ψυχή θα πρέπει η κίνηση που προκαλεί να εμπεριέχει την έννοια της αρμονίας. Όπως πολύ σωστά επισημαίνει ο E. Moutsouroulos<sup>311</sup> «η κίνηση στη μουσική βρίσκεται σε αντίθεση όχι με την ηρεμία, αλλά μόνο με την αναταραχή της κίνησης που είναι παρούσα όταν η αρμονία δεν έχει

305. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 18, σ. 90. 9-17.

306. *Ο.π.* II. 14, σ. 80. 25. Βλ. και *Περὶ Ψυχῆς* 408 b 5-11.

307. 47 d 2-3: «ἡ δὲ ἄρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φοράς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις».

308. Βλ. σχετ. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σ. 14· Ο. Denav, «The Pedagogical Value of Art and Music», σ. 55.

309. Βλ. σχετ. Η. Koller, «Die Mimesis in der Antike», σσ. 21-25· P. Moraux, «La mimesis dans les théories anciennes de la danse, de la musique, et de la poésie», σ. 5. Βλ. και Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σ. 14.

310. Γ. Αμαργιανάκης, «Το ήθος στη μουσική», σ. 14.

311. «Motions of Sounds, Bodies, and Souls [Plato, *Laws* VII. 790e ff.]», Academy of Athens, *Research Centre for Greek Philosophy, Prolegomena* 1, 2 (2002), σ. 115.

επιβληθεί». Ο ίδιος μελετητής<sup>312</sup> πρεσβεύει ότι στη θεωρία του Κοϊντιλιανού για την επίδραση των μουσικών οργάνων στην ψυχή μέσω της συμπαθητικής ταλάντωσης υπάρχουν στοιχεία από τη δαμώνεια θεωρία για την επίδραση της μουσικής στον ανθρώπινο ψυχισμό, οι οποίες πηγάζουν από πυθαγόρειες θεωρίες.

Στην ουσία ο Κοϊντιλιανός με το φαινόμενο της συμπαθητικής ταλάντωσης, πραγματοποιεί συσχετισμούς μεταξύ διαφορετικών στοιχείων του σύμπαντος. Τόσο η ανθρώπινη όσο και η κοσμική ψυχή που προέρχονται από την ουράνια - θεϊκή περιοχή πραγματοποιούν κινήσεις οι οποίες πρέπει να εναρμονίζονται με την ουράνια - θεϊκή αρμονία. Ωστόσο η σύγχυση που δημιουργείται στην ψυχή κατά την ενοποίησή της με το ανθρώπινο σώμα μπορεί να διορθωθεί μέσω της μουσικής, ώστε να οδηγηθεί ο άνθρωπος και πάλι προς την αρχική του ουράνια - θεϊκή κατάσταση<sup>313</sup>.

## 6. Τα έγχορδα όργανα και οι φιλόσοφοι

Ο Κοϊντιλιανός συμφωνεί με τις απόψεις των λογίων εκείνων που υποστηρίζουν ότι δεν είναι μόνο οι ανθρώπινες ψυχές που είναι φτιαγμένες από πνοή και από αιθέρα, αλλά και η ψυχή όλου του σύμπαντος<sup>314</sup>. Από τους λόγιους αυτούς ανθρώπους τυχαίνει κάποιοι να λατρεύουν την υποσελήνια περιοχή<sup>315</sup>, που είναι γεμάτη από πνοή και έχει υγρή σύσταση, και η οποία αντλεί την ενέργειά της από την αιθέρια περιοχή. Αυτοί οι άνθρωποι βρίσκουν ευχαρίστηση και με τα δύο είδη οργάνων, πνευστά και έγχορδα. Άλλοι πάλι

---

312. E. Moutsopoulos, "Beauté et moralité musicales: une initiative damonienne, un idéal athénien", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds.), *Mousikè et aretè: la musique et l'éthique de l'antiquité à l'âge modern*, σσ. 40-41.

313. Βλ. σχετ. Α. Μπάτζιου, *Οι μαρτυρίες για τη χρήση μουσικής στα Ελευσίνια Μυστήρια*, σ. 195.

314. Πβ. *Περὶ Μουσικῆς* I. 2, σ. 2. 14-17: «η πιο σημαντική ικανότητα της μουσικής είναι να παράγει τις αναλογίες εκείνου που για τους περισσότερους ανθρώπους είναι δύσκολο να κατανοήσουν, δηλαδή της ψυχής και όχι μόνο της ατομικής ψυχής, αλλά και της ψυχής του σύμπαντος».

315. Ο διαχωρισμός μεταξύ της υποσελήνιας και της αιθέριας περιοχής συναντάται στα κείμενα των νεοπλατωνιστών. Στις *Ἐννεάδες* (II. 1.5) ο Πλωτίνος αναφέρει σχετικά: «Αυτό το οποίο βρίσκεται κάτω από τον ουρανό δεν αποτελεί πια μέρος του ουρανού. Διαφορετικά ο ουρανός δε θα σταματούσε στη σελήνη».

άνθρωποι λατρεύουν την καθαρή και αιθέρια περιοχή απορρίπτοντας όλα τα πνευστά όργανα, επειδή θεωρούν ότι μολύνουν την ψυχή και την τραβούν προς τα γήινα πράγματα, και άδουν τους ύμνους και τις προσευχές τους με τη συνοδεία αποκλειστικά της κιθάρας και της λύρας, επειδή θεωρούν ότι τα όργανα αυτά είναι πιο αγνά<sup>316</sup> από τα πνευστά. Η λύρα, λόγω των χορδών της, ομοιάζει κατά τον M.J. Kartomi<sup>317</sup> με το σύνολο των τροχιών των ουράνιων σωμάτων, και αντιπροσωπεύει τις υψηλές και ανώτερες περιοχές, εν αντιθέσει με τα πνευστά που αντιπροσωπεύουν τις χαμηλότερες και κατώτερες κοσμικές περιοχές. Επιπλέον οι χορδές των οργάνων της λύρας και της κιθάρας συγκινούν τις χορδές της ψυχής του ανθρώπου και του σύμπαντος φέρνοντας την αρμονία και την τάξη. Αυτό συμβαίνει, όπως έχει ήδη αναφερθεί, επειδή η ψυχή του ανθρώπου περιέχει ομοιότητες με τα μουσικά όργανα, έγχορδα και πνευστά. Η λύρα συνεπώς απευθυνόμενη στο λογικό μέρος της ψυχής έχει τη δύναμη να κατευθύνει την ψυχή προς τον ουρανό, εν αντιθέσει με τον αυλό που ενισχύει τα οξύθυμα και σαρκικά πάθη<sup>318</sup>.

Κατά τον Κοϊντιλιανό οι σοφοί<sup>319</sup> αυτοί άνθρωποι που είναι «μιμηταί και ζηλωταί» της αιθέριας περιοχής ακόμη και όταν η ψυχή τους βρίσκεται στο ανθρώπινο σώμα, ζουν σαν να βρίσκονται εκτός σώματος, καθώς απομακρύνονται από «τὰ ἐνθαδί» και προσκολλώνται στην απλότητα και την αρμονία του κάλλους που χαρακτηρίζει την αιθέρια περιοχή («τῶν ἐκεῖθι») μέσω της καλλιέργειας και της ανάπτυξης της αρετής στην ψυχή τους<sup>320</sup>.

---

316. Βλ. σχετ. *Περὶ Μουσικῆς* II. 19, σ. 92. 3-13.

317. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, σ. 116.

318. Βλ. σχετ. B.J. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*, σ. 81.

319. Βλ. *Περὶ Μουσικῆς* III. 20, σ. 120. 13-16. Μόνο η κατηγορία των σοφών και ενάρετων ανθρώπων έχει το προνόμιο να ακούει την αρμονία των ουράνιων σωμάτων, αφού οι υπόλοιποι άνθρωποι έχουν υποστεί αλλοίωση της ηθικής τους ποιότητας λόγω της ανάμειξης τους με τον κόσμο του γίνεσθαι. Όπως παρατηρεί ο A. Barker (*Greek Musical Writings* II, σ. 520, σημ. 164), η ανικανότητα των κοινών ανθρώπων να ακούσουν τους ήχους των ουράνιων σωμάτων ομοιάζει με την ανικανότητα της ψυχής των φιλοσόφων ανθρώπων να θεαθεί τις πλατωνικές ιδέες. Με τη θέση αυτή του Κοϊντιλιανού ότι οι ήχοι των ουράνιων σωμάτων ακούγονται μόνο από τους εξαιρετικούς και φιλοσοφημένους ανθρώπους συμφωνεί και ο Βρυένιος (*Αρμονικά* I, 1, 52.22-68.11), γεγονός που δείχνει και την επίδραση του Κοϊντιλιανού στο έργο του πβ. T.J. Mathiesen, "Aristides Quintilianus and the "Harmonics" of Bryennius: A Study in Byzantine Music Theory", σ. 35.

320. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* II. 19, σ. 92. 13-18.

Την πρώτη κατηγορία ανθρώπων, που κατοικούν στην περιοχή του γίνεσθαι την αποτελούν κυρίως οι απλοί άνθρωποι, που χρειάζονται τη μουσική για την πνευματική καλλιέργεια και την ψυχαγωγία τους. Τη δεύτερη κατηγορία ανθρώπων αποτελούν οι φιλόσοφοι, των οποίων η ψυχή έχει απομακρυνθεί από τα αισθητά πράγματα και τη σύγχυση που αυτά προκαλούν, καθώς μέσω της φιλοσοφίας έχουν προσεγγίσει ένα άλλο επίπεδο ζωής<sup>321</sup>. Ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι η φιλοσοφία ελευθερώνει την ψυχή αυτής της κατηγορίας των ανθρώπων από τον ασφυκτικό εναγκαλισμό του σώματος, και τους κάνει να έρχονται σε επαφή και να γνωρίζουν πράγματα που έχουν πραγματική αξία. Επιπλέον ο φιλόσοφος μέσω της μέθεξης του στην αρετή προσπαθεί να εξομοιωθεί με ό,τι είναι θεϊκό. Η φιλοσοφία μπορεί να προσφέρει μια ουσιαστική διαφυγή από τον κόσμο της «γενέσεως»<sup>322</sup>. Οι φιλόσοφοι υπομένουν ήσυχα και γενναία, ό,τι δυσάρεστο και αν τους συμβεί και θεωρούν ηθικά κακό και επονείδιστο πράγμα την πονηρία και την υποδούλωση στην κακία. Όλα τα είδη του «λέγειν τε καὶ πράττειν» θεμελιώνονται στην αρετή, η οποία κατά τον Πλάτωνα είναι «ἀδέσποτον»<sup>323</sup>, και καθένας παίρνει από αυτή το μερίδιο που του αναλογεί σύμφωνα με την τιμή ή την περιφρόνηση που θα επιδείξει προς αυτήν<sup>324</sup>.

Κατά τον Κοϊντιλιανό, αφού η φιλοσοφία σχετίζεται με την επιδίωξη της αρετής, εκείνη η οποία μπορεί να αποτελέσει «μεγίστην σύννομον καὶ ὄπαδόν φιλοσοφίας»<sup>325</sup> είναι η μουσική. Η μουσική και η φιλοσοφία θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν ως μικρά ή μεγάλα «μυστήρια»<sup>326</sup> αντίστοιχα, καθώς η φιλοσοφία είναι τελεσιουργός παράγων της γνώσης, ενώ η μουσική προσφέρει προπαιδεία. Αυτό συμβαίνει, επειδή η φιλοσοφία είναι η πραγματική και τέλεια

---

321. Πβ. *Περὶ μουσικῆς* III. 27, σ. 133. 11-12: «Μόνη δῆτα ἡ θεία διὰ φιλοσοφίας μετάστασις ἀτρεκής τε καὶ βέβαιος ἔς μεταβολήν». Είναι εδώ εμφανής η επίδραση που έχει δεχθεί ο Κοϊντιλιανός από τον πλατωνικό *Φαίδωνα*.

322. Βλ. και Πλάτων *Φαίδων* 67 b-e, 114 b-c.

323. Βλ. σχετ. *Περὶ μουσικῆς* III. 27, σ. 133. 12-21.

324. *Πολιτεία* 617 e.

325. *Περὶ μουσικῆς* III. 27, σ. 133. 22-23.

326. Για τη θεώρηση της μουσικής και της φιλοσοφίας ως «μυστηρίων» βλ. Πλάτων, *Γοργίας* 497 c' *Εὐθύδημος* 277 d-e. *Φαίδων* 69 c-d. *Συμπόσιο* 210 a. *Φαίδρος* 249 c' πβ. Α. Μπάτζιου, *Οι μαρτυρίες για τη χρήση μουσικής στα Ελευσίνια Μυστήρια*, σ. 191, σημ. 3. Η ίδια (σ. 191), υποστηρίζει ότι τα μυστήρια αυτά μπορεί να είναι τα Ελευσίνια μυστήρια.

ιεροτελεστία που αναπληρώνει, χάριν στη διανοητική διαδικασία της ανάμνησης<sup>327</sup>, τη γνώση που έχασε η ψυχή εξαιτίας της ενσωμάτωσής της σε σώμα ανθρώπου κατά τη στιγμή της γέννησης, ενώ η μουσική είναι «μυσταγωγία τις», που προσφέρει μια πρόγευση «τῶν ἐν φιλοσοφία τελεσιουργουμένων». Η μουσική<sup>328</sup> κατά τον Κοϊντιλιανό παρέχει «πάσης μαθήσεως τὰς ἀρχὰς», ενώ η φιλοσοφία «τὰς ἀκρότητας»<sup>329</sup>.

Η θέση του Κοϊντιλιανού για την μουσική ως πρόγευση και προστάδιο της φιλοσοφίας μπορεί να παραλληλισθεί με την επιστήμη της αρμονικής στο έβδομο βιβλίο της *Πολιτείας*<sup>330</sup>, που είναι μία από τις προαπαιτούμενες μαθηματικές επιστήμες προκειμένου ο εκπαιδευόμενος φύλακας να ασχοληθεί με τη σπουδή της φιλοσοφικής διαλεκτικής.

Ο Κοϊντιλιανός, στο τέλος του έργου του αναφέρεται στον Απόλλωνα<sup>331</sup> τον μουσηγέτη, το θεό της λύρας και της κιθάρας<sup>332</sup> και τον ευχαριστεί που τον βοήθησε να φέρει εις πέρας το έργο του<sup>333</sup>.

Από όσα εκτέθηκαν στο παρόν κεφάλαιο καθίσταται σαφές ότι ο Κοϊντιλιανός διαχωρίζει τις δύο μεγάλες κατηγορίες οργάνων, αυτή των εγχόρδων και αυτή των πνευστών, σε τρεις επιμέρους κατηγορίες με βάση τη θεωρία του περί φύλων. Αποδίδει αρσενικό χαρακτήρα στη σάλπιγγα και τη λύρα, ενώ θηλυκό στον φρύγιο αυλό και τη σαμβύκη. Όσον αφορά το ενδιάμεσο γένος θεωρεί ως πιο αρσενικό τον πυθικό αυλό και την κιθάρα που μοιάζει με τη λύρα, ενώ ως πιο θηλυκό τον χορικό αυλό και την πολύχορδη κιθάρα.

Αν και αποδέχεται την ευχαρίστηση που μπορεί να προσφέρει στον ταλαιπωρημένο άνθρωπο η μουσική του αυλού, αποδίδει στο όργανο αυτό

327. Για τη θεωρία της ανάμνησης βλ. Πλάτων *Μένων*, 81 α κ.ε' *Φαίδρο* 249 c' *Φαίδων* 73 α κ.ε.

328. Βλ. και Σέξτος Εμπειρικός, *Πρός Μαθηματικούς* VI. 7 (*Πρός Μουσικούς*), όπου γίνεται λόγος για τη σχέση μουσικής και φιλοσοφίας. πβ. και VI. 36-37 του ίδιου έργου.

329. *Περί μουσικής* III. 27, σ. 133. 23- 134. 4.

330. 530 c -531 c. Για το χωρίο αυτό της *Πολιτείας* βλ. ενδεικτικά F.M. Cornford, "Mathematics and Dialectics in the *Republic* VI-VII (II)", *Mind*, 'New Series', 41(1932), σσ. 173-190' I. Robins, "Mathematics and the Conversion of the Mind *Republic* vii 522 c 1-531 e 3", *Ancient Philosophy*, 15 (1995), σσ. 359-391' D. Fowler, *The Mathematics of Plato's Academy. A New Reconstruction*, Oxford, Clarendon Press, 1999, σσ. 105-126' M. Miller, "Figure, Ratio, Form: Plato's Five Mathematical Studies", *Apeiron*, 32 (1999), σσ. 73-88.

331. *Περί μουσικής* I. 3, σ. 20-24.

332. Βλ. και Βρυέννιος, *Αρμονικά* I, 1, 50. 7-9, όπου υπάρχει ανάλογη θεϊκή επίκληση.

333. Βλ. σχετ. *Περί μουσικής* III. 27, σ. 134. 5-11.



μικρή συμμετοχή στην επιδίωξη της επιστήμης και της σωφροσύνης. Ο αυλός συνδέεται με την ευχαρίστηση του κατώτερου μέρους του εαυτού μας, του άλογου, επειδή ο τρόπος παραγωγής του μουσικού του ήχου σχετίζεται με την αναπνοή. Αντιθέτως η λύρα, στην οποία ο Κοϊντιλιανός διακρίνει δύο χρήσεις μία «πρὸς παιδείαν» και μία «πρὸς διάχυσιν», συνδέεται με τη λογική.

Ο Κοϊντιλιανός προσδιορίζει τη σχέση της μουσικής με την ανθρώπινη και κοσμική ψυχή μέσα από δύο δόγματα. Με το πρώτο δόγμα αποτυπώνεται η σχέση αυτή μέσω της κοινής παρουσίας των μουσικών διαστημάτων της πέμπτης ( $3/2$ ), της τετάρτης ( $4/3$ ), και της ογδός ( $2/1$ ) τόσο στην ανθρώπινη όσο και στην κοσμική ψυχή.

Με το δεύτερο δόγμα ο Κοϊντιλιανός αναπτύσσει μια θεωρία για την κάθοδο της ψυχής από την αιθέρια περιοχή στη γη. Η ψυχή μετατρέπεται από άυλη σε σωματική, λαμβάνοντας μορφή και σχήμα, με αποτέλεσμα να μπορεί έτσι να δεχθεί την επίδραση της μουσικής. Υποστηρίζει ότι υπάρχει μια αναλογία μεταξύ της φύσης των μουσικών οργάνων, με τα φυσικά στοιχεία που λαμβάνει η ψυχή κατά τη διαδικασία της καθόδου της προς τη γη και την αναζήτηση ενός σώματος. Μέσα από τη φυσική ερμηνεία της ψυχής σε συνδυασμό με το φαινόμενο της συμπαθητικής ταλάντωσης ο Κοϊντιλιανός υποστηρίζει ότι τα έγχορδα και τα πνευστά όργανα, μπορούν να επιδράσουν συμπαθητικά επάνω στην ψυχή που αποτελείται από «νεῦρα» και «πνεῦμα».

Επιπλέον εντοπίζει κοινά στοιχεία μεταξύ των μουσικών οργάνων και της ψυχής του σύμπαντος. Η γήινη περιοχή συνδέεται με τα πνευστά όργανα, αφού είναι γεμάτη πνοή και υγρασία, ενώ η ουράνια περιοχή συνδέεται με την καθαρότητα των έγχορδων οργάνων, τα οποία πρέπει να αποφεύγουν την υγρασία και τον αέρα. Η ουράνια περιοχή είναι εκείνη που συνδέεται με τη φιλοσοφία και την επιδίωξη της αρετής. Η μουσική συνεπώς μέσω των καλύτερων μουσικών οργάνων, δηλαδή των εγχόρδων, έχει τη δυνατότητα να απομακρύνει την ψυχή από την υγρασία και την αβεβαιότητα και να την οδηγήσει στην κάθαρση και τη σταθερότητα.

## ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΠΙΣΚΟΠΗΣΗ - ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Από την ερμηνευτική προσέγγιση των θεμάτων που αφορούν τις παιδαγωγικές και φιλοσοφικές διαστάσεις της μουσικής στο έργο *Περί μουσικής* του Αριστείδη Κοϊντιλιανού προκύπτουν ενδιαφέροντα συμπεράσματα από τα οποία διαφαίνεται τόσο η αξία του έργου του όσο και η επικαιρότητα των απόψεών του.

