

ΣΧΕΣΗ ΑΘΛΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ  
ΚΑΙ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΟΣΜΟ

της  
Βερενίκης Παναγοπούλου- Κοντοσταυλάκη

Μεταπτυχιακή εργασία που υποβάλλεται  
στο καθηγητικό σώμα για τη μερική εκπλήρωση των υποχρεώσεων και την απόκτηση  
του μεταπτυχιακού τίτλου του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος  
«Άσκηση και Ποιότητα Ζωής» των Τμημάτων Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και  
Αθλητισμού του Δημοκριτείου Παν/μίου Θράκης και του Παν/μίου Θεσσαλίας.

Κομοτηνή 2006

Εγκεκριμένο από το καθηγητικό σώμα:

---

1<sup>ος</sup> Επιβλέπων: Αλμπανίδης Ευάγγελος, Επίκουρος Καθηγητής

---

2<sup>ος</sup> Επιβλέπων: Σερμπέζης Βασίλειος, Αναπληρωτής Καθηγητής

---

3<sup>ος</sup> Επιβλέπων: Αντωνίου Παναγιώτης, Επίκουρος Καθηγητής

---

ΣΧΕΣΗ ΑΘΛΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ  
ΚΑΙ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΚΟΣΜΟ

της  
Βερενίκης Παναγοπούλου- Κοντοσταυλάκη

Μεταπτυχιακή εργασία που υποβάλλεται  
στο καθηγητικό σώμα για τη μερική εκπλήρωση των υποχρεώσεων και την απόκτηση  
του μεταπτυχιακού τίτλου του Διατμηματικού Μεταπτυχιακού Προγράμματος  
«Άσκηση και Ποιότητα Ζωής» των Τμημάτων Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και  
Αθλητισμού του Δημοκριτείου Παν/μίου Θράκης και του Παν/μίου Θεσσαλίας.

Κομοτηνή 2006

Εγκεκριμένο από το καθηγητικό σώμα:

---

1<sup>ος</sup> Επιβλέπων: Αλμπανίδης Ευάγγελος, Επίκουρος Καθηγητής

---

2<sup>ος</sup> Επιβλέπων: Σερμπέζης Βασίλειος, Αναπληρωτής Καθηγητής

---

3<sup>ος</sup> Επιβλέπων: Αντωνίου Παναγιώτης, Επίκουρος Καθηγητής

---



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗΣ & ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ  
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 5141/1

Ημερ. Εισ.: 08-03-2007

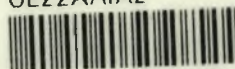
Δωρεά:

Ταξιδετικός Κωδικός: Δ

796.09

ΠΑΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



004000086498

© 2006

Βερενίκης Παναγοπούλου- Κοντοσταυλάκη

**ALL RIGHTS RESERVED**

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

ΒΕΡΕΝΙΚΗ ΠΑΝΑΓΟΠΟΥΛΟΥ- ΚΟΝΤΟΣΤΑΥΛΑΚΗ : Σχέση άθλησης και μουσικής στην αρχαία Ελλάδα και στο σύγχρονο κόσμο.  
(Υπό την επίβλεψη του Επικ. Καθηγητή κ. Αλμπανίδη Ευάγγελου)

Η φυσική αγωγή στην αρχαία Ελλάδα αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της γενικότερης εκπαίδευσης των νέων, καθώς συνέβαλε στη βελτίωση της σωματικής τους κατάστασης. Οι αρχαίοι Έλληνες είχαν επίσης κατανοήσει τη σημασία της μουσικής ως συνοδείας στη σωματική άσκηση και σε δραστηριότητες που η φύση τους ήταν επαναληπτική ή ρυθμική. Σκοπός της παρούσας εργασίας ήταν να παρατηρήσει τη σχέση μεταξύ άθλησης και μουσικής εστιάζοντας την προσοχή της στην ελληνική αρχαιότητα (8<sup>ος</sup> π.Χ. – 4<sup>ος</sup> μ.Χ αιώνας) και στο σύγχρονο κόσμο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αντικείμενο της μελέτης, επίσης, ήταν να διερευνήσει τη συνύπαρξη καθώς και την παρουσία της μουσικής στις διάφορες αθλητικές εκδηλώσεις ενώ επιχειρήθηκε και ο εντοπισμός τοπικών και πανελλήνιων αγώνων όπου συνυπήρχαν αθλητικοί αγώνες και μουσικοί διαγωνισμοί. Επίσης, επιδίωξη της μελέτης αυτής ήταν να ερευνηθεί η σημασία που έχει πλέον σήμερα η ανάπτυξη της ρυθμικής ικανότητας στην αποτελεσματικότερη εκτέλεση αθλητικών δεξιοτήτων και τέλος, να παρουσιαστούν τα βασικότερα στοιχεία των συστημάτων μουσικοκινητικής ρυθμικής αγωγής που χρησιμοποιούνται ευρύτερα και στοχεύουν στη διδασκαλία της μουσικής και του ρυθμού μέσω της κίνησης. Οι βασικότερες από τις πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της συγκεκριμένης έρευνας, ήταν κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Αρχικές πηγές, για τη συγγραφή της έρευνας, επίσης, αποτέλεσαν και αρκετά αρχαιολογικά ευρήματα- εκθέματα Μουσείων με ανάλογο περιεχόμενο αλλά και βιβλία και άρθρα που μέσα από ανάλυση των αρχαίων κειμένων και μελέτη αρχαιολογικών ευρημάτων, πραγματεύονται θέματα σχετικά με τη μουσική και τον αθλητισμό στην αρχαία Ελλάδα.