Οι θέσεις του σχετικά με την ερμηνεία του μουσικού φαινομένου βασίζονται στο συνδυασμό διαφόρων περιοχών της γνώσης, όπως της φιλοσοφίας, της μετρικής, της ρητορικής, της ψυχολογίας, της αρμονικής, της ρυθμικής και της κοσμολογίας. Αυτό είναι ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της πραγματείας του. Μέσα από το έργο του ερμηνεύεται η παιδευτική, η θεραπευτική, και η ηθική δύναμη της μουσικής καθώς και οι κοσμολογικές προεκτάσεις που συνδέονται με αυτήν. Βασική του θέση είναι ότι οι μουσικές δομές απεικονίζουν τις ανθρώπινες, αλλά και τις κοσμικές δομές.

Μοναδική στο έργο του είναι η ερμηνεία του μουσικού ήθους. Αν αναλογιστούμε ότι η θεωρία του ήθους της μουσικής δεν είχε άνθιση από τους ελληνιστικούς χρόνους και έπειτα μέσω του Κοϊντιλιανού αναβιώνει η σχετική θεωρία. Η ερμηνεία των θετικών επιδράσεων της μουσικής, η οποία εκλαμβάνεται ως ενότητα μελωδίας, λόγου και κίνησης, οφείλεται κατά τον Κοϊντιλιανό στην «ένέργειαν» της ίδιας της μουσικής. Η «ένέργεια» αυτή συνίσταται στην ικανότητα της μουσικής να μιμείται τα συναισθήματα και τους χαρακτήρες μέσω των «έννοιων» της, των «άρμονιων» της, του ρυθμού της και της συμμετοχής της στην κίνηση του σώματος. «Αί έννοιαι» έχουν πολύ σημαντική θέση στο έργο του Κοϊντιλιανού, καθώς εκφράζουν την ικανότητα της μουσικής και γενικότερα της τέχνης, να μεταφέρει στον ακροατή το ηθικό ή συναισθηματικό περιεχόμενο που κάθε φορά επιδιώκεται. Ωστόσο ο υψηλότερος στόχος για τον Κοϊντιλιανό είναι η επίτευξη της «τελείας μουσικής

ένεργείας» που πραγματοποιείται στην περιοχή «τῶν ἐκεῖθι», δηλαδή στην αιθέρια περιοχή, και συνδέεται με την αρετή και τη φιλοσοφία.

Υπογραμμίζεται έντονα στο έργο του η θεωρία περί φύλων, η οποία ξεπερνά τα όρια μιας απλής διάκρισης μεταξύ θηλυκού, αρσενικού και μεσαίου γένους και αναδεικνύεται ως μια αρχή που ισχύει για τα πάντα. Η συγκεκριμένη θεωρία εφαρμόζεται σε όλα τα έμψυχα και άψυχα πράγματα, στις έννοιες, στα γράμματα, στις λέξεις, στους πόδες, στις μουσικές αρμονίες, στους ρυθμούς, στα είδη των μουσικών οργάνων, ακόμη και στους παραγόμενους ήχους των πλανητών. Η παραπάνω διάκριση εντάσσεται στη γενικότερη θεωρία του Κοϊντιλιανού περί κατηγοριοποίησης σε τριάδες, που προϋποθέτει την ύπαρξη ενός μέσου και δύο άκρων.

Το έργο *Περὶ μουσικῆς* του Αριστείδη Κοϊντιλιανού είχε μεγάλη απήχηση στους μεταγενεστέρους, γεγονός που αποδεικνύει και την αξία του. Ο Κοϊντιλιανός χωρίζει την έρευνα της μουσικής σε δύο μεγάλα μέρη, το «θεωρητικόν» και το «πρακτικόν» και το καθένα από αυτά σε υποκατηγορίες. Η σημασία του διττού αυτού διαχωρισμού είναι μεγάλη, καθώς, όπως υποστηρίζεται από τους μελετητές, πρόκειται για τον πρωιμότερο διαχωρισμό που υπάρχει σχετικά με τη μουσική. Επιπλέον το «θεωρητικόν» μέρος προαναγγέλλει τον σύγχρονο ορισμό της «μουσικολογίας» ή «επιστήμης της μουσικής». Πρωτοτυπία επίσης παρουσιάζει στο έργο του Κοϊντιλιανού ο προσδιορισμός του μεσαίου τύπου κίνησης της φωνής, η οποία ταιριάζει στον τρόπο απαγγελίας της ποίησης από τους ηθοποιούς. Στον τύπο αυτό, μπορεί να εντοπισθεί, σύμφωνα με τους μελετητές, η πρόδρομη έννοια σύγχρονων μουσικών μορφών, όπως του *recitativo* και της όπερας.

Ο Κοϊντιλιανός αποδίδει στη μουσική έναν ολιστικό ρόλο και αναγνωρίζει την αξία της και ως τέχνης και ως επιστήμης. Όσον αφορά τη θέση της μουσικής στην παιδεία ο προβληματισμός του κατατίθεται μέσω πέντε ερωτημάτων, τις απαντήσεις των οποίων ολοκληρώνει προσδευτικά σε όλο του το έργο. Οι απόψεις του Κοϊντιλιανού για τα θέματα που αφορούν τη μουσική παιδεία και την αξία της μουσικής, έχουν σαφείς επιδράσεις από την αρχαία παιδεία και

περιέχουν πολλές αναφορές σε αρχαίους φιλοσόφους, συγγραφείς και ποιητές. Αυτοί είναι ο Όμηρος, ο Ησίοδος, ο Ηράκλειτος, ο Αριστοφάνης, ο Δάμων, ο Πλάτων. Επιπλέον έχει δεχθεί επιδράσεις από τον Αριστοτέλη και τον Αριστόξενο. Οι θέσεις του για την μουσική παιδεία αντιτίθενται κυρίως σε θέσεις, που δεν υποστήριζαν την παιδαγωγική και ηθική δύναμη της μουσικής, όπως είναι εκείνες του Φιλόδημου και του Σέξτου Εμπειρικού. Ο σεβασμός και η αποδοχή των απόψεων των προγενεστέρων στα θέματα της μουσικής παιδείας, θα μπορούσε να ερμηνευθεί και επί τη βάση της διαφωνίας του με πολλές από τις θέσεις των συγχρόνων του περί μουσικής, πράγμα που τον οδήγησε στη συγγραφή της πραγματείας του.

Η επίδραση του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη στο έργο του Κοϊντιλιανού είναι σημαντική. Έχει επηρεασθεί κυρίως από τις απόψεις των δύο αυτών φιλοσόφων για τη θέση της μουσικής στην παιδεία και την κοινωνία. Ωστόσο παρατηρούνται και κάποιες διαφοροποιήσεις. Στην αναγκαιότητα να λειτουργεί η μουσική ως ενότητα λόγου, κίνησης και μελωδίας με σκοπό να μεταφέρει στον ακροατή τα συναισθήματα και τα ήθη που ο μουσικός εκπαιδευτής επιθυμεί, ο Κοϊντιλιανός είναι πιο κοντά στις απόψεις του Πλάτωνα, παρά του Αριστοτέλη. Για τον Κοϊντιλιανό είναι αναγκαία, όπως και για τον Πλάτωνα, η ύπαρξη και του οπτικού στοιχείου στην μουσική πράξη μέσω της παρουσίας ηθοποιών και χορευτών, κάτι το οποίο δεν ισχύει απαραίτητα για τον Αριστοτέλη, ο οποίος θεωρεί ότι η μουσική μπορεί και από μόνη της να μεταφέρει ήθος μέσω των ρυθμών και των μελωδιών της, ως οργανική δηλαδή μουσική. Θα πρέπει όμως να επισημανθεί ότι ο Κοϊντιλιανός παρουσιάζει μια πιο διευρυμένη άποψη σε σχέση με τον Πλάτωνα, όσον αφορά τα είδη της μουσικής που είναι κατάλληλα για την παιδεία. Αυτό γίνεται φανερό με την εκ μέρους του Κοϊντιλιανού αποδοχή, εκτός του παιδευτικού, και του ψυχαγωγικού είδους μουσικής, το οποίο ο Πλάτων απορρίπτει, μια θέση που τον φέρνει πιο κοντά στον Αριστοτέλη. Η αποδοχή επίσης του Ομήρου από τον Κοϊντιλιανό ως παράδειγμα για τη λειτουργία της «μιμήσεως» και της «διηγήσεως» της ποίησης στη μουσική εκπαίδευση, αποδοχή που στην ουσία ισοδυναμεί με αναγνώριση του Ομήρου

ως παιδαγωγού, καταδεικνύει την διαφοροποίησή του από τον Πλάτωνα, ο οποίος θεωρεί την ποίηση του Ομήρου ακατάλληλη για τη μουσική παιδεία των υπό εκκόλαψη φυλάκων.

Για τον προσδιορισμό των θεμάτων της μουσικής παιδείας ο Κοϊντιλιανός θεωρεί απαραίτητη την κατανόηση της φύσης της ψυχής στην οποία, όπως και ο Πλάτων αλλά και ο Αριστοτέλης, διακρίνει δύο μέρη, το λογικό και το άλογο. Η μουσική απευθύνεται στην ψυχή και μάλιστα στο «ἄλογον» μέρος της. Η θέση του αυτή συνδέεται και με την ίδια τη φύση των παιδιών, στα οποία το λογικό στοιχείο δεν είναι πλήρως αναπτυγμένο.

Ιδιαίτερα σημαντικές και επίκαιρες είναι οι απόψεις του Αριστείδη Κοϊντιλιανού, που αφορούν τον σπουδαίο ρόλο που διαδραματίζει η μουσική στην κοινωνία. Τα είδη της μουσικής θα πρέπει να καθορίζονται από τον νομοθέτη. Ο έλεγχος της μουσικής από το κράτος, είναι θεμιτός, εφόσον οι υπεύθυνοι για αυτό το θέμα είναι ειδήμονες και στόχος τους είναι η πνευματική καλλιέργεια των πολιτών, μέσω του καθορισμού των κατάλληλων μουσικών ειδών για την κάθε περίπτωση. Η μουσική κατά τον Κοϊντιλιανό πρέπει να έχει ουσιαστική θέση, τόσο στην παιδεία των κυβερνώντων όσο και των πολιτών. Άξιες προσοχής είναι και οι απόψεις του για τις άσχημες συνέπειες της «άμουσίας» και της «κακομουσίας», όπως και οι απόψεις του για τον ψυχαγωγικό ρόλο της μουσικής, η οποία πρέπει να απευθύνεται στο πνευματικό επίπεδο όλων των κατηγοριών των πολιτών. Ενώ «πρὸς παίδευσιν» εγκρίνει εκείνα τα «μέλη» που είναι «ἀνδρώδη καὶ κόσμια», για την ψυχαγωγία, που στοχεύει και αυτή στην αρετή, εγκρίνει τα μέλη του «ἀνειμένου» είδους.

Ο Κοϊντιλιανός, πέραν του ρόλου της μουσικής στην παιδεία και την κοινωνία, θεωρεί ωφέλιμο το ρόλο της και στη θεραπεία της ψυχής. Βασική προϋπόθεση για τη θεραπευτική λειτουργία της μουσικής είναι η εύρεση των κατάλληλων μελωδιών για την κάθε περίπτωση θεραπείας, αφού η μουσική επιδρά με διαφορετικό τρόπο σε κάθε ανθρώπινη ψυχή. Στις απόψεις του για τον ρόλο της μουσικής ως θεραπείας ο Κοϊντιλιανός φαίνεται ότι έχει επηρεασθεί ως ένα βαθμό από τις θέσεις των προγενεστέρων του. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί

ότι οι δικές του απόψεις επί του θέματος αυτού είναι πιο εμπεριστατωμένες και εξειδικευμένες σε σχέση με αυτές των προγενεστέρων του. Λόγω της συστηματικής του οργάνωσης οι απόψεις αυτές δίδουν μάλιστα την εντύπωση ότι συγκροτούν μια πραγματεία που αφορά τη μουσική ως θεραπεία.

Ο Κοϊντιλιανός μέσω ενός ιδιαίτερα προσεγμένου ορισμού για τη μουσική αναδεικνύει τον παιδαγωγικό της ρόλο και καθορίζει τους στόχους του μουσικού εκπαιδευτή. Σκοπός του Κοϊντιλιανού είναι διά του συνδυασμού ποίησης και μουσικής να δημιουργηθούν στην ψυχή οι έννοιες εκείνες που συνδέονται με το ήθος. Αυτό πραγματοποιείται με την εύρεση των κατάλληλων «σημαινομένων» είτε μέσω του ευθέως λόγου είτε μέσω της χρήσης των λογοτεχνικών «μεθόδων», όπως αυτές παρουσιάζονται στο έργο του Ομήρου. Η πρωτοτυπία του Κοϊντιλιανού στη χρήση των «μεθόδων» συνίσταται στην προσπάθειά του να μετατρέψει τα «σχήματα λόγου» σε «σχήματα σκέψης». Επιχειρεί δηλαδή να δείξει ότι η χρήση των λέξεων μπορεί να επιδράσει συναισθηματικά στην ψυχή του ακροατή, καθώς οι λέξεις μπορούν να λάβουν διαφορετικές σημασίες όταν χρησιμοποιούνται με τον κατάλληλο τρόπο.

Ο Κοϊντιλιανός ασχολείται και με θέματα που αφορούν την «λέξιν» και τους κανόνες «εύφωνίας» των «στοιχείων» της βασιζόμενος στη θεωρία του περί φύλων. Οι κανόνες «εύφωνίας» επί των «στοιχείων» των λέξεων τον απασχολούν για δύο λόγους. Ο πρώτος συνδέεται με το γεγονός ότι ο Κοϊντιλιανός θέλει να αποδείξει τις ομοιότητες μεταξύ του λόγου και της μουσικής. Όπως μια λέξη χαρακτηρίζεται από την ποιότητα των γραμμάτων της έτσι και μια αρμονία χαρακτηρίζεται από την ποιότητα των μουσικών φθόγγων της. Ο δεύτερος λόγος είναι για να επιλέξει τα καταλληλότερα από τα «στοιχεία» αυτά για τη σύνθεση του συστήματος της μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ) μέσω του οποίου ερμηνεύει την ηθική ποιότητα των αρμονιών.

Το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων (σολφέζ), μέσω του οποίου πραγματοποιείται η ερμηνεία του ήθους της μελωδίας, δεν είναι μόνο θεωρητικό, αλλά έχει δημιουργηθεί, ώστε να μπορεί και χρησιμοποιηθεί και

φωνητικά. Πρόκειται για ένα είδος «ηθικής σημειογραφίας», με βάση το τετράχορδο. Η επιλογή των «στοιχείων» στο σύστημα αυτό δεν είναι τυχαία, καθώς συνδέεται με την ευφωνία των «στοιχείων» και τους κοσμολογικούς τους συμβολισμούς. Μέσω της συνυφής κοσμολογίας και μουσικής το σύστημα μελωδικής εκφοράς των φθόγγων προσλαμβάνει και μία μεταφυσική διάσταση, καθώς τα τεχνικά θέματα της μουσικής και οι ηθικές της προεκτάσεις σχετίζονται με μεταφυσικού χαρακτήρα κοσμολογικές αντιλήψεις. Μοναδική είναι επιπλέον η πραγμάτευση του «ήθους» του ρυθμού από τον Κοϊντιλιανό. Η καλύτερη ρυθμική σύνθεση κατά τη γνώμη του είναι εκείνη η οποία έχει ως αποτέλεσμα την αρετή, ενώ η χειρότερη εκείνη που παράγει τη βία.

Με την πραγμάτευση των θεμάτων που αφορούν τα μουσικά όργανα προσδιορίζονται οι συνιστώσες της «τελείας μουσικής ένεργείας». Στην κατηγοριοποίηση των μουσικών οργάνων ο Κοϊντιλιανός εφαρμόζει ξανά την περί φύλων θεωρία του, διακρίνοντας την αρσενική, τη θηλυκή και την ενδιάμεση κατηγορία. Γενικά αποδίδει στα πνευστά όργανα κατώτερο χαρακτήρα εν συγκρίσει προς τα έγχορδα. Ωστόσο θα πρέπει να τονισθεί ότι το τελικό ήθος της μελωδίας δεν είναι ξεκομμένο από τους υπόλοιπους παράγοντες, που καθορίζουν το ήθος γενικά της μουσικής. Συνεπώς, για την επίτευξη του επιθυμητού αποτελέσματος θα πρέπει μαζί με το κάθε όργανο να χρησιμοποιούνται και οι κατάλληλες αρμονίες και οι ρυθμοί.

Ο Κοϊντιλιανός προσεγγίζει τα θέματα της «τελείας μουσικής ένεργείας» μέσω των ομοιοτήτων της ανθρώπινης και της κοσμικής ψυχής με τα μουσικά όργανα με την εξέταση δύο δογμάτων. Σκοπός του είναι να γίνει κατανοητή η φύση της ψυχής, προκειμένου να φανεί με ποιον τρόπο η μουσική μπορεί να την επηρεάσει. Στις απόψεις του Κοϊντιλιανού που αναπτύσσονται στο πρώτο δόγμα και αφορούν τη σχέση της μουσικής με την ανθρώπινη και την κοσμική ψυχή, παρατηρείται επίδραση από αντίστοιχες πυθαγόρειες και πλατωνικές θεωρίες. Στη θεωρία για την κάθοδο της ψυχής, που διατυπώνεται στο δεύτερο δόγμα, εντοπίζονται αρκετά νεοπλατωνικά στοιχεία. Η πρωτοτυπία του Κοϊντιλιανού σε σχέση με άλλους φιλοσόφους και συγγραφείς που αναφέρονται στην κάθοδο

της ψυχής είναι ότι ενδιαφέρεται για τα φυσικά και όχι τα ηθικά χαρακτηριστικά της ψυχής. Από τη στιγμή που η ψυχή διαθέτει «νεῦρα» και «πνεῦμα», μπορούν να ενεργήσουν επάνω της τα έγχορδα όργανα, που έχουν χορδές (νεύρα) και τα πνευστά όργανα, που ο τρόπος παραγωγής του ήχου τους είναι η αναπνοή. Τα πρώτα ανήκουν στην αιθέρια-αμετάβλητη περιοχή, ενώ τα δεύτερα στην γήινη περιοχή της υγρότητας και της αβεβαιότητας. Οι λόγιοι άνθρωποι, που μιμούνται και επιθυμούν την αιθέρια περιοχή, είναι εκείνοι που προτιμούν τον ήχο της λύρας και της κιθάρας και, επομένως, τις πράξεις της αρετής. Δεδομένων των αναζητήσεων των ανθρώπων της κατηγορίας αυτής, αναζητήσεων που συνδέονται με τη φιλοσοφία και την αρετή, προκύπτει ότι η μουσική μπορεί να αποτελέσει την «μεγίστην σύννομον καὶ ὄπαδόν φιλοσοφίας».



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

### Α. Πηγές

Αριστείδης Κοϊντιλιανός (Εκδόσεις-Μεταφράσεις)

*Περί μουσικῆς*

*Aristidis Quintiliani, De Musica Libri Tres*, R. P. Winnington–Ingram (ed.), 'Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Lipsiae, B.G.Teubner, 1963.

Barker, A., *Greek Musical Writings. Vol. II: Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge/London/N. York, Cambridge University Press, 1989.

Colomer, L., *Arístides Quintiliano Sobre la Música*, Introducción, Traducción y notas, 'Biblioteca Clásica Gredo, 216', Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1996.

Duysinx, F., *Aristide Quintilien, La Musique*, Traduction et commentaire, Genève, Droz, 1999.

Mathiesen, T.J., *Aristides Quintilianus: On Music in Three Books*, translation, with Introduction, Commentary, and Annotations, New Haven/London, Yale University Press, 1983.

Moretti, G., *Aristide Quintiliano. Sulla musica*, Bari, Levante Editori, 2010.

Mussat Le Moigne, M. Claire, *Aristide Quintilien. De la musique : traduction et commentaire* (Livre I, chap. I-XII, Livre III), Thèse de 3e cycle, Paris, 1973.

Schäpfke, R., *Aristides Quintilianus, von der Musik*, Berlin, Hesse, 1937.

Westphal, R. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, Supplement zur griechischen Rythmik von A. Rossbach, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1861.

Wiegandt, H., *De ethico antiquorum rhythmorum character auctore Aristide Quintiliano*, Dissertatio inauguralis quam amplissimi philosophorum ordinis,

auctoritate et consensu in Academia Fridericiana Halensi, Halis Saxonum, 1781.

## Β. Άλλες πηγές

### 1. Κείμενα αρχαίων συγγραφέων

Άθήναιος

(Δειπνοσοφισταί)

*Athenaei Naucraticae Dipnosophistarum libri XV*, Vol. I-III, recensuit G. Kaibel, Stuttgartiae, In Aedibus B.G. Teubneri, 1961[=1887-1890<sup>1</sup>]).

Athenaeus, *The Deipnosophists*. 7 Vols, with an English Translation by C.B. Gulick, 'The Loeb Classical Library', Cambridge, Mass., London, Harvard University Press, W. Heinemann, 1927-1941.

Barker, A., *Greek Musical Writings. Vol. I: The Musician and his Art*, Cambridge, London, N.York, Cambridge University Press, 1984.

Αΐλιανός

*Aeliani de natura animalium: Varia historia, Epistole et Fragmenta*, recognovit adnotatione critica et indicibus instruxit R. Hercher, Parisiis, Editore A. F. Didot, 1858.

Αΐσχύλος

*Aeschyli Septem quae Supersunt Tragoediae*, D.Page(ed.), Oxonii, E Tyrographo Clarendoniano, 1972.

Πέρσαι

Μαυρόπουλος, Θ. Γ., *Αΐσχύλος, Πέρσαι*, Κείμενο, μετάφραση, σχόλια, ανάλυση του έργου, Θεσσαλονίκη, ΤΟ ΒΗΜΑ και των Εκδόσεων Ζήτηρος.

Murray, G., *Aeschylus, The Persians*, Translated into English rhyming verse with Preface and Notes by G. Murray, London, Geirge Allen & Unwin LTD, 1939.

### Άλύπιος

Σιαμάκης, Α.Γ., *Άλυπίου είσαγωγή μουσική*. Κείμενο-μετάφρασι-είσαγωγή-σχόλια-πίνακες, 'Αρχαίοι Έλληνες Μουσικοί', Πρέσπες 1995.

*Ανώνυμος του Bellermann*

*Anonyma de Musica Scripta Bellermanniana*, D. Najock (ed.), 'Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teuberiana', BSB B.G. Verlagsgesellschaft, Leipzig, 1975.

### Απολλώνιος

(*Ιστορίαι θαυμασταί*)

Westermann, A., *Παραδοξογράφοι: scriptores rerum mirabilium graeci insunt (Aristotelis) Mirabiles auscultationes, Antigoni, Apollonii, Phlegontis, Historiae Mirabiles, Michaelis Pselii Lectiones mirabiles, reliquorum eiusdesm generis scriptorum deperditorum fragmenta: accedunt Phlegontis Macrobbii et Olympiadum reliquia et anonymi tractus De mulieribus, etc*, Amsterdam, AM Hakkert, 1963.

### Άριστόξενος

(*Στοιχεῖα ἄρμονικά, Στοιχεῖα ῥυθμικά*)

*Aristoxeni Elementa Harmonica*, Rosetta da Rios recensuit (Scriptores Graeci et Latini consilio Academiae Lynceorum editi), Romae, Typis Publicae Officinae Polygraphicae, 1954.

Κουτσούμπας, Δ., *Αριστοξένου: Ἀρμονικῶν Στοιχείων*, Αθήνα, Εκδ. Γεωργιάδης, 1997.

Macran, H.S., *The Harmonics of Aristoxenus*, edited with Translation Notes Introduction and Index of Words, Hildesheim/Zürich/N.York, G. Olms Verlag, 1990 (Oxford, Clarendon Press, 1902<sup>1</sup>).

Pearson, L., *Aristoxenus: Elementa Rhythmica. The Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenian Rhythmic Theory. Texts Edited with Introduction, Translation, and Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

Ξανθούλης, Ν., *Τέχνη μουσικής: Αριστόξενος, Κλεωνίδης, Ανώνυμος*, εισαγωγή-μετάφραση-σχόλια, Αθήνα, Δαίδαλος- Ι. Ζαχαρόπουλος, 2005.

#### Άριστοτέλης

*Aristotelis Opera*, ex recensione I. Bekkeri, edidit Academia Regia Borussica, accedunt *Fragmenta, Scholia, Index Aristotelicus*, Vol. I–V (Vol. quintum: *Index Aristotelicus*, edidit H. Bonitz). Editio altera quam curavit O. Gigon, Berolini, Apud W. de Gruyter et Socios, 1960-1961 (=Vol. I-IV (1831-1836<sup>1</sup>), Vol. V (1870<sup>1</sup>).

*Aristotelis Ars rhetorica*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.D. Ross, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1959· με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε.

*Aristotelis De anima*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit W.D. Ross, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1956· με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε.

*Aristotelis Ethica Nikomachea*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit I. Bywater, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1894· με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε.

#### Περὶ Ποιητικῆς

*Aristotelis De arte poetica liber*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1965· με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε.

Συκουτρῆς, Ι., *Άριστοτέλους Περὶ Ποιητικῆς*, Εἰσαγωγή, κείμενον καὶ ἔρμηνεία, ὑπὸ Ι. Συκουτρῆ, Μετάφρασις ὑπὸ Σ. Μενάρδου, Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Εστίας», Ι.Δ. Κολλάρου & Σίας Α.Ε., 2011.

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Translated and with Critical Notes by S. H. Butcher and a New Introduction by J. Gassner, N.York, Dover Publication, 1951<sup>4</sup> (=1971, St. Martin's Press, 1894).

#### Περὶ ψυχῆς

Τατάκης Β., *Ἀριστοτέλους Περὶ ψυχῆς*, Εἰσαγωγή-Μετάφρασις-Σχόλια, Ἐπιμέλεια Ἐκδόσεως: Ε.Π. Παπανοῦτσος, Αθήναι, Εκδοτικός Οἶκος Ι.Ν. Ζαχαρόπουλος, 1954.

Χριστοδούλου, Ι. Σ., *Ἀριστοτέλους Περὶ ψυχῆς*, Θεσσαλονίκη, Ζήτηρος, 1998.

#### Πολιτικά

*Aristotelis Politica*, recognovit brevisque adnotatione instruxit W.D. Ross, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1957 με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε.

Barker, E., *The Politics of Aristotle*, Translated with an Introduction, Notes and Appendixes, Oxford, Clarendon Press, 1946.

Λεκατσᾶς, Π., *Ἀριστοτέλους Πολιτικά*, Εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια, τόμ. Α'-Β', Ἀθήναι, έκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1954 (1939<sup>1</sup>) (με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε).

Lord, C., *Aristotle: The Politics*. Translated and with an Introduction Notes, and Glossary, Chicago, London, The University of Chicago Press, 1984.

Newman, W.L., *The Politics of Aristotle*, with an Introduction, two Prefatory Essays and Notes Critical and Explanatory, Vols I –IV (Philosophy of Plato and Aristotle. Advisor Editor: G. Vlastos), Salem, New Hampshire, 1986 (=Arno Press, 1973 Oxford, Clarendon Press, 1887- 1902<sup>1</sup>).

Saunders, J. T., *Aristotle, The Politics*. Translated by T. A. Sinclair, Revised and Re-presented by T.J. Saunders, 'Penguin Classics', Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1992 (1982<sup>2</sup>, 1962<sup>1</sup>).

#### Προβλήματα

Forster, E. S., *The Works of Aristotle*. Translated into English under the editorship of W.D. Ross, vol.VII: *Problemata*, Oxford, Oxford University Press, 1963 (1927<sup>1</sup>).

#### Τὰ μετὰ τὰ φυσικά

*Aristotelis Metaphysica*, recognovit brevis adnotatione critica instruxit  
W. Jaeger, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1957.

Ross, W.D., *Aristotele's Metaphysics*. A revised text with introduction and  
commentary. Vol. I-II, Oxford, Clarendon Press, 1966-1970 (1924<sup>1</sup>).

Ross, W.D., *The works of Aristotle. Metaphysica*, Vol VIII, Oxford, Clarendon Press,  
1972 (1966<sup>6</sup>, 1908<sup>1</sup>).

Ἀριστοφάνης

(Κωμωδίαι)

*Aristophanis, Comoediae*, Tomi I-II, recognoverunt brevis adnotatione  
instruxerunt F.N. Hall, W.M. Geldart, Oxonii E Typographeo Clarendoniano,  
1906<sup>2</sup> (1900<sup>1</sup>).

Αυγουστίνος

(Περὶ Μουσικῆς)

*Saint Augustine, The Immortality of the Soul*, Translated by Ludwing Schopp,  
*The Magnitude of the Soul*, Translated by J. J. McMahon, *On Music*,  
Translated by R. C. Taliaferro, *The Advantage of Believing*, Translated by L.  
Meafher, *On Faith in Things Unseen*, Translated by R. J. Deferrari and M. F.  
McDonald, Washington, Catholic University of America Press, 1947.

Βακχυλίδης

(Διθύραμβος)

Duchemin, I. J. and Louis J.B., *Bacchylides, Dithyrambes, Épinicies, Fragments*,  
Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Βοήθιος

*Anicii Manlii Torquati Severini Bietii De institutione arithmetica libri duo: De  
institutione musica libri quinque. Accedit geometriaque fertur Boetii, G.*

Friedlein(ed.), 'Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Lipsiae, B.G.Teubner, 1963.

Βούλγαρης Ευγένιος

(Περὶ μουσικῆς)

*Ευγένιου του Βουλγάρεως Πραγματεία Περὶ μουσικῆς*, ἐκδίδεται ἐκ χειρογράφου τῆς ἐν Κιέβω Βιβλιοθήκης ὑπὸ Ανδρόνικου Κ. Δημητρακόπουλου Αρχιμανδρίτου, ἐν Τεργέστη, Τύποις τοῦ Αὐστριακοῦ Λόουδ, 1868.

Βούλγαρης Ευγένιος, «Περὶ μουσικῆς», *Ἑλληνικὴ Δημιουργία*, 79 (1951), σ. 1.

Βρυέννιος

(Ἄρμονικά)

Jonker, G.H., *The Harmonics of Manuel Bryennius*, edited with Translation, Notes, Introduction, and Index of Words, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1970.

Cassiodorus

*Cassiodori Senatoris Institutiones*, edited from the Manuscripts by R.A.B. Mynors, Oxford, Clarendon Press, 1963.

Gellius Aulus

*Auli Gellii, Noctes Atticae*, Vols I-II, P.K. Marshall (ed.), Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1968.

Censorinus

Jahn, O., *Censorini De die natali liber*, Hildesheim, G. Olms, 1965.

Cicero

Marcus Tullius Cicero, *De oratore*, K. Kumaniecki (ed.), Stutgardiae et Lipsiae, In aedibus B.G. Teubner, 1969.

M. Tulli Ciceronis, *De re publica*, librorum sex quae manserunt sextum recognovit, K. Ziegler, Lipsiae in Aedibus, B.G. Teubneri, 1969.

Marcus Tulli Ciceronis, *Epistulae*, vol I-V, recognovit adnotatione critica instruit L.C. Purser, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1901-1903.

Freese, J.H., *Pro Publio Quinctio, Pro Sexto Roscio Amerino, Pro Quinto Roscio comoedo, De lege agrarian, I, II, III*, with an English Translation, 'The Loeb Classical Library', Cambridge, Harvard University Press, 1970.

Keyes, C. W., *Cicero in Twenty-Eight Volumes, vol.16: De re Publica*, with an English Translation, 'The Loeb Classical Library', Cambridge/Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1928.

King, J.E., *Cicero Tusculanes*, with an English Translation, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1966.

Zetel, J.E.G., *Cicero on the Commonwealth and On the Laws*, Cambridge/England, Cambridge University Press, 1999.

Cornutus Lucius Annaeus

*Lucius Annaei Cornuti Theologiae: Graecae compendium*, C. Lang (ed.), 'Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1881.

Δημήτριος Φαληρεύς

(Περὶ Ἑρμηνείας)

*De metrii Phalerei qui dicitur De elocutione libellus*, L. Radermacher (ed.), Stutgardiae, B.G. Teubneri, 1967.

Διογένης Λαέρτιος

(Φιλοσόφων βίων καὶ δογμάτων συναγωγή)

*Diogenes Laertius, Lives of Eminent Philosophers*, in Two Vols., with an English Translation by R.D. Hicks, 'The Loeb Classical Library', Cambridge,



Mass./London, Harvard University Press/W.Heinemann, 1925 (με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε).

*Diogenes Laertii Vitae Philosophorum*, Tomi I-II, recognovit brevique adnotatione critica instruxit H.S. Long, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1964.

Διόδωρος Σικελιώτης

(Βιβλιοθήκη Ιστορική)

*Diodori Bibliotheca Historica*, ex recensione et cum annotationibus Ludovici Dindorff, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1866.

Διονύσιος Αλικαρνασεύς

(Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων)

*Dionysii Halicarnassensis, De Compositione Verborum Liber*. E Copiis Bibliothecae Regiae Monacensis emendatus, Fr. Goeller (ed.), accesserunt variae lectiones on Themistii Orationibus quibusdam ex codice Monacensi excerptae a F. Jacobs, Jenae, Sumptibus Fr. Frommanni, 1815.

(Ρωμαϊκή Αρχαιολογία)

*Dionysius Halicarnaseus, Antiquitates Romanae*, C. Jacopy (ed.), 'Biblioteca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Supplementum-Indices, Stutgardiae et Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1967.

Δίων Χρυσόστομος

Λόγοι

Cahoon, J.W. and H.L. Crosby, *Dio Chrysostom*, Vols I-V, with an English translation, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1961.

Εμπειρικός Σέξτος

Πρὸς Μαθηματικούς

Bury, R.G., *Sextus Empiricus, Against the Professors*, with an English Translation, Vols. I-IV, 'The Loeb Classical Library', Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1987.

*Πρὸς Μουσικούς*

Greaves, D.D., *Sextus Empiricus, Against the Musicians*, A New Critical Text and Translation on Facing Pages with an Introduction, Annotations and Indices Verborum and Nominum et Rerum, 'Greek and Latin Music Theory', Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.

*Ἑρμητικά Κείμενα*

Nock, A.D. and A.J. Festugière, *Corpus Hermeticum*, Paris, Société d' Edition 'Les belles lettres', 1960.

*Ἑρμογένης*

*Hermogenis Opera*, H. Rabe (ed.), Stutgardiae, B.G. Teubneri, 1969 (edition stereotypa 1913).

*Εὐριπίδης*

*Euripidis Fabulae*, Tomi I-II, J. Diggle (ed.), Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1981-1984.

*Ἄλκηστις*

Ιακώβ, Δ., *Εὐριπίδου Ἄλκηστις*, τομ. Α', Εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2012.

Λεκατσᾶς, Π., *Εὐριπίδου Ἄλκηστις, Αρχαῖο κείμενον*. Εἰσαγωγή-Μετάφρασις-Σχόλια, Αθήναι, Ι.Ν.Ζαχαρόπουλος, 1954.

Way, A.S., *Euripides, Alcestis*, with an English Translation, Vol I-IV, Cambridge, Mass./ London , Harvard University Press /W. Heinemann, 1971.

*Μήδεια*

Ποριώτης, Ν., *Εύριπίδου Μήδεια*, έμμετρος μετάφρασις-σημειώσεις, γενική εισαγωγή εις τὰς τραγωδίας τοῦ Εύριπίδου: Γ. Κ. Κορδάτου, Αθήναι, Εκδοτικός Οίκος, Ιωάννου & Π. Ζαχαρόπουλου, 1939.

Ευστάθιος Αρχιεπίσκοπος Θεσσαλονίκης

*Eustathii Archiepiscopi Thessalonicensis, Commentarii ad Homeri Odysseam, ad fidem exempli Romani editit, Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1960.*

Festus

*Sexti Pompei Festi De verborum significatione*, K.O. Müller (ed.), quae supersunt cum pauli epitome emendate et annotata a Carolo Odofredo Muellero, Veneunt Lipsiae in Libraria Weidmanniana, 1839.

Φιλόδημος

*Περὶ ποιημάτων*

Janko, R., *Philodemus. On poems*, Oxford, England, New York, Oxford University Press, 2003.

*Περὶ μουσικῆς*

*Φιλόδημος, Περὶ μουσικῆς*, J. Kemke (ed.), Lipsiae, 1884.

Délattre, D., *Philodème de Gadara: Sur la musique*, livres IV, Tome I et II, texte établi et traduit et annoté, Paris, Les Belles Lettres, 2007.

Neubecker, A.J., *Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikureern, Eine Analyse von Philodemus Schrift De Musica*, Berlin, Akademie-Verlag, 1956.

Φίλων Αλεξανδρεύς

*Philonis Alexandrini Opera*, Vols I-III, L. Cohn et P. Wendland (eds), Typis et impensis Georgii Reimeri, Berolini, 1898.

*Gnomologium Vaticanum*

*Gnomologium Vaticanum e codice Vaticano Graeco 743*, L. Sternbach (ed.),  
Berlin, Walter de Gruyter & Co, 1963.

## [Ψευδο]-Ηράκλειτος

*Heracliti Quaestiones Homericae*, F. Oelmann (ed.), Philologische Gesellschaft  
(Bonn, Germany), Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1910.

## Ἡρόδοτος

(*Ἱστορία*)

*Herodoti Historiae*, K. Hude (ed.), Oxonii, E Typographeo Clarendoniano,  
1927.

## Ἡσίοδος

(*Ἔργα καὶ ἡμέραι*)

(*Θεογονία*)

*Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, F. Solmsen (ed.) *Fragmenta Selecta*, ediderunt R. Merkelbach et M.L. West, Oxonii, E. Typographeo Clarendoniano, 1970.

## Ἡφαιστίων

(*Ἐγχειρίδιον Περὶ Μέτρων καὶ Ποιημάτων*)

Van Ophuijsen, J.M., *Hephaestion on Metre*, Translation and Commentary,  
Leiden, N. York, E. J. Brill, 1987.

## Θεόφραστος

(*Περὶ φυτῶν ἱστορία*)

*Theophrastus Enquiry into Plants and Minor Works on Odours and Weather Signs*,  
Vols I-II, with an English Translation by Sir A. Hort, Cambridge/Mass./London,  
Harvard University Press/W. Heinemann, 1980<sup>5</sup> (1926<sup>1</sup>).

Θέων Σμυρναίος

Σπανδάγος, Ε., *Τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίμων εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν τοῦ Θέωνος τοῦ Σμυρναίου*, Εἰσαγωγή—Ἀρχαίον κείμενον—Ἀπόδοσις στη Νεοελληνικὴ—Ἐπεξηγήσεις—Σχόλια—Ἱστορικὰ Στοιχεῖα, Ἀθήνα, “Αἶθρα”, 2000.

Θουκυδίδης

(Ἱστορίαι)

*Thucydidis Historiae*, Tomi I-II, iterum recognovit brevique adnotatione critica instruxit H.S. Jones. Apparatum criticum correxit et auxit L.E. Powell, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1900-1901 (με πολλές ανατυπώσεις).

Ἰάμβλιχος

(Περὶ Μυστηρίων)

*Jamblichi De mysteriis liber*, Ad fidem codicum manu scriptorium recognovit G. Parthey, Amsterdam, Verlag Adolf M. Hakkert, 1965.

(Περὶ τοῦ Πυθαγορικοῦ βίου)

*Iamblichi De vita Pythagorica liber*, editit L. Deubner et U. Klein, Stutgardiae, Teubner, 1975.

Ἰσοκράτης

*Isocrate Discours*, Tom. I-IV, texte établi et traduit par G. Mathieu et É. Bremoud, Paris, Société d' Edition 'Les belles lettres', 1929-1962.

Κλεωνίδης

Σιαμάκης, Α.Γ., *Κλεωνίδου εἰσαγωγή ἁρμονικὴ. Κείμενο-μετάφρασι- εἰσαγωγή-σχόλια-σχήματα* ὑπὸ Α.Γ. Σιαμάκη, “Ἀρχαῖοι Ἕλληνες Μουσικοί”, Θεσσαλονίκη 1990.

Κλήμης Αλεξανδρεύς

(Παιδαγωγός)

*Clément d' Alexandrie, Le Pédagogue*, introduction et notes de H.I. Marrou, traduction de M. Harl, Paris, Les Éditions du Cerf, 1970.

(Προτρεπτικός)

*Clément d' Alexandrie, Le Protreptique*, traduction et notes de C. Mondesert and A. Plassart, Paris, Editions du Cerf, 1949.

Λογγίνος

(Περὶ ὕψους)

*Λογγίνου, De sublimitate libellus*, J. Otto and V. Johannes (eds), Lipsiae, B.G. Teubneri, 1910.

Μ. Ζ. Κοπιδάκης, *Περὶ ὕψους*, ἐρμηνευτική ἔκδοση, Ηράκλειο, Κείμενα Ελληνικά, Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 1990.

Macrobius Ambrosius Theodosius

(*Saturnalia*)

*Macrobius*, Vols I-II, J. Willis (ed.), Stutgardiae et Lipsiae, In Aedibus B.G. Teubneri, 1994.