**Λέξεις κλειδιά:** αρχαία ελληνική μουσική, μουσικοί διαγωνισμοί, ρυθμική ικανότητα, μουσικοκινητική ρυθμική αγωγή.

## ABSTRACT

VERENIKI PANAGOPOULOU- KONTOSTAULAKI: The relation between athletics and music in ancient Greece and in modern world.

(Under the supervision of the Assistant Professor Mr. Albanidis Evaggelos)

Physical education in ancient Greece constituted inseparable part of the general education of the young as it went a long way towards improving their bodily condition. The ancient Greeks had also comprehended the importance music has as an escort in exercise and in activities of repetitive or rhythmical nature. The purpose of this study was to observe the relation between athletics and music focusing its attention to the greek antiquity (8<sup>th</sup> B.C – 4<sup>th</sup> A.D. cent.) and in the modern world of the 20<sup>th</sup> century. Subject of the study was also to investigate the co-existence and the presence of music in the various athletic events and localize the local and pan-hellenic events that athletics and music contests co- existed. Another aim was to inquire the significance that has the improvement of rhythmic ability to the effective athletic execution dexterities and finally to present the basic principals of the movement and music systems that are commonly used and aim to the tuition of music through movement. The basic resources used were ancient greek literature texts and many archaeological finds- museum exhibits with similar content so as books ant articles that treat of subjects about music and athletics in ancient Greece.

**Key words:** ancient greek music, musical constest, rhythmic ability, music and movement training.

## ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

	Σελίδα
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ.....	v
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ.....	vii
ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ.....	viii
1. Η ΜΟΥΣΙΚΗ.....	1
1.1.1. Η γένεση της μουσικής.....	1
1.1.2. Ο ρυθμός.....	1
1.2.1. Ο ρόλος της μουσικής στην εκπαίδευση.....	2
1.2.2. Οι ψυχοφυσιολογικές επιδράσεις της μουσικής.....	3
1.3. Σκοπός.....	4
1.4. Πηγές μελέτης.....	4
2. Η ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΘΛΗΣΗ.....	9
2.1.1. Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα.....	9
2.1.2. Αρχαία παρασημαντική- μουσική σημειογραφία.....	11
2.2.1. Τα μουσικά όργανα στην αρχαία Ελλάδα.....	12
2.2.2. Έγχορδα όργανα.....	13
2.2.3. Πνευστά όργανα.....	16
2.2.4. Κρουστά όργανα.....	20
2.3. Είδη μουσικής σύνθεσης.....	21
2.4. Σωζόμενα μουσικά κείμενα.....	22
2.5.1. Η μουσική παιδεία και η μουσικοί.....	23
2.5.2. Οι μουσικοί στην αρχαία Ελλάδα.....	28
2.5.3. Σχολές μουσικών.....	30
2.5.4. «Διονυσιακοί τεχνίτες».....	30
2.6.1. Η μουσική στους αγωνιστικούς χώρους.....	32
2.6.2. Η σχέση της μουσικής με την άθληση σύμφωνα με φιλολογικές μαρτυρίες.....	35
2.7. Σκηνές άθλησης και αγώνων με συνοδεία μουσικής.....	36
2.8. Η σχέση της μουσικής με την άθληση.....	39
2.9.1. Αυτόνομοι μουσικοί αγώνες.....	40
2.9.2. Συνύπαρξη μουσικών και αθλητικών αγώνων.....	45
3. Η ΣΧΕΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΜΕ ΤΗΝ ΑΘΛΗΣΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ.....	54
3.1. Η παρουσία της μουσικής στους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες.....	54
3.1.1. «Ολύμπια» ή «Ζάππειες Ολυμπιάδες».....	54
3.1.2. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 και οι απόψεις του <i>Pierre de Coubertin</i> .....	56
3.1.3. Το «Πένταθλο των Μουσών».....	57
3.1.4. «Ολυμπιακά Φεστιβάλ Τεχνών» και «Πολιτιστικές Ολυμπιάδες».....	59
3.1.5. Αθήνα 2004- η «Πολιτιστική Ολυμπιάδα».....	60
3.2. Ο Ολυμπιακός Ύμνος.....	63
3.3. Η σχέση της μουσικής με το σύγχρονο αθλητισμό.....	65
3.3.1. Δελφικοί Αγώνες.....	65
3.3.2. Αγωνιστική ρυθμική γυμναστική και συγχρονισμένη κολύμβηση.....	67

3.3.3. Παραδοσιακή πάλη.....	67
3.4.1. Ρυθμός και κίνηση.....	68
3.4.2. Ρυθμική ικανότητα.....	70
3.5. Μέθοδοι μουσικοκινητικής ρυθμικής αγωγής.....	70
3.5.1. Η μέθοδος Dalcroze.....	70
3.5.2. Η μέθοδος Orff.....	71
3.5.3. Η μέθοδος Kodaly.....	72
4. ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	74
5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	78
6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.....	85
7. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ.....	97



## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 1. Συνοπτική παρουσίαση των σημαντικότερων εκδηλώσεων που συνυπήρχαν μουσικοί διαγωνισμοί και γυμνικοί αγώνες.....	53
Πίνακας 2. Έργα που βραβεύτηκαν στο «Πένταθλο των Μουσών» (1912- 1948).....	59

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

	Σελίδα
Εικόνα 1. Αντίγραφο αρχαϊκής λύρας.....	13
Εικόνα 2. Αντίγραφο αρχαϊκής κιθάρας.....	14
Εικόνα 3. Ο «αρπιστής της Κέρου».....	15
Εικόνα 4. Μούσα με <i>τρίχορδο</i> .....	16
Εικόνα 5. <i>Αυλός</i> του 5. 300 π.Χ κατασκευασμένος από οστό πτηνού.....	17
Εικόνα 6. Άνδρας με <i>διπλό αυλό</i> και <i>φορβειά</i> .....	17
Εικόνα 7.Ο « <i>αυλητής της Κέρου</i> ».....	18
Εικόνα 8. Πολυκάλαμη <i>σύριγγα</i> .....	19
Εικόνα 9. Σκίτσο <i>υδραύλεως</i> .....	19
Εικόνα 10. Μαινάδα με <i>τύμπανο</i> .....	20
Εικόνα 11. Πήλινο <i>σειστόρο</i> .....	20
Εικόνα 12. Λεπτομέρεια από το « <i>αγγείο των θεριστών</i> ».....	21
Εικόνα 13. <i>Κύμβαλα</i> του 4 <sup>ου</sup> αι. π.Χ.....	21
Εικόνα 14. Η « <i>στήλη του Σεικίλου</i> ».....	23
Εικόνα 15. Πομπή θυσίας με νεαρούς <i>μουσικούς</i> να προπορεύονται.....	24
Εικόνα 16. Μάθημα <i>κιθάρισης</i> .....	26
Εικόνα 17. Παραστατική απεικόνιση της εκπαίδευσης των νέων, όπου συνυπάρχει η <i>γραμματική</i> και <i>μουσική παιδεία</i> .....	27
Εικόνα 18. Η άλλη όψη του αγγείου με απεικόνιση μαθήματος <i>κιθάρισης</i> .....	28
Εικόνα 19. Ο « <i>κιθαριστής της Πύλου</i> ».....	28
Εικόνα 20. <i>Αυλητρίδα</i> σε συμπόσιο.....	29

Εικόνα 21. « <i>Αναχωρών οπλίτης</i> ».....	34
Εικόνα 22. Ο αμφορέας της Καμείρου.....	35
Εικόνα 23. <i>Κιθαρωδός</i> .....	41
Εικόνα 24. <i>Αυλωδία</i> .....	42
Εικόνα 25. Η οινοχόη απ' το Δίπυλο.....	44
Εικόνα 26. Μεσοκορινθιακός αρύβαλλος με την επιγραφή « <i>ΠυρFίας προχορευόμενος</i> ».....	44
Εικόνα 27. Μούσα με <i>βάρβιτο</i> .....	86
Εικόνα 28. Άνδρας με <i>διπλό αυλό</i> από την Κύπρο.....	86
Εικόνα 29. Χορεύτρια με <i>κρόταλα</i> .....	87
Εικόνα 30. Χάλκινο <i>σειστόρο</i> .....	87
Εικόνα 31. Σαμφώ και Αλκαίος.....	87
Εικόνα 32. <i>Αυλητής</i> σε συμπόσιο.....	87
Εικόνα 33. <i>Αυλητής</i> συνοδεύει την προσπάθεια <i>άλτη</i> .....	88
Εικόνα 34. <i>Αυλητής</i> συνοδεύει την προσπάθεια <i>δισκοβόλου</i> .....	88
Εικόνα 35. <i>Αυλητής</i> συνοδεύει <i>άλτη</i> και <i>δισκοβόλο</i> .....	89
Εικόνα 36. <i>Αυλητής</i> με <i>δισκοβόλο</i> και <i>ακοντιστή</i> .....	89
Εικόνα 37. <i>Δισκοβόλος</i> και <i>ακοντιστής</i> εκτελούν την προσπάθειά τους με συνοδεία διαφορετικών <i>αυλητών</i> .....	90
Εικόνα 38. <i>Αυλητής</i> συνοδεύει την αθλητική προετοιμασία <i>πυγμάχων</i> .....	90
Εικόνα 39. Νεαρός <i>κιθαρωδός</i> παίζει ενώπιον κριτή και ετοιμάζεται να δεχτεί τις κορδέλες και τα βραβεία που του προσφέρουν δύο ιπτάμενες Νίκες.....	91
Εικόνα 40. Περίκη με <i>διαγωνισμό αυλωδίας</i> . Στην άλλη όψη εικονίζεται ένας <i>κιθαρωδός</i> ...	91
Εικόνα 41. Το θέατρο του Απόλλωνα στη Δήλο.....	92
Εικόνα 42. Το θέατρο των Δελφών.....	92
Εικόνα 43. Ο ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς.....	92