Martianus Capella

*Martianus Capella, De nuptiis Mercurii et Philologiae*, A. Dick (ed.), Stutgardiae, In Aedibus B. G. Teubneri, 1969.

Ξενοφῶν

*Xenophon's Opera Omnia*, Tomi I-V, recognovit brevique adnotatione critica instruxit E.C. Marchant. Editio altera, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1900-1920' (με πολλές ανατυπώσεις).

Όμηρος

Ίλιάς

*Homeri opera*, I-II, recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt D.B. Monro et Th. W. Allen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1920<sup>3</sup> (με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε<sup>1</sup>, 1908<sup>2</sup>).

Κομνηνοῦ, Ὅ. - Κακριδῆ, *Όμηρος Ίλιάδα*, εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια, Ἔκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Ἀθήνα, [χχ].

Όδύσσεια

*Homeri opera*, III-IV, recognovit brevique critica instruxit Th.W.Allen, Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, 1919<sup>2</sup> (με πολλές ανατυπώσεις έκτοτε<sup>1</sup> 1908<sup>1</sup>).

Σιδέρης, Ζ., *Όμηρος Όδύσσεια*, εἰσαγωγή, μετάφραση, σχόλια, προλεγόμενα στο ὀμηρικό ζήτημα, Γ. Κορδάτος, Ἔκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος, Ἀθήνα, [χχ].

Παλατινή Ανθολογία

W.R., Paton, *The Greek Anthology*. With an English translation, Vols I-V, Cambridge/Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1968.

Παυσανίας

Ἑλλάδος περιήγησις

*Pausaniae, Descriptio Graeciae*, recognovit, J.H.C. Sghubart, Vol. I, Lipsiae, Sumptibus et Typis B.G. Teubneri, 1862.

Παχυμέρης Γεώργιος

Tannéry P., *Quadrivium de Georges Pachymère ou Σύνταγμα τῶν τεσσάρων μαθημάτων, ἀριθμητικῆς, μουσικῆς, γεωμετρίας καὶ ἀστρονομίας*, texte révisé et établi par le R.P.E. Stéphanou, Città del Vaticano, Biblioteca apostolica Vaticana, 1940.

Vincent, M.A.J.H., *Notice sur divers manuscript Grecs relatives à la musique. Des Notices et extraits de la Bibliothèque du roi et autres Bibliothèques*, Paris, Imprimerie royale, 1847, σσ. 384-553.

Πίνδαρος

(Επινίκια)

*Pindari Carmina cum Fragmentis*, B. Snell (ed.), 'Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1959.

(Πυθιόνικοι)

*Pindare. Tome II: Pythiques*, Texte établi et traduit, par A. Puech, 'Collection de Universités de France-Budé', Paris, 'Les Belles Lettres', 1961<sup>4</sup>.

Πλάτων

Έργα

*Platonis Opera*. Tomi I-V, recognovit brevisque adnotatione critica instruxit I. Burnet (Oxonii: E Typographeo Clarendoniano, 1900-1907 [I=1900, II=1901, III=1903, IV=1902, V=1907]· με πολλές έκτοτε ανατυπώσεις). Νέα έκδοση στην ίδια σειρά [1995] του τόμου I από τους E.A. Duke, W.F.Hicken, W.S.M. Nicoll, D.B.Robinson, J.C.G. Strachan, και της *Πολιτείας* [2003] από τον S.R. Slings).

Ίων

Lamb, W.R.M., *Plato, Ion*, with an English Translation, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1962<sup>5</sup>(1925<sup>1</sup>).

Κρατύλος

Λάγιος, Η., *Πλάτων, Κρατύλος*, επιμέλεια έκδοσης: Ε.Παπανούτσος, Αθήναι, Ιωάννου & Π.Ζαχαρόπουλου, 1956.

Λάχης

Lamb, W.R.M., *Plato, Laches*. With an English translation, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1962<sup>5</sup> (1925<sup>1</sup>).



*Νόμοι*

Bury, R.G. *Plato, Laws*, Vols I-II. With an English translation, 'The Loeb Classical Library', Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1968.

Μοσκόβης, Β., *Πλάτωνος Νόμοι*, 'Κλασική Βιβλιοθήκη—Α.Αρχαίοι Έλληνες Συγγραφείς', Αθήνα, Νομική Βιβλιοθήκη-Χάρης Καρατζάς, 1988.

Shorey, P., *Plato, The Republic*. With an English translation, in Two Vols., 'The Loeb Classical Library', (Vol I [1930], Vol II[1935])' rev. and rpt., Cambridge, Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1937' με πολλές ανατυπώσεις.

Φίλιππας, Κ.Σ, *Πλάτωνος Νόμοι*. Κείμενον—Μετάφρασις—Σχόλια, Πρόλογος: Κ.Δ. Γεωργούλης, 'Βιβλιοθήκη Παπύρου—αριθ. 331', Άθηναι, 'Πάπυρος', 1964.

*Πολιτεία*

Adam, J., *The Republic of Plato*, Vols I-II, edited with Critical Notes, Commentary and Appendices, Second Edition with an Introduction by D. A. Rees, Cambridge, Cambridge University Press, 1963<sup>2</sup> (1902<sup>1</sup>).

Γρυπάρης, Ι., *Πλάτων, Πολιτεία*. Είσαγωγή, Μετάφραση, Έπιμ. έκδόσεως, Πρόλογος: Ε. Παπανοῦτσος, τόμ. Α-Β, 'Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων, 5-6', Αθήνα, Έκδ.'Ι. Ζαχαρόπουλος'', 1954.

Σκουτερόπουλος, Ν. Μ., *Πλάτων Πολιτεία*, Εισαγωγικό σημείωμα - Μετάφραση - Ερμηνευτικά σημειώματα, Αθήνα, Εκδόσεις Ν. Μ. Σκουτερόπουλος και εκδόσεις Πόλις, 2002.

*Συμπόσιον*

Συκουτρής, Ι., *Πλάτωνος Συμπόσιον*. Κείμενον, μετάφρασις και έρμηνεία, 'Ακαδημία Αθηνών—Έλληνική Βιβλιοθήκη, αριθ.1, Αθηναι, Βιβλιοπωλειον τής "Έστίας"— Ι.Δ.Κολλάρος & Σια, 1949<sup>2</sup> (1934<sup>1</sup>).

*Τίμαιος*

Βλυζιώτης, Θ. και Χ. Παπαναστασίου, *Πλάτων, Τίμαιος*. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, Έπιμ. έκδόσεως: Γ. Κορδάτος, 'Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων', Αθήναι, Έκδ. «Ι. Ζαχαρόπουλος », [19--].

Bury, R.G., *Plato, Timaeus*. With an English Translation, Cambridge/Mass./London, Harvard University Press /W. Heinemann, 1966.

Κάλφας, Β., *Τίμαιος*, μετάφραση-επιμέλεια, Αθήνα, εκδ. Εστίας, 2013.

*Φαίδρος*

Robin, L., *Platon Oeuvres Complètes. Tome IV-3e partie: Phèdre*, texte établi et traduit, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1978.

*Φαίδων*

Archer—Hind, R.D., *The Phaedo of Plato*, edited with Introduction, Notes, and Appendices, 'Philosophy of Plato and Aristotle', Advisory Editor: G. Vlastos), N. York, Arno Press, 1973 (=1894).

Burger, R., *The Phaedo: A Platonic Labyrinth*, N. Haven/London, Yale University Press, 1984.

Fowler, N.H., *Plato Phaedo*. With an English Translation, and an Introduction by W.R.M. Lamb, Cambridge/Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1960.

Gallop, D., *Plato. Phaedo*. Translated with Notes, Oxford, Clarendon Press, 1975.

Geddes, W.D., *The Phaedo of Plato*, London, Macmillan, 1885<sup>2</sup>.

## Plinius Secundus Gaius

*In Gaii Plini Secundi Naturalis historiae libros indices*, Vols I-II, edited O. Schneider Hidesheim, G. Olms, 1967.

## Πλούταρχος

*Ἠθικά*

*Plutarchi Chaeronensis, Moralia*, recognovit N. G. Bernardakis, Lipsiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1888-1896.

*Βίοι Παράλληλοι*

*Plutarchi Vitae Parallelae*, iterum recognovit C. Sintenis, Vol. II, Lipsiae, In Aedibus B.G. Teubneri, 1867.

*Περὶ Μουσικῆς*

Lasserre, F., *Plutarque, De la musique I*. Text, traduction, commentaire précédés d' une étude sur l' éducation musicale dans la Grèce antique, 'Bibliotheca Helvetica Romana', Olten Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1954.

Einarson E. and P.H. De Lacy, *Plutarch's Moralia XIV (1086 c-1147 a)*. With an English translation, 'The Loeb Classical Library', Cambridge/Mass./London, Harvard University Press/W. Heinemann, 1967.

Σιαμάκης, Α., *Πλουτάρχου Αθηναίου, Περὶ Μουσικῆς*, Εισαγωγή-κείμενο-μετάφραση-σχόλια, Αθήνα, εκδ. Κάλαμος, 2005.

## Πλωτίνος

*(Ἐννεάδες)*

*Plotini, Opera*, recognovit P. Henry- H.R. Schwyzer, Oxonii, e typographeo Clarendoniano, 1964-1982.

Καλλιγᾶς, Π., *Πλωτίνου. Ἐννεάς Δευτέρα*, αρχαῖο κείμενο, μετάφρασις, σχόλια, Αθήναι, Κέντρον Εκδόσεως ἔργων Ελλήνων συγγραφέων, 1997.

## Πολύβιος

*(Ἱστορίαι)*

*Πολυβίου Ἱστορίαι, Polybii Historiae*, Vols I-III, L. A. Dindorf (ed.), Vol. IV T. Büttner-Wobst (ed.), Stuttgartiae in Aedibus B.G. Teubneri, 1862-1904.

## Πολυδεύκης

*(Ὄνομαστικόν)*

*Pollucis Onomasticon: E codicibus ab ipso collatis, denovo editit et adnotacit* E. Bethe, Stuttgartiae, in aedibus B.G. Teubneri, 1998.

Πορφύριος

Düring, I., *Porphyrus Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*, Hidesheim, New York, G. Olms, 1932.

Πρόκλος Διάδοχος

*Εἰς τὴν Πολιτείαν τοῦ Πλάτωνος*

*Procli Diadochi in Platonis Rem Publicam Commentarii*, G. Kroll (ed.), Vols I-II, Nachdruck, Amsterdam, Verlag A.M. Hakkert, 1965 (1899-1910).

*Εἰς τὸν Τίμαιον τοῦ Πλάτωνος*

*Procli Diadochi in Platonis Timaeum Commentaria*, E. Diehl (ed.), Vols I-II, Amsterdam, Verlag A.M. Hakkert, 1965.

Πτολεμαῖος

(*Ἀρμονικά*)

*Πτολεμαῖος, Ἀρμονικά*, I. Düring (ed.), Göteborg, 1930.

Solomon, J., *Ptolemy Harmonics*, Translation and Commentary, Leiden, Boston, Köln, Brill, 2000.

Quintilianus Marcus Fabius

*The Institutio Oratortia of Quintilian*, Vols I-IV. With an English Translation by H.E. Butler, 'The Loeb Classical Library', Cambridge/Mass./London, Harvard University Press /W. Heinemann, 1920-1922.

*Quintilien Institution Oratoire*, tome V, livre VIII et IX, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, «Les Belles Lettres», 1978.

*Quintilien Institution Oratoire*, tome VII, livre XII, texte établi et traduit par J. Cousin, Paris, «Les Belles Lettres», 1980.

Seneca Lucius Annaeus

*Lucius Annaei Senecae Dialogorum libri IX-X: de tranquillitate animi [et] De brevitae vitae*, L. Castiglioni (ed.), Aug. Taurinorum, I.B. Paraviae, 1948.

*Lucius Annaei Senecae ad Lucilium Epistulae morales*, recognovit et adnotatione critica instruxit L.D. Reynolds, tomus I-II, Oxonii e typographeo Clarendoniano, 1965.

Στράβων

(Γεωγραφικά)

*Strabonis Geographica*, recognovit A. Meinecke, Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1921-1925 (1852).

Τέρπανδρος

A Gostoli, *Terpandro, Introduzione, testimonianze, testo critic, traduzione e commento*, Rome, Edizioni dell' Ateneo, 1990.

Ψελλός Μιχαήλ

Westphal, R. *Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, supplement zur griechischen Rythmik von A. Rossbach, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1861.

Χαλδαϊκοί Λόγοι

*Des Oraculis Chaldaicis*, G. Kroll (ed.), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962.

## 2. Συλλογές αρχαίων κειμένων

Arnim, H. Von, *Stoicorum veterum fragmenta*, συλλογή και επιμέλεια, με ευρετήρια M. Adler, Lipsiae, Teubner, 1903-1905 (τόμοι 4) επανέκδοση, Stutgardiae, Teubner, 1978-1979.

Diels, H., Kranz, W., *Die Fragmente der Vorsokratiker Griechisch und Deutsch* von H. Diels, hrsg. von W. Kranz, I. Dublin/Zürich, Weidmann, 1971<sup>15</sup> (=1951<sup>6</sup>, 1903<sup>1</sup>), II 1972<sup>16</sup> (=1952<sup>6</sup>, 1903<sup>1</sup>). III (*Wortindex* von W. Kranz, *Namen- und Stellenregister* von H. Diels ergänzt von W. Kranz) 1971<sup>13</sup> (=1952<sup>6</sup>, 1906<sup>1</sup>).

Freeman, J.K., *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers*, Oxford, Blackwell, 1971<sup>6</sup>, (1947<sup>1</sup>).

Jan, C., *Musici Scriptores Graeci, Aristoteles, Euclides, Nikomachus, Bacchius, Gaudentius, Alypius, et melodiarum veterum quidquid exstat*, 'Teubner Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana', Stutgardiae/Lipsiae, B.G. Teubner, 1995 (1895<sup>1</sup>).

Mathiesen, T.J. (ed), *Greek Views of Music* (vol. I στη σειρά: O. Strunk [ed.], *Source Readings in Music History*), Revised Edition by Leo Treitler, N. York/London, W.W. Norton & Company, 1998 (=1978<sup>2</sup>, 1950<sup>1</sup>).

Meibom, M., *Antiquae musicae auctores septem. Graece et Latine...restituit ac notis explicavit*, Vol. I- II, Louis Elzevir, Amsterdam, 1652.

Sabben-Claire, J.P. and M.S. Warman, *The Culture of Athens* (London Association of Classical Teachers, vol 12), London, LACT Publications, 1991<sup>2</sup> (1978<sup>1</sup>).

## Γ. Λεξικά-Εγκυκλοπαίδειες

Apel, W. (ed.), *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1969.

Edwards, P. (ed.), *The Encyclopedia of Philosophy*, New York, Macmillan Co. and Free Press, 1967.

Hammond, N.G.L. and H.H. Scullard, *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1970<sup>2</sup>.

- Honegger, M., *Dictionnaire de la musique* (Les hommes et leurs œuvres), Paris, Édition Bordas, 1986 (1970<sup>1</sup>).
- Hornblower, S. and A. Spawforth (eds), *The Oxford Classical Dictionary. The Ultimate Reference Work on the Classical World*, Oxford, Oxford University Press, 2003<sup>3</sup> (1949<sup>1</sup>).
- Καλογερόπουλος, Τ., *Το λεξικό της Ελληνικής μουσικής*, Τόμ. I-V, Αθήνα, Εκδ. Γιαλλέλη, 1998.
- Κατσαρός, Β., *Βυζαντινό λεξικό Σουΐδα*, Αθήνα, Εκδ. Θύραθεν, 2002.
- Kennedy, M. (ed.), *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford/N.York, Oxford University Press, 1980<sup>3</sup>.
- Kennedy, M., *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, τομ. Α'-Γ', επιστημονική επιμέλεια και απόδοση τίτλων/όρων: Τ. Καλογερόπουλος, Μεταφραστικός και Τυπογραφικός Συντονισμός: Μ. Φιλίππου, Μετάφραση: Μ. Φιλίππου, Η. Διαμαντούρου, Α. Παντελούς, Αθήνα, Εκδ. Γιαλλέλη, 1993.
- Kroh, P., *Λεξικό αρχαίων συγγραφέων. Ελλήνων και Λατίνων*, Μετάφραση-Επιμέλεια: Δ. Λυπουρλής – Λ. Τρομάρας, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 1996.
- Liddel, H.G. and R. Scott, *A Greek –English Lexicon (LSJ). A New Edition Revised and Augmented throughout by H.S. Jones με τη βοήθεια του R. McKenzie και με τη συνεργασία πολλών ερευνητών* (1843<sup>1</sup> Oxford, Clarendon Press, 1940<sup>9</sup> με πολλές ανατυπώσεις). (Ελλ. Μτφρ. Ξενοφ. Π. Μόσχου: Liddel, H.G., Scott, R., *Μέγα Λεξικόν τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, Τόμοι I-IV. Διὰ πολλῶν δὲ βυζαντινῶν ἰδίως λέξεων καὶ φράσεων πλουτισθὲν καὶ ἐκδοθὲν ἐπιστάσιᾳ Μιχαὴλ Κωνσταντινίδου» 1906-1916<sup>1</sup> ἀνατύπωση: Ἀθῆναι, Ἐκδ. Οἶκος «Ι. Σιδέρης», 1966).
- Liddel, H.G. – Scott, H.S. Jones, *A Greek – English Lexicon: A Supplement*, edited E.A. Barber, with the Assistance of P. Maas, M.Scheller, M.L West, Oxford, Clarendon Press, 1968.
- Liddel, H.G. – Scott, H.S., *Συμπλήρωμα τοῦ Μεγάλου Λεξικοῦ τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης* H.G L., και R.S., τόμ. 1-2, σχεδιασθὲν ὑπὸ Κ.Δ.Γεωργούλη, συνταχθὲν

δὲ ὑπὸ ὀμάδος φιλολόγων ἐπιστασία Π.Κ Γεωργολύντζου, Ἀθῆναι, Ἐκδ. Οἶκος «Ἴ. Σιδέρης», 1972-1977.

Μιχαηλίδης, Σ., *Ἐγκυκλοπαίδεια τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Μουσικῆς*, Ἀθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1989<sup>2</sup> (1981<sup>1</sup>).

Sadie, S. (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (1878<sup>1</sup>).

Trave, A.G., (ed.) *From Polis to Empire, the Ancient World (800 B.C.- A.D. 500: A Biographical Dictionary)*, United States of America, Green Wood Press, 2002.

#### Δ. Δευτερεύουσα Βιβλιογραφία

Abert, H., *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Tutzing, Schneider, 1964 (1905<sup>1</sup>).

Abert, H., *Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik*, Leipzig, Verlag, Schneider, 1968 (1899<sup>1</sup>).

Αβέρωφ, Έ., *Εισαγωγή στην οργανογνωσία*, Αθήνα, Εκδ. Φίλιππος Νάκας, 1992.

Abraham, G., *The Concise Oxford History of Music*, Oxford/N.York, Oxford University Press, 1979.

Alvin, J. and A. Warwick, *Music Therapy for the Autistic Child*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1992 (1978<sup>1</sup>).

Αμαργιανάκης, Γ., «Ο Αρχαιοελληνικός μουσικός νόμος, ο βυζαντινός ήχος και η ινδική ράγκα», *Μουσικολογία*, (1985), σσ. 72-82.

Αμαργιανάκης, Γ., «Το ήθος στη μουσική», *Μού.Σ.Α.*, 2 (1996), σσ. 10–21.

Amsel, G., *De VI atque indole rhythmorum quid veteres judicaverint*, California, University of California Libraries, 1886.

Amundsen, L., I.R.P. Winnington, S. Eitrem, *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts, with Musical Notation* (P.Osl. inv. no. 1413), Osloae, Typis expressit A.W. Brogger, 1955.

Anderson, J.K., "Cleon's Orders at Amphipolis", *The Journal of Hellenic Studies*, 85 (1965), σσ. 1-5.