Εικόνα 44. Σκηνή από τον <i>Προμηθέα</i> .....	93
Εικόνα 45. Σκηνή από τη <i>Μυθωδία</i> του Βαγγέλη Παπαθανασίου.....	93
Εικόνα 46. <i>Λυσιστράτη</i> του Μίκη Θεοδωράκη.....	94
Εικόνα 47. Το μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο <i>Ζορμπά</i> .....	94
Εικόνα 48. Εξώφυλλο και παρτιτούρα από τον <i>Ολυμπιακό Ύμνο</i> των Λαυράγκα και Σαμάρα.....	95
Εικόνα 49. Σκηνή από τον <i>Προμηθέα Δεσμώτη</i> στις δελφικές εορτές το 1927.....	96

# Σχέση άθλησης και μουσικής στην αρχαία Ελλάδα και στο σύγχρονο κόσμο

## 1. Η μουσική

### 1.1.1. Η γένεση της μουσικής

Η μουσική, όπως και ο λόγος, έχουν αρχή απροσδιόριστη, μιας και η πρώτη εμφάνισή τους χάνεται στα βάθη των χιλιετιών<sup>1</sup>. Οι ήχοι που επικρατούσαν στη φύση, και η επιθυμία να εκφράσει αυτό που δε μπορούσε με λόγια, έδωσαν πιθανότατα στον πρωτόγονο άνθρωπο το έναυσμα για δημιουργία μουσικής και ήχου. Αν και για τις πρώτες μουσικές προσπάθειες του ανθρώπου δεν υπάρχουν στοιχεία παρά μόνο υποθέσεις, ωστόσο θεωρείται ασφαλής η υπόθεση ότι η πρώτη μουσική ήταν μάλλον ρυθμική με γενεσιουργές μορφές το χτύπημα των χεριών ή κροτάλων. Δεδομένου ότι η ρυθμικότητα είναι θεμελιακό στοιχείο της μουσικής και βάσει του γεγονότος ότι ρυθμική είναι και η λειτουργική δομή του ανθρώπινου οργανισμού (κυτταρικοί, οργανικοί, βιολογικοί ρυθμοί) και του σύμπαντος (αστρικοί, ηλιακοί, εποχιακοί ρυθμοί, ημερονύκτιο), η παραπάνω υπόθεση επιβεβαιώνεται περισσότερο<sup>2</sup>.

Στην περίπτωση που οι υποθέσεις που προαναφέρθηκαν ευσταθούν, τα ρυθμικά χτυπήματα των χεριών και των κροτάλων οδήγησαν στη δημιουργία των πρώτων κρουστών και στη συνέχεια, μάλλον τυχαία, των πνευστών οργάνων, ενώ, πολύ αργότερα, οι άναρθρες κραυγές μετατράπηκαν σε τραγούδι και σηματοδότησαν την έναρξη της πολιτιστικής δημιουργίας<sup>3</sup>.

### 1.1.2. Ο ρυθμός

Ο ρυθμός, δηλαδή η επανάληψη ομοίων γεγονότων στο χώρο και στο χρόνο<sup>4</sup>, είναι βασικό χαρακτηριστικό στοιχείο της μουσικής αλλά και το οργανωτικό

<sup>1</sup> Νικόλαος Ασπιάτης: «Η αρχαία ελληνική μουσική». *Δαυλός*, (160), 1995, σελ. 1.

<sup>2</sup> Βασίλειος Σερμπέζης: «Η εξελικτική πορεία του ρυθμού- Ιστορική και φιλοσοφική θεώρηση», Σημειώσεις για τους φοιτητές βασικών εξαμήνων στο προαπαιτούμενο μάθημα «Μορφολογία-Μετρική του ελληνικού παραδοσιακού τραγουδιού», Κομοτηνή 2004- 2005. σελ 9

<sup>3</sup> Σερμπέζης: «Η εξελικτική πορεία... », σελ. 9.

<sup>4</sup> Σερμπέζης: «Η εξελικτική πορεία... », σελ. 2.

χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε ανθρώπινης κίνησης<sup>5</sup>. Η επαφή μας με το ρυθμό είναι μια εμπειρία προγενετική, η πρώτη των αισθήσεων του εμβρύου στο μικρόκοσμο της μήτρας<sup>6</sup>. Η αντίληψη των παλμικών ήχων της ροής του αίματος και του ρυθμικού ήχου της καρδιάς της μητέρας του παρέχουν ένα είδος προστασίας που συνδέεται με την ασφάλεια και την προστασία που παρέχει το μητρικό περιβάλλον και είναι πολύ μεγάλης σημασίας για τη μετέπειτα εξέλιξη του<sup>7</sup>. Συνεπώς, ο ρυθμός αποτελεί θεμελιώδες φυσιολογικό φαινόμενο, αλληλένδετο και στενά συνδεδεμένο με την κίνηση και τη ρυθμική εκτέλεση δεξιοτήτων<sup>8</sup>.

Μάλιστα, η έλλειψη ρυθμού στην εκτέλεση της κίνησης, είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται με μεγάλη συχνότητα σε πληθυσμούς που πάσχουν από χρόνιες παθήσεις, όπως δυσλεξία, εγκεφαλική παράλυση, μυϊκή δυστροφία, κινητική αδεξιότητα ή νοητική υστέρηση, μαθησιακές δυσκολίες ή κάποιας μορφής κοινωνικο-συναισθηματικές διαταραχές<sup>9</sup>.

### 1.2.1. Ο ρόλος της μουσικής στην εκπαίδευση

Πρωταρχικός θεωρείται ο ρόλος της μουσικής στη γενικότερη εκπαίδευση του παιδιού καθώς μια από τις μεγαλύτερες δυνάμεις της είναι η ικανοποίηση των συναισθηματικών αναγκών του. Κάθε παιδί, μέσα από ποικίλα μουσικά ακούσματα και μουσικές δραστηριότητες ψάχνει και τελικά ανακαλύπτει νέους τρόπους αυτοέκφρασης και επικοινωνίας με τον κόσμο γύρω του. Όπως και τα υπόλοιπα μαθήματα γενικής παιδείας, έτσι και η μουσική συμβάλλει στην πνευματική αλλά ταυτόχρονα και την κινητική ανάπτυξη του παρέχοντάς του τη δυνατότητα να σκεφτεί τρόπους για να ανταποκριθεί κινητικά χρησιμοποιώντας κάθε μέρος του σώματός του. Η προσπάθεια για την ανταπόκριση αυτή βοηθά αφενός τη μυϊκή ανάπτυξη και αφετέρου την ελεύθερη και αυθόρμητη έκφρασή του. Ο συνδυασμός,

<sup>5</sup> C. Gabbard: «*Lifelong motor development*», Dubuque, 1992, p. 25.

<sup>6</sup> Λιάνα Πολυχρονιάδου-Πρίνου: «Μουσική και Ψυχολογία», *Επτά Ημέρες*, (Αφιέρωμα της εφημερίδας «Η Καθημερινή της Κυριακής»), 2004, 14-17, σελ. 15.

<sup>7</sup> Θανάσης Δρίτσας: «Η μουσική ως φάρμακο», *Επτά Ημέρες*, (Αφιέρωμα της εφημερίδας «Η Καθημερινή της Κυριακής»), 2004, 18-21, σελ. 19.

<sup>8</sup> Paul Croom: «*Effects of locomotor rhythm training activities on the ability of kindergarten students to synchronize non-locomotor movements to music*». Διδακτορική διατριβή που έχει κατατεθεί στο Temple University Graduate Board, 1998, κωδικός κατάθεσης 9826151, σελ. 38.

<sup>9</sup> Reint Geuze, Alex Kalverboer: «Tapping a rhythm: A problem of timing for children who are clumsy and dyslexic?», *Adapted Physical Activity Quarterly*, 1994, 11, p. 203- 213. και C.

Trevarthen: «Autisme, motivation en resonance et musicothérapie», *Neuropsychiatrie de l' enfance et de l' adolescence*, 2005, (53), 46- 53, p.48.

μάλιστα της μουσικής με ομαδικές κυρίως κινητικές δραστηριότητες ωθεί τους μαθητές να ωριμάσουν κοινωνικά, καθώς τους προσφέρεται η ευκαιρία για συλλογική συμμετοχή, συνεργασία, αλληλεπίδραση, υπευθυνότητα αλλά ταυτόχρονα και αυτοπειθαρχία και αυτοέλεγχο<sup>10</sup>.

### 1.2.2. Οι ψυχοφυσιολογικές επιδράσεις της μουσικής

Οι πρώτες απόπειρες έρευνας της επίδρασης της μουσικής στις οργανικές λειτουργίες του ανθρώπινου οργανισμού τοποθετούνται στο τέλος του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μια από τις πρώτες έρευνες ήταν του φυσιολόγου Salpétier, ο οποίος μελέτησε την επίδραση της μουσικής στην ικανότητα εργασίας του ανθρώπου και παρατήρησε πως τα μουσικά ερεθίσματα προκαλούν αύξηση της ικανότητας αυτής. Επίσης, σε πειράματα που ακολούθησαν, εξετάστηκε η δυνατότητα θεραπείας ασθενειών με μουσική ακρόαση, η επίδρασή της στην κινητικότητα, στον εγκεφαλικό φλοιό, ακόμη και στις αλλαγές που προκαλεί στο μεταβολισμό και στη βιοσύνθεση των πρωτεϊνών<sup>11</sup>.