- Anderson, W.D., "Hymns That Are Lords of the Lyre", *The Classical Journal*, 49 (1954), σσ. 211-215.
- Anderson, W.D., "The Importance of Damonian Theory in Plato's Thought", *TAPHA*, 86 (1955), σσ. 88 –102.
- Anderson, W.D., *Ethos and Education in Greek Music. The Evidence of Poetry and Philosophy*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1968 (1966<sup>1</sup>).
- Anderson, W.D., "Word-accent and Melody in Ancient Greek Musical Texts", *Journal of music theory*, 17 (1973), σσ. 187-203.
- Anderson, W.D., *Music and Musicians in Ancient Greece*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1997 (1994<sup>1</sup>).
- Anderson, W.D., "Aristides Quintilianus", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (1878<sup>1</sup>), σ. 586.
- Anderson, W.D., "Damon", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (1878<sup>1</sup>), σσ. 173-174.
- Anderson, W.D., "Education in music", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (1878<sup>1</sup>), σσ. 1-4.
- Anderson, W.D., "Ethos", στο S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, Macmillan Publishers Ltd., 1980 (1878<sup>1</sup>), σσ. 282-287.
- Anderson, W.R., "Aristoxenus", στο A. G. Trave (ed.), *From Polis to Empire, the Ancient World (800 B.C. - A.D. 500: A Biographical Dictionary)*, United States of America, Green Wood Press, 2002, United States of America, Green Wood Press, 2002, σ. 55.
- Andrew, Gr., *Plato's Philosophy of Science*, Great Britain, Duckworth, 2000.
- Ανδρόνικος, Μ., *Ο Πλάτων και η τέχνη. Οι Πλατωνικές απόψεις για το ωραίο και τις εικαστικές τέχνες*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, 1986 (1952<sup>1</sup>).

- Ανδρούτσος, Π.Π., *Μέθοδοι διδασκαλίας της μουσικής – παρουσίαση και κριτική θεώρηση των μεθόδων Orff και Dalcroze*, ‘Μουσική παιδαγωγική’, Αθήνα, εκδ. Orpheus, Σ. & Μ. Νικολαΐδης Ο.Ε, 1995.
- Apel, W.(ed.), “Resonance”, στο *The Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1969, σ. 11, 410.
- Archibald, R.C., “Mathematics and Music”, *The American Mathematical Monthly*, 31 (1924), σσ. 1-25.
- Ασπιώτης, Ν.Σ., *Αρχαίοι Έλληνες μουσικοί και σωζόμενα μουσικά αποσπάσματα, με μεταγραφήν τους εις τήν σύγχρονον Εύρωπαϊκὴν σημειογραφίαν*, Ἀθῆναι, Εκδ. Δαυλός, 2000.
- Barbera, C. A., “Arithmetic and Geometric Divisions of the Tetrachord”, *Journal of Music Theory*, 21 (1977), σσ. 294-323.
- Barbera, C.A., “The consonant Eleventh and the Expansion of the Musical Tetractys: a Study of Ancient Pythagoreanism”, *Journal of Music Theory*, 2 (1984), σσ. 191-223.
- Barbera, A., *The Euclidean Division of the Canon: Greek and Latin sources, New Critical Texts and Translations on Facing Pages*, with an Introduction, Annotations, and Indices Verborum and Nominum et Rerum, Lincoln, University of Nebraska Press, 1991.
- Barker, A., “Music and Perception: a Study in Aristoxenus”, *Journal of Hellenic Studies*, 98 (1978), σσ. 9-16.
- Barker, A., “Aristides Quintilianus and Constructions in Early Music Theory”, *Classical Quarterly*, 32 (1982), σσ. 184-197.
- Barker, A., “Three Approaches to Canonic Division”, στο I. Mueller (ed.), *ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ. Peri Tōn Mathēmatōn, Apeiron*, 24 (1991), σσ. 49-84.
- Barker, A., “An Oxyrhynchus Fragment on Harmonic Theory”, *Classical Quarterly*, 44 (1994), σσ. 75-84.
- Barker, A., “Shifting Frontiers in Ancient Theories of Metaphor”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society*, 45 (2000), σσ. 1-16.

- Barker, A., *Scientific Method in Ptolemy's Harmonics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Barker, A., *Psicomusicologia nella Grecia Antica*, a cura di A. Meriani, Università degli Studi di Salerno, Napoli, Guida, 2005.
- Barker, A., *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- Barker, A., "Musical Theory and Philosophy: The Case of Arcestratus", *Phronesis*, 54 (2009), σσ. 390-422.
- Barker, A., "Ptolemy and the Meta-helikôn", *Studies in History and Philosophy of Science*, 40 (2009), σσ. 344-351.
- Barker, E., *The Political Thought of Plato and Aristotle*, New York, Dover Publications, 1959 (1906<sup>1</sup>).
- Baud-Bovy, S., "L' accord de la lyre antique et la musique populaire de la Grèce moderne", *Revue de la musicologie*, 53 (1967), σσ. 3-20.
- Baud-Bovy, S., "Le dorien était-il un mode pentatonique", *Revue de Musicologie*, 64 (1978), σσ. 153-180.
- Bataille, A., "Remarques sur les deux notations mélodiques de l' ancienne musique grecque", στο *Recherches de papyrologie*, Paris, P.U.F., tome I, σ. 5-20, 1961, complété par J. Chailley, *Nouvelles remarques sur les deux notations mélodiques de l' ancienne musique grecque*, ibid., V, 1967, σσ. 202-207.
- Beare, W., *The Roman Stage. A Short History of Latin Drama in the time of Republic*, London, Methuen, 1950.
- Beck, F.A.G., *Greek Education 450-350 B.C.*, London, Methuen & CO LTD, 1964.
- Belfiore, El., "A Theory of Imitation in Plato's Republic", *Transactions of the American Philological Association*, 114 (1984), σσ. 121-146.
- Bélis, A., "Auloi grecs du Louvre", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 198 (1984), σσ. 14-22.
- Bélis, A., "Un Nouveau Document musical", *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 108 (1984), σσ. 99 - 109.

- Bélis A., *Aristoxene de Tarente et Aristote. Le traité d'harmonique*, Paris, Klincksieck, 1986.
- Bélis, A, "La Phorbéia", *Bulletin de Correspondance hellénique*, 110 (1986), σσ. 205-18.
- Bélis, A., *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα: με 19 εικόνες, 1 χάρτη και 1 σχέδιο*, μτφρ: Σ. Βλοντάκης Αθήνα, Εκδ. Δ. Ν. Παπαδήμας, 2004.
- Bispham, E., Th. Harrison, B.A. Sparkes, *The Edinburgh Companion to Ancient Greece and Rome*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- Björkén-Nyberg, C., "Listening, listening: Music and Gender in Howards End, Sinister Street and Pilgrimage", *Rodopi Perspectives on Modern Literature*, 25 (2002), σσ. 89-115.
- Blanche, M.G., *Music History during the Renaissance Period, 1425-1520. A Documented Chronology*, Music Reference Collection 28, N.York/Westport, Connecticut/London, Greenwood Press, 1991.
- Boas, G., *The Greek Tradition Papers Contributed to a Symposium Held at The Baltimore Museum of Art May 15, 16, 17*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1939.
- Borthwick, E.K., "ΚΑΤΑΛΗΨΙΣ- A Neglected Technical Term in Greek Music", *The Classical Quarterly*, 9 (1959), σσ. 23-29.
- Borthwick, E.K, "Some Problems in Musical Terminology", *Classical Quarterly*, 17 (1967), σσ. 145-157.
- Borthwick, E.K., "The Wise Man and the Bow in Aristides Quintilianus", *The Classical Quarterly*, 41 (1991), σσ. 275-278.
- Borthwick, E.K, "Text and Interpretation of Plato *Philebus* 56a", *Classical Philology*, 98 (2003), σσ. 274-280.
- Boudouris, K.I., *Pythagorean Philosophy*, Αθήνα, International Center for Greek Philosophy and Culture, 1992.
- Βουρβέρης, Κ.Ι., *Παιδιά και Παιδεία. Σωκράτης- Πλάτων- Αριστοτέλης*, Αθήναι 1956. (Δημοσιεύθηκε και στο *Επιστημονική Έπετηρίς τής Φιλοσοφικής*

Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Περίοδος Β' (Ἀφιέρωμα εἰς Γεώργιον Χατζιδάκιν), 6 [1955-1956], σσ. 469-526.

Bourodimos, E.L., "The Mathematics of Music as "Number" and Harmony of Reality and Being", στο K.I. Boudouris, *Pythagorean Philosophy*, Αθήνα, International Center for Greek Philosophy and Culture, 1992, σσ. 70 - 89.

Boxill, E.H., *Music Therapy for the Developmentally Disabled*, Austin, Texas, pro-ed, 1985.

Boxill, E.H., *Music Therapy for the Living: The Principle of Normalization Embodied in Music Therapy*, 'MMB Horizon Series', St. Louis MO, USA MMB music, 1989.

Boyancé, P., "Note sur la tétractys", *L' antiquité Classique*, 20 (1951), σσ. 421-425.

Boyancé, P., *Le culte des Muses chez les philosophes Grecs*, 'Bibliothèque des Écoles Françaises d' Athènes et de Rome', Paris, De Boccard, 1993 (1972<sup>1</sup>).

Bowen, J., *A History of Western Education. Vol. I: The Ancient World: Orient and Mediterranean 2000 B.C.-A.D. 1054*, London, Methuen & CO LTD, 1972.

Bower, C., "Boethius and Nicomachus: An Essay Concerning the Sources of *De institutione musica*", *Vivarium*, 16 (1978), σσ. 1-45.

Bower, C., "The Role of Boethius' *De Institutione Musica* in the Speculative Tradition of Western Musical Thought", στο M. Masi (ed.), *Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays*, Berne/Francfort/Las Vegas, Lang, 1981, σσ. 157-174.

Bower, C., "The Modes of Boethius", *The Journal of Musicology*, 3 (1984), σσ. 252-263.

Bower, C., "The Transmission of Ancient Music Theory into the Middle Ages", στο Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002, σσ. 136-167.

Brann., E., *The Music of the Republic Essays on Socrates' Conversations and Plato's Writings*, Philadelphia/Pennsylvania, Paul Dry Books, 2004.

- Bredin, H. and L. Santoro Brienza, *Philosophies of Art and Beauty. Introducing Aesthetics*, Edinburgh, Edinburgh University Press Ltd., 2000.
- Bruhn, S., *The Musical Order of the World: Kepler, Hesse, Hindemith*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2005.
- Brunschwig, J., G.E.R. Lloyd, P. Pellegrin, *Greek Thought. A Guide to Classical Knowledge*, Cambridge/Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- Buffière, F., *Les mythes d' Homère et la pensée grecque*, Paris, Société d' Edition 'Les belles lettres', 1973.
- Butcher, S.H., "Imitation as an Aesthetic Term", στο *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, with a Critical Text and Translation of the Poetics, New York, St. Martin's Press, 1911 (New York, Dover, reprinted, 1951<sup>4</sup>).
- Burkert, W., *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*, Translated by E. L. Jr. Minar, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1972.
- Burney, Ch., *A General History of Music*, New York, Dover Publications, 1935.
- Burnyeat, M.F., "Plato and why Mathematics is Good for the Soul", *Proceedings of the British Academy*, 103 (2000), σσ. 1-81.
- Busse, A., "Zur Musikästhetik des Aristoteles", *Rheinisches Museum*, 77 (1928), σσ. 34 –50.
- Caldwell, J., "The *De Institutione Arithmetica* and the *De Institutione Musica*", στο M. Gibson (ed.), *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Basil Blackwell, 1981, σσ. 135-161.
- Calvié, L., "A propos des Éléments rythmiques d' Aristoxène de Tarente", *Cahiers philosophiques*, 83 (2000), σσ. 105-119.
- Chailley, J., "Le Mythe des modes grecs", *Acta Musicologica*, 28 (1956), σσ. 148-149.
- Chailley, J., "La notation archaïque grecque d' après Aristides Quintilien", *Revue des Études grecques*, 86 (1973), σσ. 17-34.

- Chappel, W., *The History of Music. Art and Science. Vol. I: From the Earliest Records to the Fall of the Roman Empire*, London, Chappel, & Co, New Bond Street, W. Simpkin & Marshall, Stationers Court, E.C., 1874.
- Christensen, Th. (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002.
- Γιαννακοπούλου, Α., *Ο Αυγουστίνος και η Μουσική*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Θεσσαλονίκη, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2008.
- Clame, Cl., *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role. And Social Function*, Translated by D. Collins and J. Orion, Lanham/Boulder/N.York/London, Rowma & Littlefield Publishers, INC., 1997.
- Cleary, J.J., "Mathematics and Cosmology in Aristotle's Philosophical Development", στο W. Wians (ed.), *Aristotle's Philosophical Development. Problems and Prospects*, London, Rowman & Littlefield Publishers, INC., 1996, σσ. 193-228.
- Cohen, D., "Notes, Scales, and Modes in the Earlier Middle Ages", στο Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, United Kingdom, Cambridge University Press, 2002, σσ. 136-167, σσ. 333-335.
- Coleman, J., *Ιστορία της Πολιτικής Σκέψης. Από την αρχαία Ελλάδα μέχρι τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους*. Μτφρ.: Γιώργος Ε. Χρηστίδης, επιμ.: Περικλής Σ. Βαλλιανός, Αθήνα, Εκδ. Κριτική, 2005.
- Colish, L. M., *The Mirror of Language. A Study in the Medieval Theory of Knowledge*, London, Yale University Press, 1968.
- Collinson, F. M., *The Bagpipe: the History of a Musical Instrument*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- Comotti, G., *Music in Greek and Roman Culture*, Translated by R.V. Munson, Baltimor/London, The Johns Hopkins University Press, 1989 (1979).
- Cornford, F.M., "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition", *Classical Quarterly*, 16 (1922), σσ. 137-150.
- Cornford, F.M., "Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition", *Classical Quarterly*, 17 (1923), σσ. 1-12.

- Cornford, F.M., "Mathematics and Dialectics in the *Republic* VI-VII (II)", *Mind*, 41 (1932), σσ. 173-190.
- Cosgrove, C.H., "Clement of Alexandria and Early Christian Music", *Journal of Early Christian Studies*, 14 (2006), σσ. 255-282.
- Cozma, C., "A Pathway towards Music Art: the *Meloethics* - Some Connections with the Phenomenology of Life", *Cultura*, 2 (2005), σσ. 85-90.
- Creese, D.E., *The Monochord in Greek Harmonic Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Crocker, R.L., "Pythagorean Mathematics and Music", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 22 (1963), σσ. 189-198.
- Crönert, W., "Die Hibeheude über die Musik", *Hermes*, 44 (1909), σσ. 503-521.
- Csapo, E., "The Politics of the New Music", στο P. Murray and P. Wilson, (eds), *Music and the Muses. Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, N. York, Oxford University Press, 2004, σσ. 207-248.
- Day, G. *Literary Criticism: A New History*, Edinburgh, Scotland, Edinburgh University Press, 2008.
- Deiters, H., "De Aristidis Quintiliani doctrinae harmonicae fontibus", *Progarmmm Düren*, Bonn, 1870.
- Denav, O., "The Pedagogical Value of Art and Music in the Past and the Present", *US-China Education Review*, 10 (2009), σ. 55.
- Denniston, J.D., "Some Recent Theories of the Greek Modes", *Classical Quarterly*, 7 (1913), σσ. 83-99.
- Dent, E. J., "Mr Headlam's Theory of Greek Lyric Metre", *Journal of Hellenic Studies*, 23 (1903), σσ. 71-74.
- Depew, D. J., "Politics, Music and Contemplation in Aristotle's Ideal State", στο D. Keyt and Miller F.D. (eds), *A Companion to Aristotle's Politics*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1991, σσ. 346-80.
- Δεσποτόπουλος, Κ.Δ., *Πολιτική Φιλοσοφία τοῦ Πλάτωνος*, Ἀθήναι, Ἐκδ. Παπαζήση, 1980<sup>2</sup> (1957<sup>1</sup>).



- Dickey, E., *Ancient Greek Scholarship: A Guide to Finding, Reading, and Understanding Scholia, Commentaries, Lexica, and Grammatical Treatises, from Their Beginnings to the Byzantine Period*, New York, Oxford University Press, 2007.
- Dickinson, G.L., *The Greek View of Life*, 'The Gateway Library', London, Methuen, 1932<sup>17</sup> (1896<sup>1</sup>).
- Dirlmeier, F. "Κάθαρσις παθημάτων", *Hermes*, 75 (1940), σσ. 81–92.
- Düring, I., "Studies in Musical Terminology in 5th Century Literature", *Eranos*, 43 (1945), σσ. 176-197.
- Düring, I., "Greek Music", *Cahiers d'histoire mondiale*, 3 (1956), σσ. 302-329.
- Düring, I., *Musique et extase. L'audition mystique dans la tradition soufie*, Paris, Éd. Albin Michel S.A., 1988.
- Düring, I., *Ὁ Ἀριστοτέλης. Παρουσίαση καὶ ἐρμηνεία τῆς σκέψης του*. Μτφρ.: Ἀ.Γεωργίου – Κατσιβέλα, τόμ. Β', Ἀθήνα, Μ. Ι. Ε. Τ., 1994.
- Duse, U., "Das Scholion zu Aristides Quintilianus 3, 2 S. 98, 8-21 W.-I.", *Instituto di Discipline Storico-Artistiche*, 120 (1976), σσ. 309-313.
- Duysinx, F., "Accents, mélodie et modalité dans la musique antique, *L'Antiquité Classique*, 50 (1981), σσ. 306-317.
- Duysinx, F., "Aristide Quintilien et les modes musicaux antiques", *Serta Leodiensia secunda*, Université de Liège, Département des Sciences de l'Antiquité, 1992, σσ. 159-171.
- Edwin, Sir J.E., *A History of Classical Scholarship, Vol I. From the Sixth Century B.C. to the End of the Middle Ages*, N. York, Hafner Publishing Co., 1964.
- Elliot, D.J., *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*, N. York, Oxford University Press, 1995.
- Elliot, D.J. *Praxial Music Education: Reflections and Dialogues*, N.York/Oxford, Oxford Unibversity Press, 2005.
- Elliot, D.J. "Η πραξιακή φιλοσοφία για τη μουσική εκπαίδευση: μια σύνοψη", μτφ.: Μαίη Κοκκίδου, *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 4 (2007), σσ. 8-19.

- Ellsworth, O. B., *The Berkeley Manuscript. A New Critical Text and Translation on Facing Pages, with an Introduction, Annotations, and Indices Verborum and Nominum et Rerum*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1984.
- Else, G.F., "Imitation in the Fifth Century", *Classical Philology*, 53 (1958), σσ. 73–90.
- Festugière, A.J., "L'âme et la musique d'après Aristide Quintilien", *Transactions of the American Philological Association*, 85 (1954), σσ. 55-78.
- Fitzgerald, J.T., T.H Olbricht, L.M. White, *Early Christianity and Classical Culture: Comparative Studies in Honor of Abraham J. Malherbe*, (Supplements to Novum Testamentum 110), Leiden/Boston, Brill, 2003.
- Foreman, E., *Authentic Singing: Vocal pedagogy. Improvisation. Ornamentation and embellishment. Solfeggi and vocalizzi. Appendices*, Minneapolis, Minnesota, Pro Musica Press, 2001.
- Fowler, D., *The Mathematics of Plato's Academy. A New Reconstruction*, Oxford, Clarendon Press, 1999.
- Φραγκίσκος, Ε.Ν., "Παρεμβάσεις του Κοραή στα μουσικά πράγματα και τη μουσική αγωγή των Ελλήνων", *Ερανιστής*, 26 (2007), σσ. 175-210.
- Franklin, J.C., "Diatonic Music in Greece: a Reassessment of its Antiquity", *Mnemosyne*, 56 (2002 a), σσ. 669 - 702.
- Franklin, J.C., "Musical Syncretism in the Greek Orientalizing Period", στο E. Hickmann, E. Eichmann, R. Kilmer (eds), *Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnungen*, 'Serie Studien zur Musikarchäologie', Orient-Archäologie, Berlin, 3 (2002 b), σσ. 441-451.
- Franklin, J.C., "Songbenders of Circular Choruses: Dithyramb and the Demise of Music", στο B. Kowalzig and P. Wilson (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013, σσ. 213-232.
- Franklin, J.C., "Beyond the Fragments: Realizations in Ancient Greek Music", *Herausforderungen und Ziele der Musikarchäologie. Studien zur Musikarchäologie* 6 (2008), Leidorf, Rahden/Westf (with CD selections), σσ. 323-326.