Τις τελευταίες δεκαετίες, η επίδραση της μουσικής στην ψυχολογία και τη φυσιολογία του ανθρώπου κατά την άσκηση, έχει αποτελέσει αντικείμενο μελέτης όλο και περισσότερων ερευνών στο χώρο της αθλητικής επιστήμης. Στις περισσότερες από αυτές έχει παρατηρηθεί ότι η μουσική έχει εργογενή επίδραση είτε η άσκηση γίνεται σε συγχρονισμό με το ρυθμό είτε ασύγχρονα, δηλαδή η άσκηση πραγματοποιείται απλά με μουσική υπόκρουση.

Βάσει όσων έχουν ως τώρα παρατηρηθεί, φαίνεται πως σε γενικές γραμμές ισχύουν τρεις βασικές υποθέσεις σχετικά με την επίδραση της μουσικής στην άσκηση:

Σύμφωνα με την πρώτη, όταν η άσκηση, πραγματοποιείται με μουσική υπόκρουση, η προσοχή των ασκουμένων αποσπάται με αποτέλεσμα να ξεχνούν το αίσθημα της κόπωσης και έτσι, να αυξάνουν το παραγόμενο έργο. Κατά τη δεύτερη υπόθεση, η μουσική έχει τη δύναμη να προκαλεί ψυχοκινητική εγρήγορση και άρα, ανάλογα με την ψυχοσύνθεση του ασκουμένου, μπορεί να δρα σαν καταπραυντικό-ηρεμιστικό ή διεγερτικό στοιχείο πριν ή κατά τη διάρκεια της άσκησης. Τέλος,

<sup>10</sup> Μιχάλης Σταυρίδης: «Η μουσική στην εκπαίδευση- σύγχρονες τάσεις και αντιλήψεις», Αθήνα 1998, σελ. 16-19.

<sup>11</sup> Λιάνα Πρίνου- Πολυχρονιάδου: «Μουσική και Ψυχολογία- Εισαγωγή στη μουσικοθεραπεία», Αθήνα 1991, σελ. 31, 32, 33.

βάσει της τρίτης υπόθεσης, κατά τη διάρκεια συνεχούς υπομέγιστης δραστηριότητας, το ανθρώπινο σώμα εμφανίζει προδιάθεση να ανταποκριθεί στο ρυθμικό στοιχείο της σύνθεσης και να συγχρονίσει την κίνησή του με αυτό. Αποτέλεσμα αυτής της τάσης, τις περισσότερες φορές, είναι ο συγχρονισμός των κινήσεων του ασκούμενου στο ρυθμό της μουσικής<sup>12</sup>.

### 1.3. Σκοπός

Σκοπός της εργασίας ήταν να παρατηρήσει την εξέλιξη της σχέσης μεταξύ άθλησης και μουσικής διαχρονικά, εστιάζοντας την προσοχή της στην ελληνική αρχαιότητα (8<sup>ος</sup> π.Χ. – 4<sup>ος</sup> μ.Χ αιώνας) και στο σύγχρονο κόσμο του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αντικείμενο της μελέτης, επίσης, ήταν να διερευνήσει τη συνύπαρξη καθώς και την παρουσία της μουσικής στις διάφορες αθλητικές εκδηλώσεις. Πιο συγκεκριμένα, σχετικά με την αρχαιότητα, εντοπίστηκαν οι αγωνιστικές δραστηριότητες που τελούνταν με συνοδεία μουσικής και διερευνήθηκε η χρησιμότητά της στην προπόνηση ή στον αγώνα. Επιπλέον, επιχειρήθηκε μέσα από τις αρχαίες ελληνικές γραπτές πηγές ο εντοπισμός τοπικών και πανελλήνιων αγώνων όπου συνυπήρχαν αθλητικοί και μουσικοί διαγωνισμοί.

Σχετικά με το σύγχρονο κόσμο, επιδίωξη της μελέτης αυτής ήταν να εντοπιστούν τα σύγχρονα αθλήματα που διεξάγονται με συνοδεία μουσικής καθώς και αθλητικές εκδηλώσεις όπου συνυπάρχουν και μουσικοί διαγωνισμοί, να ερευνηθεί η σημασία που έχει πλέον η ανάπτυξη της ρυθμικής ικανότητας στην αποτελεσματικότερη εκτέλεση αθλητικών δεξιοτήτων και η επίδραση της μουσικής στους ψυχοφυσιολογικούς παράγοντες κατά την άσκηση. Επιπρόσθετος σκοπός της μεταπτυχιακής αυτής διατριβής ήταν να παρουσιαστούν τα βασικότερα στοιχεία των συστημάτων μουσικοκινητικής ρυθμικής αγωγής που χρησιμοποιούνται ευρύτερα και στοχεύουν στη διδασκαλία της μουσικής και του ρυθμού μέσω της κίνησης.

### 1.4. Πηγές μελέτης

Οι βασικότερες από τις αρχικές πηγές που χρησιμοποιήθηκαν για τη συγγραφή της συγκεκριμένης έρευνας, ήταν κείμενα της αρχαίας ελληνικής

<sup>12</sup> Costas Karageorghis. Peter Terry: «The Psychophysical Effects of Music in Sport and Exercise: A Review», *Journal of Sport Behaviour*, 1997, 20, (1), pp. 54- 68.



γραμματείας όπως: το έργο του Πλουτάρχου «*Περί μουσικής*», το οποίο περιέχει σημαντικές πληροφορίες για τη θεωρία και τα είδη της αρχαίας ελληνικής μουσικής, καθώς και τους μουσικούς διαγωνισμούς της περιόδου εκείνης. Επίσης, οι «*Διάλογοι*» και η «*Πολιτεία*» του Πλάτωνα, περιέχουν αξιόλογα στοιχεία άμεσα σχετιζόμενα με τη μουσική παιδεία και την εν γένει θέση της μουσικής στην καθημερινή ζωή των Ελλήνων αλλά και στο ρόλο που θα διαδραμάτιζε στα πλαίσια του εκπαιδευτικού συστήματος μιας ιδανικής πολιτείας. Το σύγγραμμα του Λουκιανού «*Περί ορχήσεως*», στο οποίο περιγράφεται ο λειτουργικός ρόλος της μουσικής, τα «*Ρητορικά*» του Αριστοτέλη, οι «*Ομηρικοί ύμνοι*» στον Απόλλωνα, οι «*Δειπνοσοφισταί*» του Αθήναιου αποτελούν εξίσου σημαντικές και αξιόλογες πηγές μελέτης της μουσικής και των σχετιζόμενων με αυτή εκδηλώσεων.

Ως αρχικές πηγές, χρησιμοποιήθηκαν, επίσης και αρκετά αρχαιολογικά ευρήματα- εκθέματα Μουσείων με ανάλογο περιεχόμενο όπως:

- ακέραια μουσικά όργανα ή θραύσματά τους
- αγγειογραφίες με σκηνές μουσικών αγώνων
- αγγειογραφίες με αθλητικές σκηνές και συνοδεία μουσικής
- έπαθλα μουσικών αγώνων
- αναθηματικές, επιτύμβιες και αγωνιστικές επιγραφές με αναφορά σε μουσικούς διαγωνισμούς.

Οι δευτερεύουσες πηγές, ήταν κυρίως βιβλία και άρθρα που μέσα από ανάλυση των αρχαίων κειμένων και μελέτη αρχαιολογικών ευρημάτων, πραγματεύονται θέματα σχετικά με τη μουσική και τον αθλητισμό στην Αρχαία Ελλάδα. Οι βασικότερες από τις δευτερεύουσες πηγές που χρησιμοποιήθηκαν αναφέρονται στη συνέχεια.

Στο βιβλίο του Theodore Reinach, που πρωτοδημοσιεύτηκε το 1919, υπάρχει αρκετά μεγάλος όγκος πληροφοριών γύρω από τη θεωρία της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Ύστερα από συστηματική μελέτη σωζόμενων ή αποσπασμάτων έργων των αρχαίων Ελλήνων λυρικών ποιητών, του σώματος κειμένων μετρικών και μουσικογράφων, καθώς και των σωζόμενων λειψάνων της αρχαίας μελοποιίας, ο συγγραφέας παραθέτει σημαντικά στοιχεία για τη δομή της αρχαίας ελληνικής μουσικής, τους ρυθμούς και την παρασημαντική, δηλαδή τη μουσική γραφή/ σημειογραφία. Επίσης, αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο του βιβλίου του στα αρχαία ελληνικά μουσικά όργανα, ενώ εξίσου σημαντικό είναι το

κεφάλαιο στο οποίο γίνεται αναφορά στη χρήση και το ρόλο της μουσικής στην καθημερινή ζωή και την εκπαίδευση των νέων, καθώς και στους μουσικούς αγώνες. Το έργο του Reinach αποτελεί σημαντικό βοήθημα για την έρευνα της αρχαιοελληνικής μουσικής, αν και υπάρχουν ασάφειες εξ αιτίας της επιρροής που έχει δεχτεί ο συγγραφέας από την ευρωπαϊκή μουσική.

Ανάλογης σπουδαιότητας είναι και το βιβλίο του M. L. West με τίτλο «*Ancient Greek Music*», που περιλαμβάνει σημαντικές και αναλυτικές πληροφορίες για την παρουσία της μουσικής στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων, για τη φωνητική μουσική και τα μουσικά όργανα, καθώς και για το πολύπλοκο σύστημα μουσικής θεωρίας και γραφής που είχε δημιουργηθεί για να αποδοθούν τα επιμέρους χαρακτηριστικά της.