- Freeman, J.K., *Schools of Hellas: An Essay on the Practice and Theory of Ancient Greek Education from 600 to 300 B.C.*, edited by M.J. Rendall, with a Preface by A.W.Verrall, Post Washington/New York/London, Kennikat Press, 1969.
- Friedman, B.J., *Orpheus in the Middle Ages*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2000.
- Gallo, A. and K. Eales, *Music of the Middle Ages II*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.
- Gentili, B. and L. Lomiento, *Metrics and Rhythmics: History of Poetic Forms in Ancient Greece*, Pisa, Roma, Fabrizio Serra, 2008.
- Georgiades, Th., *Der griechische Rhythmus, Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg, Marion von Schöder Verlag, 1949.
- Georgiades, Th., *Greek Music, Verse and Danse*, Translated from the German by Erwin Benedikt and Marie Louis Martinez, N. York, Da Capo Press, 1973 (1955<sup>1</sup>).
- Γεωργιάδης, Θ., *Ιστορία του ἑλληνικοῦ ἔθνους: τόμ. Γ', Κλασσικός Ἑλληνισμός*, Ἀθῆναι, Ἐκδοτικὴ Ἀθηνῶν, 1980.
- Georgiades, Th., *Nennen und Erklingen*, Göttingen 1985.
- Gersh, S., "Aristides Quintilianus and Martianus Capella", στο Gretchen Reydams-Schils (ed.), *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, σσ. 163-182.
- Gerson, L. P. (ed.), *Aristotle: Critical Assessments. Vol. 4: Politics, Rhetoric and Aesthetics*, London /NewYork, Routledge, 1999.
- Gevaert, F.A., *Histoire et théorie de la musique de l'Antiquité*, livres I, II Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1965.
- Gibson, M. (ed.), *Boethius. His Life, Thought and Influence*, Oxford, Basil Blackwell, 1981.
- Gibson, S., *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*, New York/London, Routledge, 2005.
- Gigante, M., *La Bibliothèque de Philodème et L'Épicurisme Romain*, préface de P. Grimal, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1987.

- Giger, A. and T. J. Mathiesen, *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the 21<sup>st</sup> Century*, United States of America, University of Nebraska Press, 2002.
- Goehr, L., *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Grafton, A., G.W. Most, S. Settis, *The Classical Tradition*, Cambridge/Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Greer, T. A., *A Question of Balance: Charles Seeger's Philosophy of Music*, Berkeley/California, University of California Press, 1998.
- Gretchen Reydamas - Schils (ed.), *Plato's Timaeus as Cultural Icon*, Notre Dame, University of Notre Dame, 2003.
- Grout, D. J. and C.V. Palisca, *A History of Western Music*, New York/London, W.W.Norton & Company, 2001.
- Guthrie, W.K.C., *A History of Greek Philosophy. Vol I :The Earlier Presocratics and the Pythagoreans*, Cambridge/London/N.York, Cambridge University Press, 1962.
- Gwynn, A., *Roman Education, From Cicero to Quintilian*, New York, Russell & Russell, 1964.
- Haar, J., "The Frontispiece of Gafori's *Practica Musicae* (1496)", *Renaissance Quarterly*, 27(1974), σσ. 7-22.
- Hadley, J., *Essays Philological and Critical: Selected from Papers*, London, Macmillan and Co, 1873.
- Hagel, S., *Ancient Greek Music: A New Technical History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- Halliwell, S., "Aristotelian Mimesis Reevaluated", *Journal of the History of Philosophy*, 28 (1990), σσ. 487-570.
- Hall, E., *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Harrán, D., "Guido Casoni on Love as Music, A Theme for All Ages and Studies", *Renaissance Quarterly*, 54 (2001), σσ. 883-913.

- Hans, T. D., "The Cultural Functions of Music", *Journal of the History of Ideas*, (12) 1951, σσ. 423 - 439.
- Hanson, D., *Hoplites: The Classical Greek Battle Experience*, London, Routledge, 1993.
- Hargreaves, D., *Η Αναπτυξιακή Ψυχολογία της Μουσικής, Μετάφραση—*  
Επιμέλεια: Έφη Μακροπούλου, Αθήνα, Εκδ. Fagotto, 2004.
- Harrison, R., "Aristides Quintilianus", στο A. G. Trave (ed.), *From Polis to Empire, the Ancient World (800 B.C. - A.D. 500: A Biographical Dictionary)*, United States of America, Green Wood Press, 2002, σ. 48.
- Hawes, S. and W.E. Mead, *The Pastime of Pleasure*, London, Early English Text Society, 1928.
- Haydon, G., *Introduction to Musicology. A Survey of the Fields, Systematic & Historical of Musical Knowledge & Research*, New York, Prentice-Hall, INC., 1941.
- Headlam, W., "Greek Lyric Metres", *Journal of Hellenic Studies*, 22 (1902), σσ. 209-227.
- Heath, T.L., *Mathematics in Aristotle*, Oxford /N.York, Clarendon Press, 1980 (1949<sup>1</sup>).
- Heath, T.L., "Mathematics and Astronomy", στο R.W. Livingston, *The Legacy of Greece*, London/Oxford, Clarendon Press, 1951 (1922<sup>1</sup>), σσ. 97-136.
- Heath, T.L., *A History of Greek Mathematics, Vol I: From Thales to Euclid*, N. York, Dover Publications, Inc., 1981 (=Oxford, Clarendon Press, 1921<sup>1</sup>).
- Heath, T.L., *Greek Astronomy*, N. York, Dover Publications, Inc., 1991 (=London, J.M. Dent & Sons, 1932<sup>1</sup>).
- Helmholtz, H.L.F., *On the Sensations of Tone*, Translated and Revised by A.J. Ellis, New York, Cosimo Classics, 2007<sup>2</sup> (1885<sup>1</sup>).
- Henderson, M.I., "The Growth of Greek ἀρμονίαί", *Classical Quarterly*, 36 (1942), σσ. 94-103.
- Henderson, M.I., "Ancient Greek Music", στο E. Wellesz (ed.), *Ancient and Oriental Music*, σσ. 336-403.

- Hiroyasu, O., *La musique Grecque Antique*, Yokohama, Oki Hiroyasu, 1979.
- Howie, G., *Aristotle on Education*, New York, The Macmillan Company, 1968.
- Ιωαννίδης, Κλ., *Ρυθμός και αρμονία: η ουσία της μουσικής και του χορού στην πλατωνική παιδεία*, Λευκωσία-Κύπρος, Τυπογραφεία Ζάβαλλη, 1973.
- Ioannides, Kl., *Le Philosophe et le musicien dans l' oeuvre de Platon*, Nicosie, Centre de Recherche de Kykkos, 1990.
- Jaeger, W., *Παιδεία. Η μόρφωσις του Έλληνα ανθρώπου*. Μτφρ.: Γ. Π. Βέρροιος, τόμ. Α '–Γ', Άθήναι, Παιδεία, 1968 –1974.
- James, J., *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, N. York, Copernicus—Springer Verlag, 1995<sup>2</sup> (N.York, Grove Press, 1993<sup>1</sup>).
- Jones, I.H., "The Finale of the Wisdom of Solomon: its Context, Translation and Significance", *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*, 19 (2009), σσ. 3-43.
- Kahn, C.H. *Pythagoras and the Pythagoreans: A Brief History*, Oxford/United Kingdom, Hackett, 2001.
- Καϊμάκης, Π., "La musique des sphères chez les Byzantins", *Φιλοσοφία*, 31, (2001), σσ. 166-167.
- Καϊμάκης, Π., «Ρουσσώ-Ραμώ, Νίτσε-Βάγκνερ. Βίοι Παράλληλοι;», *Μουσικά*, 6 (2002), σσ. 77-86.
- Καϊμάκης, Π., *Φιλοσοφία και Μουσική. Η μουσική στους Πυθαγορείους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*, Αθήνα, Εκδόσεις Μεταίχμιο, 2005.
- Καϊμάκης, Π., «Η αρμονία των σφαιρών στην όψιμη Αρχαιότητα», στο Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και Επιστήμη. Στον Μίκη Θεοδωράκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, Ηράκλειο 2007, σσ. 135-142.
- Καϊμάκης, Π., «Αριστείδης Κοϊντλιανός. Ένας αισθητικός της μουσικής της Ύστερης αρχαιότητας», στο Γ. Ζωγραφίδης και Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Αισθητική και Τέχνη. Διεπιστημονικές προσεγγίσεις στη μνήμη Παναγιώτη*

και Έφης Μιχελή, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας, Κρήτη, 2008, σσ. 105-121.

Καϊμάκης, Π., «Μουσική και μίμηση στον Αριστοτέλη», *Χρονικά Αισθητικής*, τομ. Β', 46 (2010-2012), σσ. 243 – 251 (Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής Πενήντα Χρόνια, Έκδοση του Ιδρύματος Παναγιώτη και Έφης Μιχελή με τη συνεργασία της Ελληνικής Εταιρείας Αισθητικής).

Κακριδής, Θ. Ι., *Ελληνική Μυθολογία Ι: Εισαγωγή στον μύθο*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1986-1987.

Καλογεράκος, Ι.Γ., «Υπερβολή και ύπεροχή στην ηθική φιλοσοφία του Αριστοτέλη», *Φιλοσοφία*, 27-28 (1997-1998), σσ. 166-190.

Karson B.L. (ed.), *Festival Essays for Pauline Alderman*, Provo (Utah), Brigham Young University Press, 1976.

Καρτασίδου, Λ., «Η μουσική ως θεραπεία και εκπαίδευση», *Σύγχρονη Κοινωνική Αντίληψη*, τεύχη 13-14.

Καρτασίδου, Λ., *Μουσική εκπαίδευση στην Ειδική Παιδαγωγική. Εκπαιδευτικές-Θεραπευτικές προσεγγίσεις της μουσικής στην ευρύτερη της σημασία σε άτομα με ειδικές ανάγκες*, 'Ειδική παιδαγωγική', Αθήνα, Εκδ. Τυπωθήτω Γιώργος Δαρδανός, 2004.

Kartasidou, L., "Creativity in its Broadest Sense and its Role in the Education of Children with Severe Disabilities - A Case Study", στο D. Shepherd (ed.), *Creative Engagements: Thinking with Children*, Vol 31, Oxford, United Kingdom, Inter-Disciplinary Press, Publishing Creative Research, 2005, σσ. 20-24.

Kartomi, M.J., *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

Καρζής, Θ., *Η παιδεία στην αρχαιότητα. Προφορικοί πολιτισμοί –Σπάρτη –Οι παιδαγωγοί της Ευρώπης – Αθήνα – Τα φώτα της ελληνικής παιδείας – Ρώμη*, Αθήνα, Εκδ. Φιλιππότη, 1997.

Kennedy, G. A. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism, vol I, Classical Criticism*, New York, Cambridge University Press, 1989.

- Kennedy, M., "Resonance", στο *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford/N.York, Oxford University Press, 1980<sup>3</sup>, σ. 527.
- Kennedy, M., "Camerata", στο *Λεξικό Μουσικής της Οξφόρδης*, τομ. Α'-Γ', επιστημονική επιμέλεια και απόδοση τίτλων/όρων: Τ. Καλογερόπουλος, Μεταφραστικός και Τυπογραφικός Συντονισμός: Μ. Φιλίππου, Μετάφραση: Μ. Φιλίππου, Η. Διαμαντούρου, Α. Παντελούς, Αθήνα, Εκδ. Γιαλλέλη, 1993, σ. 59.
- Kerman, J., *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1985.
- Kessler-Κακουλίδη, L., «Η Μέθοδος "Ρυθμική Dalcroze": Μία Εναλλακτική Πρόταση Ανάμεσα στη Μουσικοπαιδαγωγική και τη Μουσικοθεραπεία», *Approaches: Μουσικοθεραπεία & Ειδική Μουσική Παιδαγωγική*, 1(2009), σσ. 19-29.
- Keyt, D. and F.D. Miller (eds), *A Companion to Aristotle's Politics*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1991.
- Kimmey, J., *A Critique of Musicology: Clarifying the Scope, Limits, and Purposes of Musicology*, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1988.
- Kirby, T.J., "Aristotle on Metaphor", *American Journal of Philology*, 118 (1997), σσ. 517-554.
- Kitto, H.D.F., "Rhythm, Metre, and Black Magic", *The Classical Review*, 56 (1942), σσ. 99-108.
- Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck* (Dissertationes Bernenses, Ser.1,Fasc. 5), Bernae, Aedibus A. Francke, 1954.
- Koller, H., "Harmonie und Tetraktys", *Museum Helveticum*, 16 (1959), σσ. 238-248.
- Κουγιουμουτζάκης, Γ. (επιμ.), *Συμπαντική Αρμονία, Μουσική και Επιστήμη. Στον Μίκη Θεοδωράκη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ιδρυτική δωρεά Παγκρητικής Ενώσεως Αμερικής, Ηράκλειο 2007.
- Κούτρας, Δ.Ν., (έπιμ.), *Η Πολιτική φιλοσοφία του Ἀριστοτέλη καὶ οἱ ἐπιδράσεις της (Πρακτικά Β' Διεθνοῦς Συνεδρίου Ἀριστοτελικῆς Φιλοσοφίας, Ἀθήνα 29-*



- 31 Μαΐου 1997), Αθήνα, Έταιρεία Ἀριστοτελικῶν Μελετῶν, «Τὸ Λύκειον», 1999.
- Kowalzig, B. and P. Wilson (eds), *Dithyramb in Context*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- La Croix, R.R., *Augustine on Music: an Interdisciplinary Collection of Essays*, Vol. 6, Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 1988.
- Landels, J.G., "Ship-shape and *Sambuca*-fashion", *Journal of Hellenic Studies*, 86 (1966), σσ. 69-77.
- Landels, J.G., *Music in Ancient Greece and Rome*, London/New York, Routledge, 1999.
- Lasserre, F., *The Birth of Mathematics in the Age of Plato*, London, Hutchinson, 1964.
- Leclercq-Neveu, B., "Marsyas, le martyr de l' Aulos", *Anthropologie des mondes grecs anciens*, 4 (1989), σσ. 251-268.
- Lejeune, M., *Traité de phonétique grecque*, Paris, C. Klincksieck, 1947.
- Lesky, A., *Ίστορία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας*. Μτφρ.: Ἀγαπητός Γ. Τσοπανάκης, Θεσσαλονίκη, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσ/νίκης, 1964.
- Leontsini, H., "Mathematics and Philosophy: the Structure of Proclus' *Elements of Theology*", στο E. Moutsopoulos (ed.), *Philosophy in Hellenistic Alexandria (March 8-9, 2006), Proceedings of the Conference held at the Bibliotheca Alexandrina*, Athens, Publications of the Greek Chapter of the Friends of the Bibliotheca Alexandrina, 2006, σσ. 121-130.
- Λεοντσίνη, Ε.Γ., «Ἔρως και ερωτική αγάπη κατά τον Ἀριστοτέλη», *Celestia*, 2 (2009), σσ. 61-68.
- Levin, F., *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*, Grand Rapids, MI, USA, Phanes Press, 1994.
- Lippman, E.A., "Hellenic Conceptions of Harmony", *Journal of the American Musicological Society*, 16 (1963), σσ. 3-35.
- Lippman, E.A., «Η ηθική αντίληψη της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα», μτφ. Ν. Γεωργόπουλος, Αθήνα, Ανοιχτή Πύλη, 1999, σσ. 45-56.

- Lippman, E.A., *Musical Thought in Ancient Greece*, New York/London, Columbia University Press, 1964.
- Lippman, E.A., *The Philosophy and Aesthetics of Music*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1999.
- Livingston, R.W., *The Legacy of Greece*, London/Oxford, Clarendon Press, 1951 (1922<sup>1</sup>).
- Lloyd, G.E.R., *Greek Science after Aristotle*, London, Chatto & Windus, 1973.
- Lloyd, G.E.R., "Learning by Numbers", *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 16 (1994), σσ. 153-167.
- Long, A.A., *Η Ελληνιστική Φιλοσοφία. Στωικοί, Επικούρειοι, Σκεπτικοί*. Μτφρ.: Στυλιανός Δημόπουλος και Μυρτώ Δραγώνα-Μοναχού, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης (Μ.Ι.Ε.Τ.), 1997<sup>3</sup>.
- Lord, C., "A Peripatic Account of Tragic Music", *Hermes*, 105 (1977), σσ. 175-179.
- Lord, C., "On Damon and Music Education", *Hermes*, 106 (1978), σσ. 32-43.
- Lord, C. *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca, New York/ London, Cornell University Press, 1982.
- Luck, G., *Ancient Pathways and Hidden Pursuits: Religion, Morals, and Magic in the Ancient World*, University of Michigan Press, 2000.
- Λυπουρλής, Δ.Δ., *Άρχαία έλληνική μετρική. Μία πρώτη προσέγγιση*, Θεσσαλονίκη, Κωσταντινίδης, 1977.
- Macintosh, S. J., "The Barbitos on the Classical Period", *The Classical Journal*, 76 (1972), σσ. 331-340.
- Macdowell, E., *Critical and Historical Essays* (Lectures delivered at Columbia University), edited by W. J. Baltzell, Boston/N.York, Elkin, AP Schmidt, 1912.
- Majno, G., *The Healing Hand: Man and Wound in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- Malhomme F. et Wersinger A.G. (eds.), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2007.
- Malosse, P.L., "ΡΗΤΩΡ ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΡ: Invitation à une lecture musicologique de certaines catégories de la rhétorique grecque antique", στο F. Malhomme

- (ed.), *Musica Rhetoricans*, Presses de Université de Paris-Sorbonne, 2002, σ. 45-55.
- Μάνος, Α., *Προσωκρατική, Πλατωνική και Μεταπλατωνική Διανόηση. Αξιολογικές Έρευνες*, Αθήνα, Τυπωθήτω—Γ. Δαρδανός, 2001.
- Marrou, H.I., "ΜΕΛΟΓΡΑΦΙΑ", *L' Antiquité classique*, 15 (1946), σσ. 289-296.
- Marrou, H.I., *Ιστορία τῆς ἐκπαιδεύσεως κατὰ τὴν ἀρχαιότητα*. Μετάφρασις ἐκ τῆς Ε' ἐκδόσεως: Θ. Φωτεινόπουλος, Αθήναι 1961.
- Marías, J., *History of Philosophy*, translated from the Spanish by S. Appelbaum and C. C. Strowbridge, N. York, Dover Publications, 1967.
- Martin, G., *Πλάτων*. Μτφρ.: Φωτεινή Πρεβεδούρου. Μετάφραση Αρχαίων Κειμένων: Βάσω Παπαδή, Αθήνα, Εκδ. "Πλέθρον", 1991.
- Masi, M., (ed.), *Boethius and the Liberal Arts. A Collection of Essays*, Berne/Francfort/Las Vegas, Lang, 1981.
- Mathiesen, T.J., "Problems of Terminology in Ancient Greek Theory: *APMONIA*", στο B. L. Karson (ed.), *Festival Essays for Pauline Alderman*, Provo (Utah), Brigham Young University Press, 1976, σσ. 3-17.
- Mathiesen, T.J., "Towards a Corpus of Ancient Greek Music Theory, A New Catalogue raisonné Planned for RISM", *Fontes artis musicae*, 25 (1978), σσ. 119-134.
- Mathiesen, T.J., "New Fragments of Ancient Greek Music", *Acta musicologica*, 53 (1981), σσ. 124-32.
- Mathiesen, T. J., "Aristides Quintilianus and the *Harmonics* of Bryennius: A Study in Byzantine Music Theory", *Journal of Music Theory*, 27 (1983), σσ. 31-47.
- Mathiesen, T.J., "Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music", *The Journal of Musicology*, 3 (1984), σσ. 264-279.
- Mathiesen, T.J., "Greek music theory", στο Th. Christensen (ed.), *The Cambridge History of Western Music Theory*, σσ. 109-136.
- Mayer, F., *Bases of Ancient Education*, edited with Introduction, New Haven, Connecticut, College & University Press, 1966.

- Mayer, M. (ed.), *Literature and Music*, Amsterdam/N.York, Editions Rodopi B.V., 2002.
- McClain, E.G., *The Pythagorean Plato. Prelude to the Song Itself*, New York, N. Hays, Ltd., 1978.
- McCarthy, M., "Music Matters: A Philosophical Foundation for a Sociology of Music Education", *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 144 (2000), σσ. 3-10.
- McClellan, R., *Οι Θεραπευτικές Δυνάμεις της Μουσικής. Ιστορία, Θεωρία και Πρακτική*. Μτφρ.: Εύα Πέππα, Αθήνα, Εκδ. Fagotto, 1997.
- Meinecke, Br., "Music and Medicine in Classical Antiquity", στο D.M. Schullian and M. Schoen (eds), *Music and Medecine*, N. York, H. Wolff, 1948.
- Meyer, B., *APMONIA. Bedeutungsgeschichte des Wortes von Homer bis Aristoteles*, Zürich, Gebrüder Leemann, 1932.
- Michelson, D. J., *The Sacred and Civil Calendar of the Athenian Year*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1975.
- Miller, M., "Figure, Ratio, Form: Plato's Five Mathematical Studies", *Apeiron*, σσ. 73-88.
- Monro, D.B., *The Modes of Ancient Greek Music*, Oxford, Clarendon Press, 1894.
- Moore, T.J., "Music and Structure in Roman Comedy", *American Journal of Philology*, 119 (1998), σσ. 245-273.
- Moravcsik, J.M.E. and P. Temko (eds), *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, Totowa, New Jersey, Rowman & Allanheld, 1982.
- Moraux, P., "La 'mimesis' dans les théories anciennes de la danse, de la musique , et de la poésie", *Les Études Classiques*, 23 (1955), σσ. 3-13.
- Moretti, G., "Il Ritmo in Aristide Quintiliano", *Musica e storia*, 14 (2006), σσ. 33-92.
- Morgan, K., *Myth & Philosophy from the Presocratics to Plato*, New York, Cambridge University Press, 2003.
- Morrow, G.R., *Plato's Cretan City*, Princenton, New Jersey/Princeton University Press, 1960.

- Mountford, J. F., "The Musical Scales of Plato's *Republic*", *Classical Quarterly*, 17 (1923), σσ. 125–136.
- Moutsopoulos, E., *La musique dans l'oeuvre de Platon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.
- Μουτσόπουλος, Ε., «Προς μια φαινομενολογική φιλοσοφία της μουσικής», *Νέα Έστία*, 126 (1989), σσ. 977-989.
- Moutsopoulos, E., *Philosophie de la culture grecque*, Athènes, Académie d' Athènes, Centre de Recherche sur la Philosophie grecque, 1998.
- Moutsopoulos, E., "Motions of Sounds, Bodies, and Souls [Plato, *Laws* VII. 790e ff.]", Academy of Athens, *Research Centre for Greek Philosophy*, Prolegomena 1, 2 (2002), σσ. 113-119.
- Moutsopoulos, E. (ed.), *Philosophy in Hellenistic Alexandria (March 8-9, 2006)*, *Proceedings of the Conference held at the Bibliotheca Alexandrina*, Athens, Publications of the Greek Chapter of the Friends of the Bibliotheca Alexandrina, 2006.
- Moutsopoulos, E., "Beauté et moralité musicales: une initiative damonienne, un idéal athénien", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2007, σσ. 39-44.
- Μουτσόπουλος, Ε., *Η μουσική στο έργο του Πλάτωνα*. Μτφρ.: Νίκος Ταγκούλης, Αθήναι, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, 2010.
- Moutsopoulos, E., "Le modèle Damonien d' égalité et d' excellence civique et son interpretation chez Proclus", στο E. Moutsopoulos και M. Protoparas-Marneli (eds.), *Η έννοια του πολίτη στην ελληνική φιλοσοφία, Πρακτικά του Β' διεθνούς συνεδρίου φιλοσοφίας, Αλεξάνδρεια, 4-6 Μαρτίου 2010*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2011, σσ. 142-150.
- Moyer, A.E., *Musica Scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992.
- Μπάτζιου, Α., *Οι μαρτυρίες για τη χρήση μουσικής στα Ελευσίνια Μυστήρια*, Διδακτορική Διατριβή, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 2007.

- Μπρας, Ν., “Μουσική παιδεία και μουσικά όργανα στην Αρχαία Ελλάδα”, στο Α. Δρίτσας (επιστ. επιμ.), *Μουσικοκινητικά δρώμενα ως μέσον θεραπευτικής αγωγής*, Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών (ΕΙΕ), 2003, σσ. 89-94.
- Mueller, I. (ed.), *ΠΕΡΙ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ. Peri Tōn Mathēmatōn, Apeiron: a journal for ancient philosophy and science*, vol 24, Academic Printing & Publishing, 1992.
- Müller, C.W., *Gleiches zu Gleichem. Ein Prinzip frühgriechischen Denkens*, Wiesbaden, Otto Harrasswitz, 1965.
- Munro, Th., *Evolution in the Arts and Other Theories of Culture History*, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 1963.
- Murray, P. and P. Wilson (eds), *Music and the Muses. Culture of ‘Mousikē’ in the Classical Athenian City*, N. York, Oxford University Press, 2004.
- Murphy, P. and Eduardo de la Fuente, *Philosophical and Cultural Theories of Music*, Boston, Brill, 2010.
- Myres, J.L., *The Political Ideas of the Greeks*, N. York, Greenwood Press, Publishers, 1968 (London, E. Arnold & Co, 1927<sup>1</sup>).
- Nagy, Gr., “Early Greek Views of Poets and Poetry”, στο I. Kennedy and A. George (eds), *The Cambridge History of Literary Criticism, vol I, Classical Criticism*, σσ. 1-77.
- Nails, D., *The People of Plato: A Prosopography of Plato and Other Socratics*, Indianapolis, Hackett, 2002.
- Nehamas, A., “Plato on Imitation and Poetry in Republic 10”, στο J.M.E. Moravcsik - P. Temko (eds), *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts*, σσ. 47-48.
- Nettleship, R.L., *The Theory of Education in Plato’s Republic*, with an Introduction by Spencer Leeson, Oxford/London, Oxford University Press, 1961 (1935<sup>1</sup>).
- Nettleship, R.L., *Lectures on the Republic of Plato*, St. Martin’s Press, N. York/London/ Macmillan, 1963.
- Neubeker, A. J., *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφρ.: Μιρέλλα Σιμώτα-Φιδετζή, Αθήνα, Εκδ. Οδυσσέας, 1986.

- Νικολάου, Ε., *Η μουσική παιδεία στη θεώρηση του Αριστοτέλη*, Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 2004.
- Νικολάου, Ε., «Η μουσική παιδεία στη σκέψη των αρχαίων φιλοσόφων», *Πολυφωνία*, 8 (2006), σσ. 77-90.
- Νικολάου, Ε., «Οι πολλαπλοί ρόλοι της μουσικής, όπως παρουσιάζονται στα *Πολιτικά*, του Αριστοτέλη», στα *Πρακτικά 6<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου της Ε.Ε.Μ.Ε: Μουσική: Παιδεύει, εκπαιδεύει, θεραπεύει*, (έκδοση σε ηλεκτρονική μορφή), Αθήνα, Μέγαρο Μουσικής, 30-31/10 και 1/11/2009, σσ. 710-719.
- Νικολάου, Ε., «Η μουσική παιδεία στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα», *Μουσικοπαιδαγωγικά*, 8 (2010), σσ. 26-41.
- Nordoff, P. and C. Robbins, *Therapy in Music for Handicapped Children*. With a Foreword by Benjamin Britten, London, Victor Gollancz Ltd, 1992.
- Νούτσος, Π. Χ., *Όδηγός Έρευνητικής Μεθοδολογίας*, Αθήνα, "Ελληνικά Γράμματα", 1998.
- Ντζιούνη, Γ., *Έν αρχῇ ἦν ὁ ἀρχαιοελληνικός Λόγος. Μουσικοθεραπευτική θεωρία και πράξη από τον Όμηρο έως τους ελληνοιστικούς χρόνους*, Επιστημονικός Υπεύθυνος: Α. Κώστιος, Αθήνα, Εκδ. Παπαρηγορίου-Νάκας, 2012.
- O' Meara, D.J., *Eriugena*, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- Ostwald, F., *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*, Boston, Northeastern University Press, 1985.
- Παλαμιώτου – Θωμαΐδου, Κ., «Η μουσική και η γυμναστική στα *Πολιτικά* του Αριστοτέλους», στο Δ. Ν. Κούτρας (έπιμ.), *Πολιτική φιλοσοφία του Αριστοτέλη και οί επιδράσεις της*, σσ. 312-318.
- Palisca, C.V., *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, London, New Haven, 1985.
- Palisca, C.V., *Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, United States of America, University of Illinois Press, 2006.
- Palmer, L.R., "Dialects, Greek," στο N.G.L. Hammond and H. H. Scullard (eds), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1970<sup>2</sup>, σσ. 334-336.

- Παπαδοπούλου, Χ. Μ. και Π. Χ. Σπυρίδης, «Ο Ελικών», στα *Πρακτικά του Εθνικού Συνέδριου ΑΚΟΥΣΤΙΚΗ*, Αθήνα 2004, σσ. 1-7.
- Παπανούτσος, Ε.Π., *Αίσθητική*, Αθήνα, Έκδ. Ίκαρος, 1976.
- Παπανούτσος, Ε.Π., *Φιλοσοφία και Παιδεία*, Αθήνα, Εκδ. Ίκαρος, 1977<sup>2</sup>.
- Παπαοικονόμου - Κηπουργού, Κ., *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήναι, Έκδ. 'Γεωργιάδης', 1997.
- Pappas, N., *Plato and the Republic*, London, Routledge, 1998 (1995<sup>1</sup>).
- Raquette, D., *L' instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique*, 'Études d' Organologie', Paris, Université de Lyon II, Publications de la bibliothèque Salomon Reinach IV, 1984.
- Pearson, L., *Popular Ethics in Ancient Greece*, Stanford/California, Stanford University Press, 1962.
- Perceau, S., "Héros à la cithare: la musique de l' excellence chez Homère", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2007, σσ. 39-44.
- Percival, C. R., *A History of Educational Thought*, Humphrey, Milford, Oxford University Press, 1931.
- Πετράκης, Ε.Ι., *Η πρόσληψη των έργων και ημερών του Ησίοδου από τους μεταγενέστερους πεζογράφους (5 αι. π.Χ.-3 αι. μ.Χ.) και τους σχολιαστές*, Θεσσαλονίκη, Εκδ. Οίκος Αδερφών Κυριακίδη α.ε., 2003.
- Πέτσιος, Θ. Κ., *Φιλοσοφικές έννοιες ως τρόπος επιχειρηματολογίας στους αττικούς ρήτορες*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα, 1993.
- Πέτσιος, Θ. Κ., *Η Περί φύσεως συζήτηση στη Νεοελληνική σκέψη. Όψεις της Φιλοσοφικής Διερεύνησης από τον 15<sup>ο</sup> ως τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Β' Έκδοση, Ιωάννινα, 2003.
- Πέτσιος, Θ.Κ., *Η Λογική εκ παλαιών τε και νεωτέρων συνεργανισθείσα, υπό Ευγενίου Διακόνου του Βουλγάρεως*, Προλεγόμενα-Επιμέλεια-Ευρετήρια: Κ.Θ. Πέτσιος, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Τομέας Φιλοσοφίας, Εργαστήριο Ερευνών Νεοελληνικής Φιλοσοφίας, 2010.



- Philip, J.A., *Pythagoras and Early Pythagoreanism* (Phoenix, Suppl. Vol.VII) Toronto, University of Toronto Press, 1968 (1966<sup>1</sup>).
- Picard-Cambridge, Sir A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Clarendon Press, 1968<sup>2</sup>.
- Πλεμμένος, Γ., *Συζητώντας για την Ελληνική μουσική. Ένα διαχρονικό ταξίδι (4<sup>ος</sup> αι. π. Χ.-19<sup>ος</sup> αι. μ. Χ.)*, Αθήνα, Εν πλω, 2004.
- Πρίνου—Πολυχρονιάδου, Λ., *Μουσική και Ψυχολογία. Εισαγωγή στη Μουσικοθεραπεία*, Αθήνα, Εκδ. "Θυμάρι", 1991 (1989<sup>1</sup>).
- Pöhlmann, E., *Denkmäler altgriechischer Musik: Sammlung Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1970.
- Pöhlmann, E., *Δράμα και Μουσική στην αρχαιότητα. Μετάφραση-συνεργασία: Ιωάννα Σπηλιοπούλου, Επιμέλεια: Άγγελος Δεληβοριάς*, Αθήνα, Εκδ. Καστανιώτη, 2000.
- Pöhlmann, E. and M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary*, Oxford, Clarendon Press, 2001.
- Pöhlmann, E. και Ι. Σπηλιοπούλου, *Η Αρχαία Ελληνική Μουσική στο πλαίσιο της Αρχαίας Ελληνικής Ποίησης. Συμβολή στην ιστορία του Ελληνορωμαϊκού Πολιτισμού*, Επιστ. Επιμ.: Π. Βλαγκόπουλος, Κέρκυρα, Ιόνιο Πανεπιστήμιο, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εργαστήριο Ελληνικής Μουσικής, 2007.
- Pöhlmann, E., "Greek Music and Greek Musicians for Rome", *Philomusica* on – line, 7(2008), σ. 29-37.
- Pole, W., *The Philosophy of Music*, with an Introduction by E. J. Dent and a Supplementary Essay by Hamilton Hartridge Brace M.A., Brace & Company Inc., Cambridge/New York, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. LTD, 1924.
- Politis, D., K. Vandikas, D. Margounakis, "Notation-Based Ancient Greek Music Synthesis with ΑΡΙΩΝ", στο *Proceedings of the International Computer Music Conference*, Barcelona, Spain, Computer Music Association, 2005, σσ. 1-4.

- Politis, D., D. Margounakis, M. Karatsoris, "Image to Sound Transforms and Sound to Image Visualizations based on the Chromaticism of Music", στο 7<sup>th</sup> *WSEAS International Conference on Artificial Knowledge Engineering and Data Bases (Aiked' 08)*, United Kingdom, University of Cambridge, 20-22 (2008), σσ. 309-317.
- Pomerou, S. B., *Plutarch's Advice to the Bride and Groom and A Consolation to His Wife*, English Translations, Commentary, Interpretive Essays, and Bibliography, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Pont, G., "The Education of the Classical Architect from Plato to Vitruvius", *Nexus Network Journal*, 7 (2005), σσ. 76-85.
- Porter, G.I., *Nietzsche and the Philology of the Future*, Stanford/California, Stanford University Press, 2000.
- Potiron, H., "Les notations d' Aristide Quintilien et les harmonies dites Platoniciennes", *Revue de musicologie*, 47 (1961), σσ. 159-176.
- Powell, J.U. and E.A. Barber, *New Chapters in the History of Greek Literature: Some Recent Discoveries in Greek Poetry and Prose, Chiefly of the Fourth Century B.C. and Later Times*, Oxford, The Clarendon Press, 1929.
- Protopapas-Marneli, M. "La conception stoïcienne du monde", *Φιλοσοφία*, 35 (2005), Ακαδημία Αθηνών, σσ. 182-188.
- Πρωτοπαππά-Μαρνέλη, Μ., *Στωικοί. Η επιστήμη της ρητορικής*. Μτφρ.: Κωνσταντίνος Πετρόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Σμίλη, 2005.
- Ψαρουδάκης, Σ., «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων», *Καθημερινή-Επτά Ημέρες*, Κυριακή 18 Ιανουαρίου 1998.
- Ψαρουδάκης, Σ., «Πρωτογενή αερόφωνα και η αβέβαιη μαρτυρία του Δισπηλιού», *Πολυφωνία*, 2 (2003), σσ. 7-20.
- Psaroudakēs, S., "The Orestes Papyrus: Some Thoughts on the Dubious Musical signs", στο Ellen Hickmann & Ingo Laufs & Ricardo Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie IV. Musical Archaeological Sources: Finds Oral Transmission, Written Evidence. Papers from the 3<sup>rd</sup> Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein*,

9-16 June, 2002, and Other Contributions. (Orient-Archäologie 15), σσ. 471-492, Rahden, Marie Leidorf GmbH, 2004<sup>B</sup>.

Psaroudakēs, S., "A Lyre from the Cemetery of the Acharnian Gate, Athens", στο Ellen Hickmann & Arnd Adje Both & Ricardo Eichmann (επιμ.), *Studien zur Musikarchäologie V. Music Archaeology in context. Archaeological semantics, historical implications, socio-cultural connotations. Papers from the 4<sup>th</sup> Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstrein, 19-26 September, 2004.* (Orient-Archäologie 20), σσ. 59-79, Rahden, Westf., Marie Leidorf GmbH, 2006.

Psimmenos, N.K., *Hegels Heraklit-Verständnis*, Dissertation (Die philosophische Diskussion, Bd. 1), Basel/Paris, Editions Analytica, 1978.

Randall, J. H., *Aristotle*, N. York, Columbia University Press, 1960.

Raptis, Th., *Den Logos willkommenheißen. Die Musikerziehung bei Platon und Aristoteles*, Peter Lang, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main u.a. 2007.

Ράπτης, Θ., «...διαπορήσειεν αν τις... (Πολ. 1337 b 27-28). Ψήγματα Μουσικής Παιδαγωγικής στα «Πολιτικά» του Αριστοτέλη», στο Μ. Αργυρίου (επιμ.), *Πρακτικά 2<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου Μουσικής Αγωγής με Διεθνή Συμμετοχή της Ένωσης Εκπαιδευτικών Μουσικής Αγωγής Πρωτοβάθμιας Εκπαίδευσης (ΕΕΜΑΠΕ): Μουσική Παιδαγωγική στον 21<sup>ο</sup> αιώνα: προκλήσεις, προβλήματα, προοπτικές*, τόμος Β', 20-22 Απριλίου 2007, Αθήνα, σσ. 72-78.

Raptis, Th., "Make Music and Work at it: The Ontological Foundation of Plato's Music Educational Proposals", στο *Proceedings of the 30<sup>th</sup> ISME World Conference on Music Education* (πρακτικά σε ηλεκτρονική μορφή), Θεσσαλονίκη, Μέγαρο Μουσικής, 15-20 Ιουλίου 2012, σσ. 305-310.

Raptis, Th., "Accordion as Warm Radiator! Lessons From the Past: Music Education's Contribution in Times of Crisis", *Finnish Journal of Music Education (FJME)*, 16 (2013), σσ. 67-78.

- Raven, J.E., *Pythagoreans and Eleatics. An Account of the Interaction between the Two Opposed Schools during the Fifth and Early Fourth Centuries B.C.*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1966.
- Raubitschek, A.E., "Damon", *Classica et Mediaevalia* 16 (1955), σσ. 78 – 83.
- Reese, G., *Music in the Middle Ages*, N.York, W.W. Norton, 1949.
- Reimer, B., *A Philosophy of Music Education. Advancing the Vision*, New Jersey, Prentice Hall, 2003<sup>3</sup> (1989<sup>2</sup>, 1970<sup>1</sup>).
- Reinach, T., *Η Ελληνική Μουσική*. Μτφρ.: Αναστασία-Μαρία Γ. Καραστάθη, Εισαγωγή στην ελληνική έκδοση- μουσικολογική επιμέλεια: Ηλίας Γ. Τσιμπίδαρος, Αθήνα, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, 1999.
- Reyes, P. R., "El Homero de Aristides Quintiliano", *Minerva*, 23 (2010), σσ. 99-126.
- Richter, L., *Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles*, Berlin, Akademie Verlag, 1961.
- Ritoók, Z., *Griechische Musikästhetik*, Frankfurt, Peter Lang, 2004.
- Robins, I., "Mathematics and the Conversion of the Mind *Republic* vii 522 c 1-531 e 3", *Ancient Philosophy* 15 (1995), σσ. 359-391.
- Rowell, L., "Aristoxenus on Rhythm", *Journal of Music Theory*, 23 (1979), σσ. 63-79.
- Rowell, L., *Thinking About Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, United States of America, University of Massachusetts Press, 1984.
- Ruelle, Ch. E., *Le chant gnostico-magique des sept voyelles grecques*, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1901.
- Ruelle, Ch. E., "La solmisation chez les anciens Grecs", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 9 (1908), σσ. 512-530.
- Ruelle, Ch. E., "Le musicographe Aristide Quintilien", *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 11 (1910), σσ. 313-323.
- Russell, D.A. and M. Winterbottom, *Ancient Literary Criticism: The Principal Texts in New Translations*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Russell, D. A., *Criticism in Antiquity*, London, Duckworth, 1981.

- Rygg, K., *Masked Mysteries Unmasked: Early Modern Music Theater and Its Pythagorean Subtext*, New York, Pendragon Press, 2000.
- Ryffel, E., "Eukosmia", *Museum Helveticum*, 4 (1947), σσ. 23 –38.
- Sabben Clare, J.P. and M.S. Warman, *The Culture of Athens* (London Association of Classical Teachers, vol 12), London, LACT Publications, 1991<sup>2</sup>(1978<sup>1</sup>).
- Sachs, C., *The History of Musical Instruments*, New York, Dover Publications, 2006 (1940<sup>1</sup>).
- Sachs, C., *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*, New York, Dent, 1943.
- Sachs, C., "Rhythm and Tempo: An introduction", *The Musical Quarterly*, 38 (1952), σσ. 384-398.
- Sachs, C., *Rhythm and Tempo: A study in Music History*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Sachs, C., "Muses and Scales", στο *Essays on Music in Honor of Archibald Thompson Davison*, Cambridge, Harvard University Press, 1957.
- Sacks, O., "The power of music", *Brain*, 129 (2006), σσ. 2528-2532.
- Σακαλάκ, Η., *Μουσικές βιταμίνες, Στοιχεία μουσικής ιατρικής και μουσικής ψυχολογίας*, Αθήνα, Fagotto, 2004.
- Sambursky, S., *The Physical World of the Greeks*, Translated from the Hebrew by M. Dagut, London, Routledge & Kegan Paul, 1987 (1956<sup>1</sup>).
- Sarton, G., *Ancient Science Through the Golden Age of Greece*, New York, Dover Publications, INC., 1952.
- Schavernoeh, H., *Die Harmonie der Sphären*, Freiburg, Karl Alber J. Goldwin, 1981.
- Scherchen, H., *Εγχειρίδιον Διευθύσεως Ορχήστρας*. Μτφρ: Γ. Νάσος, Αθήνα, Εκδ. Νάσος, 1989.
- Shepherd, D. (ed.), *Creative Engagements: Thinking with Children*, Vol 31, Oxford, United Kingdom, Inter-Disciplinary Press, Publishing Creative Research, 2005.
- Schlesinger, K., *The Greek Aulos. A Study of its Mechanism and of its Relation to the Modal System of Ancient Greek Music*, followed by "A Survey of the Greek Harmoniai in Survival or Rebirth in Folk-Music", with an Introduction by J. F.

- Mountford, Groningen, Boumas's Boekhuis N.V. Publisher, 1970 (=London, Methuen, 1939<sup>1</sup>).
- Scholes, P. A., *The Life and Activities of Sir John Hawkins, Musician, Magistrate and Friend of Johnson*, London/N.York/ Toronto, Oxford University Press, 1953.
- Schullian D.M. and M. Schoen, *Music and Medicine*, New York, Ayer Co Pub., 1948.
- Schwyzler, E., K. Brugmann, D. J. Georgacas, *Griechische Grammatik auf der Grundlage von Karl Brugmanns Griechischer Grammatik*, München, C.H. Beck, 1939.
- Scott, J. E., "Roman Music", στο Egon Wellesz (ed.) *Ancient and Oriental Music, The New Oxford History of Music*, I, London, Oxford University Press, 1957, σσ. 411-413.
- Scott, J.T., "The Harmony Between Rousseau's Musical Theory and the Philosophy", *Journal of History of Ideas*, 59 (1998), σσ. 287-308.
- Σέρρη, Λ., *Θέματα Μουσικής και Μουσικής Παιδαγωγικής*, 'Παιδαγωγική Σειρά', Αθήνα, Gutenberg, 1994.
- Simpson, K., *The Antiquity of Modern Educational Idea, 'Some Great Composer'*, London, Novello and Co. Ltd, 1976.
- Sinclair, T.A., *Ιστορία της ελληνικής πολιτικής σκέψεως*. Μτφρ.-Πρόλογος: Γ. Κ. Βλάχος, Αθήνα, Έκδ. Παπαζήσης, 1969.
- Solomon, J., "The diastaltic ethos", *Classical Philology*, 76 (1981), σσ. 93-100.
- Solomon J., "The Manuscript Sources for the Aristides Quintilianus and Bryennius Interpolations in Cleonides *είσαγωγή ἄρμονική*", *Rheinisches Museum für Philologie*, 130 (1987), σσ. 360-366.
- Σολωμού-Παπανικολάου, Β., *Ανθρώπινος βίος και ηδονή κατά τον Πλάτωνα*, Διδακτορική διατριβή, Ιωάννινα 2003.
- Small, Chr., *Μουσική-Κοινωνία-Εκπαίδευση*. Μτφρ.: Μιχάλης Γρηγορίου Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, 1983.

- Smith, A., *Porphry's Place in the Neoplatonic Tradition*, Hague, Martinus Nijhoff, 1974.
- Σπυρίδης, Χ., "Πυθαγόρειες αναλογικότητες. Οι γεννήτορες της αρχαίας ελληνικής μουσικής", *Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Περίοδος Β', τόμ. ΛΑ' (1996-7), σσ. 1-13.
- Σπυρίδης, Χ., *Φάκελος με θέματα Μουσικής Ακουστικής*, Αθήνα, Σ. Αθανασόπουλος – Σ. Παπαδήμας και Σια Ο.Ε., 2000.
- Στάθης, Θ. Γρ., *Οι αναγραμματισμοί και τα μαθήματα της Βυζαντινής μελοποιίας*, 'Ίδρυμα Βυζαντινής Μουσικολογίας', Αθήνα, εκδίδει ο Γρ. Θ. Στάθης, 2003<sup>5</sup>.
- Stamou, L., "Plato and Aristotle on Music and Music Education: Lessons from Ancient Greece", *International Journal of Music Education*, 39 (2002), σσ. 3-16.
- Stanford, W.B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, Oxford, B. Blackwell, 1936.
- Stanford, W. B., *The Sound of Greek: Studies in the Greek Theory and Practice of Euphony*, 'Sather Classical Lectures 38', Berkeley, University of California Press, 1967.
- Stauder, W., *Les Instruments de musique*, Payot, Paris, 1963.
- Stocks, J. L., "ΣΧΟΛΗ", *Classical Quarterly*, 30 (1936), σσ. 177-187.
- Storrs, A., *Music and the Mind*, Massachusetts/ Connecticut, Free Press, 1992.
- Taylor, N., *Η αρμονία των Πυθαγορείων. Η Μαθηματική Έννοια της Αρμονίας στο Μουσικό Σύστημα των Πυθαγορείων*, Αθήνα, Εκδ. Νεφέλη, 2000.
- Τέζας, Χ.Α., *Θαλής ο Μιλήσιος. Από την αρχαία παράδοση ως τη σύγχρονη έρευνα*, Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 1986.
- Τέζας, Χ.Α., *Ο Θαλής ο Μιλήσιος και οι αρχές των επιστημών. Η όδός προς τη φιλοσοφία. (Δωδώνη, παράρτ. 44)*, Ιωάννινα, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, 1990.
- Τερέζης, Χ., *Θέματα Αριστοτελικής Φιλοσοφίας*, Αθήνα, Τυπωθήτω—Γ. Δαρδανός, 1998.

- Τερέζης, Χ., «Μια πλατωνική απάντηση στο φαινόμενο της μαζικής κουλτούρας. Μαζική κουλτούρα και μουσική», *Ίνδικτος*, 11 (1999), σσ. 165-183.
- Τερζής, Χρ., *Διονυσίου <Τέχνη Μουσική>*, εισαγωγή-κειμενο-μετάφραση-σχόλια, κριτική έκδοση, Αθήνα, Κέντρον ερεύνης της ελληνικής και λατινικής γραμματείας, Ακαδημία Αθηνών, 2010.
- Τερζίδου, Μ., *Η μουσική στην ελληνορωμαϊκή Αίγυπτο μέσα από τη μαρτυρία των παπύρων*, Διδακτορική Διατριβή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης (ΔΠΘ), 2011.
- Thomson, G., *Greek Lyric Metre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1929.
- Thomson, G., *Η Ελληνική Γλώσσα. Αρχαία και Νέα*, Αθήνα, Κέδρος, 1989<sup>2</sup> (1964<sup>1</sup>).
- Van Ophuijsen, J. M., "On Poems: Two Hephaestionic Texts and One Chapter from Aristides Quintilianus on the Composition of Verse", *Aufstieg und Niedergang der romischen Welt II*, 34.1 (1993), σσ. 796-869.
- Vendries, C, "Masculin et féminin dans la musique de la Rome antique De la théorie musicale à la pratique instrumentale", *Clio*, 25 (2007), σσ. 45-63.
- Vergados, Ath., "The Homeric Hymn to Hermes 51 and Antigonus of Carystus", *Classical Quarterly*, 57 (2007), σσ. 737-800.
- Urmson, J.O., "Plato and the poets", στο J. Moravcsik and P.Temko (eds), *Plato on Beauty, Wisdom and the Arts* Totowa, New Jersey, Rowman & Allanheld, 1982, σσ. 125-136.
- Waite, W.G. "Johannes de Garlandia. Poet and Musician", *Speculum*, 35 (1960), σσ. 179-195.
- Wallace, R.W., "Damon of Oa: A Music Theorist Ostracized?", στο P. Murray and P.Wilson (eds), *Music and the Muses. Culture of 'Mousikē' in the Classical Athenian City*, N. York, Oxford University Press, 2004, σσ. 249-267.
- Wang, Y., "The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts", *The Journal of Aesthetic Education*, 38 (2004), σσ. 89-104.
- Warren, A. D., *Philosophies of Music History. A Study of General Histories of Music 1600-1960*, New York, Dover Publications, 1962.



- Wegge, G., "The Relationship between Neoplatonic Aesthetics and Early Medieval Music Theory: The Ascent to the One (part 3)", [www.musictheorysources.com](http://www.musictheorysources.com), σσ. 1-11.
- Wellesz, E., "The Earliest Example of Christian Hymnody", *The Classical Quarterly*, 39 (1945), σσ. 34-45.
- Wellesz, E., *Ancient and Oriental Music*, Oxford/London/N.York, O.U.P., 1969 (1957<sup>1</sup>).
- Wellesz, E., *A History of Byzantine music and hymnography*, Oxford, Clarendon Press, 1961.
- Wersinger, A. G., "«Socrate, fais de la musique!». Le destin de la paideia entre musique et philosophie", στο F. Malhomme et A.G. Wersinger (eds), *Mousikè et aretè: la musique et l' éthique de l' antiquité à l' âge modern*, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 2007, σσ. 45-62.
- West, M.L., "Analecta Musica", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 92 (1992), σσ. 1-54.
- West, M.L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. (Με 35 εικόνες εντός κειμένου, σχήματα και πίνακες). Μτφρ.: Στάθης Κομνηνός, Αθήνα, Εκδ. "Παπαδήμα", 1999.
- Wheelwright, Ph., *Metaphor and Reality*, Bloomington, Indiana University, Press, 1962.
- Wians, W. (ed.), *Aristotle's Philosophical Development. Problems and Prospects*, London, Rowman & Littlefield Publishers, INC., 1996.
- Wille, G., *Musica Romana: die Bedeutung der Musik in Leben der Römer*, Verlag P. Schippers, 1967.
- Wille, G., *Einführung in das römische Musikleben*, Die Altertumswissenschaft, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Williams, C.F.A., "Some Pompeiian Musical Instruments and the Modes of Aristides Quintilianus", *Classical Review*, 16 (1902), σσ. 409-413.
- Williams, C.F.A., *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*, Cambridge, Cambridge University Press, 1911.

- Williams, D.R. and C. M. Balensuela, *Music Theory from Boethius to Zarlino: A Bibliography and Guide*, Hillsdale, New York, Pendragon Press, 2007.
- Wilkinson, L.P., "Philodemus on *Ethos* in Music", *Classical Quarterly*, 32 (1938), σσ. 174-181.
- Winkler, M.M., *Classical Myth & Culture in the Cinema*, New York, Oxford University Press, 2001.
- Winnington –Ingram, R.P., "Spondeian Scale", *Classical Quarterly*, 22 (1928), σσ. 83-91.
- Winnington – Ingram, R.P., "Ancient Greek Music: A Survey", *Music and Letters*, 4 (1929), σσ. 326-346.
- Winnington –Ingram, R.P., "Aristoxenus and the Intervals of Greek music", *The Classical Quarterly*, 26 (1932), σσ. 195-208.
- Winnington –Ingram, R. P., *Mode in Ancient Greek Music*, Amsterdam, A. M. Hakkert, 1968, Cambridge/London, Cambridge University Press, 1936<sup>1</sup>.
- Winnington –Ingram, R.P., "The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A Theory Examined", *The Classical Quarterly*, 6 (1956), σσ. 169–86.
- Winnington –Ingram, R.P., "Ancient Greek Music: A Bibliography 1932 –1957", *Lustrum*, 3 (1958), σσ. 6-57.
- Winnington – Ingram, R.P., "Ancient and Oriental Music", στο E. Wellesz (ed.), *The New Oxford History of Music*, vol I, London, Oxford University Press, 1957, σσ. 243-247.
- Winnington- Ingram, R.P., "Aristides Quintilianus", στο N.G.L. Hammond and H.H. Scullard (eds), *The Oxford Classical Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1970<sup>2</sup>, σ. 111.
- Winnington- Ingram, R.P., "The First Notational Diagram of Aristides Quintilianus", *Philologus*, 117 (1973), σσ. 243-249.
- Woerther, Fr., "Music and the Education of the Soul in Plato and Aristotle: Homeopathy and the Formation of Character", *Classical Quarterly*, 58 (2008), σσ. 89-103.

- Woodward, L. H., *Diogenes of Babylon: a Stoic on Music and Ethics*, Dissertation UCL, University College London, 2009.
- Woodman, T. and D. Feeney, *Traditions and Contexts in the Poetry of Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Ξανθουδάκης, Χ., “Ο Κοραῆς καὶ ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ”, *Ἄντι*, 693 (1999), σσ. 46-49.
- Ξανθουδάκης, Χ., “Ἡ Πραγματεία περὶ Μουσικῆς τοῦ Ευγένιου Βουλγάρεως”, *Σύγκριση*, 12 (2001), σσ. 101-117.
- Xanthoulis, N., “The Salpinx in Greek Antiquity”, *International Trumpet Guild Journal*, 2006, σσ. 39-45.
- Χουλιάρας, Στ., “Μουσικὸς Μυστικισμὸς”, *ΜΟΥ.Σ.Α.*, 8-9 (2001), σσ. 38-42.
- Zanoncelli, L., “La filosofia musicale di Aristides Quintiliano”, *Quaderni Urbinati di cultura classica*, Roma (ed. dell’ Ateneo e Bizzari), 24 (1977), σσ. 77-81.
- Ζαχαρίας, Π.Δ., *Ἡ μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων. Τρεῖς διαλέξεις*. (Μετὰ μουσικοῦ παραρτήματος περιέχοντος τὸν Ὑμνον τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ ἄλλα τινά), Ἀθήναι, Τυπογραφεῖον τῆς Βασιλικῆς Αὐλῆς Α. Ραφτάνη, 1922.
- Ziegler, K., “Notice Aristides Quintilianus”, *Der Kleine Pauly*, I, Stuttgart, A. Druckenmüller, 1964, σσ. 560-61.
- Zintzen, C., *Μυστικισμὸς καὶ Μαγεία στη Νεοπλατωνικὴ Φιλοσοφία*, μτφρ.: Ι.Γ.Καλογεράκος Ἀθήνα, Ἰνστιτούτο τοῦ Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, 2000.
- Ζωγραφίδης, Γ. καὶ Γ. Κουγιουμουτζάκης (επιμ.), *Αἰσθητικὴ καὶ Τέχνη. Διεπιστημονικὲς προσεγγίσεις στη μνήμη Παναγιώτη καὶ Ἐφης Μιχελή*, Ἡράκλειο, Πανεπιστημιακὲς Εκδόσεις Κρήτης, Ἴδρυμα Τεχνολογίας καὶ Ἐρευνας, Κρήτη, 2008.

**EIRINI D. NIKOLAOU**  
**THE PHILOSOPHICAL AND PEDAGOGICAL DIMENSIONS OF MUSIC ACCORDING**  
**TO ARISTIDES QUINTILIANUS**  
**(SUMMARY)**

The aim of this dissertation is to investigate and reconstruct Aristides Quintilianus' theories exposed to his work *On music*. More specifically, the work of Quintilianus is investigated in order to highlight those theories, related to pedagogical and philosophical dimension of music.

The work of Aristides Quintilianus cannot be accurately dated. However, his activity is placed between the first and fourth AD century under the Roman Empire. This hardly affects the value of his treatise, because he handles the issues of music education as elder philosophers and writers, such as Damon, Plato, Aristotle and Aristoxenus. That has a direct result in the provision of valuable information around musical issues, in regards to those periods that have not been addressed from the afore-mentioned philosophers and writers.

This dissertation consists of Prologue, Introduction, nine Chapters, Critical Review-Conclusions, and Bibliography.

First chapter entitled 'The position of music in education', focuses on highlighting the reasons why Quintilianus considers music appropriate for children's education. This is because music, as an art, is connected in a natural way with young people due to the pleasure offered. Moreover, music targets on the irrational part of the soul and it is appropriate for the education of young people since they have not developed the logical part yet, where philosophy seems to be more suitable.

At the second chapter the aspects of Aristides Quintilianus about 'The position of music in society' are explored. Music, as an eminently social phenomenon,

might contribute to social harmony and unity, entertainment and spiritual progress, even within the military training.

At the third chapter, an effort to investigate 'Music's influence as speech, melody and movement unity' is developed, highlighting music's energy (*energeia*). This energy consists of music's ability to imitate emotions and characters and its superiority over the rest of arts. This particular energy comes from the presence of concepts (*ennoies*). The characteristic term (*ennoia*) expresses the message that the artist wants to disseminate to the listener, in order to influence listener's character and feelings. Finally, the "energy of music" is completed by its relationship to rhythm and its participation in art of delivery (*ypocrisis*).

Fourth chapter is entitled "Music as therapy'. Aristides Quintilianus' aspects focus on how music might affect and redirect man's emotions, reinforce or change his behavior and become a part of moral education.

'Music as educator', is the title of the fifth chapter. According to Quintilianus music can educate through its close relationship with conception (*ennoia*), diction (*lexis*), harmony (*armonia*) and rhythm. In the same chapter, a research about the relationship of music with soul's affections is developed, since music addresses the soul and raises various kinds of emotions.

In the remaining chapters of this dissertation music educator's targets are developed in details. Sixth chapter entitled "Music educator's targets related to diction (*lexis*)'. The processes through which concepts (*ennoias*) are generated from poetry are presented in the first section. These concepts (*ennoias*), which should be linked to the educational ethos, could be generated from a "dual art". This "dual art" consists of direct or indirect speech (metaphors, similes, etc). The importance of indirect speech is mainly supported by the reference to Homer. Additionally, concepts' (*ennoias*) genesis takes place on one hand through the influence of dancers' postures (*schemata*) to the audience during 'delivery' (*ypokrisis*) and on the other hand, through 'imitation' and 'narration' of poetry. In the second subsection issues 'Related to diction (*lexis*)' are investigated. These

issues are related to alphabet letters' "euphony" and metrics. Letters' euphony, according to Quintilianus, is based on the theory of gender, where letters are classified according to male, female or intermediate qualities. These qualities are related to the way that letters are pronounced affected as well by cosmological elements. In this way, ethical and aesthetic types of characterization are raised up. These types are used in his system of melodic reading (solfege), which is presented in the next chapter.

The following three chapters of this dissertation present the particular originality of Aristides Quintilianus, because they contribute to the meaning of musical ethos, an interpretation which it is not met in other authors. The seventh chapter, entitled "Melody's ethos-Music educator's targets associated with melody". The meaning of melody's ethos is achieved through a system of melodic reading (solfege), which is in fact a system of "moral notation", based on tetrachord. Tetrachord's notes correspond to syllables, which contain the letter t and one of the vowels e(ε) (female), a(α) (male), ē(η) (female) and ō(ω) (male). The meaning of melody's ethos is also achieved through "distribution" (*petteia*) and through Damonian theory of ethos. The definition of the appropriate modes (*tropōn, systymatōn*) for education is the final issue by which the chapter is completed.

The eighth chapter is entitled "Rhythm's ethos -Music educator's targets associated with rhythm" is in close relationship with "thesis" and "arsis", with notes and pauses, with rhythmic "genus", with "complex" rhythms and with melody's tempo. Of particular interest, is Quintilianus' theses about person's character in relation to his rhythmical pattern of walking.

Ninth, which is the final chapter, entitled "The determination of 'perfect musical energy - The musical instruments". Musical instruments are distinguished by Aristides Quintilianus in two basic categories: strings and wind. These categories are subdivided to other categories, based on the theory of gender. In general, special ethical value is attributed to stringed instruments. In additionally, in this chapter the similarities of musical instruments with human and cosmic

soul are developed. These similarities are achieved through two basic dogmas regarding the soul. The first one is based on mathematical criteria and the other one on physical components. The whole process regarding the influence of musical instruments to the soul, human and cosmic, takes place through the phenomenon of sympathy: for the very first moment that soul includes nerves, fibers and breath, strings and wind musical instruments, characterized by sounds from strings and breath, are able to influence human and cosmic soul. Strings instruments belong to the ethereal-stable region, while winds instruments related to the unstable region. Wise people who imitate and wish the ethereal region, are those who prefer the sound of lyre and guitar and by this way the acts of virtue. It's well known that wise people are related to philosophy and virtue achievements. Since music imitates the acts of virtue, it can be the companion of philosophy, offering preliminary instruction.