Ένα ακόμη βιβλίο το οποίο περιέχει αρκετές πληροφορίες είναι της μουσικού- αρχαιολόγου Κατερίνας Παπαοικονόμου- Κηπουργού με τίτλο «*Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*». Η συγγραφέας παρουσιάζει με συνοπτικό τρόπο τη σχέση των Ελλήνων με τη μουσική, τη θέση που κατείχε στη γενικότερη εκπαίδευσή τους αλλά και τις πηγές από τις οποίες αντλούνται πληροφορίες για την αρχαία ελληνική μουσική. Επίσης, παραθέτει στοιχεία αναφορικά με την ονομασία των φθόγγων, τους μουσικούς τρόπους και την παρασημαντική. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το κεφάλαιο στο οποίο κάνει αναφορά στα σωζόμενα μουσικά κείμενα, ενώ, επίσης, παραθέτει σημαντικά στοιχεία για τα μουσικά όργανα της εποχής και αυτά που έχουν έρθει στο φως ύστερα από ανασκαφές.

Για τη συγκεκριμένη έρευνα, κρίθηκε αναγκαίο να γίνει χρήση και της «*Εγκυκλοπαίδειας της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*» του Σόλωνα Μιχαηλίδη. Το βιβλίο αυτό είναι στην ουσία ένα λεξικό με όρους σχετικούς με την αρχαία ελληνική μουσική. Η σημασία του έγκειται στο ότι αναφέρει τους ακριβείς ορισμούς των όρων παραθέτοντας παράλληλα, τις πρωτογενείς πηγές στις οποίες γίνεται αναφορά γύρω από αυτούς.

Επίσης, στο άρθρο του Raschke «*Aulos and the Athlete: The Function of the Flute Player in Greek Athletics*» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό «*Arête*» το 1985, γίνεται μια προσπάθεια να αποδειχτεί η στενή σχέση μεταξύ άθλησης και μουσικής. Στηριζόμενος σε κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, ο συγγραφέας προσπαθεί να καταστήσει σαφές ότι η μουσική αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι κάθε εκδήλωσης του ιδιωτικού και δημόσιου βίου των

Ελλήνων. Επίσης, δίνει πληροφορίες για πολλά έργα τέχνης στα οποία υπάρχουν απεικονίσεις αθλητών που την προσπάθειά τους συνοδεύει κάποιος μουσικός και συγκεκριμένα αυλητής. Αναλυτικότερα, ο συγγραφέας πραγματοποιεί εκτενή αναφορά στα πιο σημαντικά αγγεία της λίστας του Beazley, μιας συλλογής που μεταξύ άλλων αγγείων, περιλαμβάνει και 53 αττικούς αμφορείς του 6<sup>ου</sup> και 5<sup>ου</sup> αι. πΧ στους οποίους απεικονίζονται ανάλογα θέματα.

Όσον αφορά στη σύγχρονη εποχή, έγινε χρήση βιβλίων στα οποία υπάρχουν πληροφορίες για τις προσπάθειες που έχουν κατά καιρούς πραγματοποιηθεί ώστε να οργανωθούν μουσικοί διαγωνισμοί παράλληλα με αθλητικούς αγώνες. Ειδικότερα, στο βιβλίο του Θ. Γιαννάκη με τίτλο «*Ζάππειες και Σύγχρονες Ολυμπιάδες*» περιγράφονται οι ενέργειες των πρωτεργατών για την αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων και το πρώτο αποτέλεσμά τους, τις «*Ζάππειες Ολυμπιάδες*» ή αλλιώς «*Ολύμπια*». Επίσης, ο Ι. Χρυσάφης στο έργο του «*Οι Σύγχρονοι Ολυμπιακοί Αγώνες*» αναλύει το ίδιο ζήτημα και επιπλέον παρέχει σημαντικές πληροφορίες για τις παραπάνω διοργανώσεις, τους πρωτεργάτες των προσπαθειών και τα σχόλια του Τύπου της εποχής.

Ακόμη, η Π. Κισσούδη στο άρθρο της «*Το αθλητικό μέρος των δελφικών εορτών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού τα έτη 1927 και 1930*» αναλύεται η έννοια της «*Δελφικής Ιδέας*» του Σικελιανού και η σημασία της τέλεσης των εορτών όσον αφορά στη διαφύλαξη της πολιτιστικής μας κληρονομιάς και ειδικότερα στην αναβίωση, διάδοση και συστηματικότερη μελέτη του αρχαίου δράματος.

Παράλληλα, χρησιμοποιήθηκαν και στοιχεία καταχωρημένα σε επίσημους δικτυακούς τόπους ιδρυμάτων, οργανισμών και μουσείων, όπως είναι του *Ιδρύματος Μείζονος Ελληνισμού*, της *Ελληνικής Αρχαιακής Εταιρείας*, του *Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου*, του *Υπουργείου Πολιτισμού*, του *Κέντρου Ελληνισμού Ιδρύματος Δαμιανού* και του *Αρχείου Θεατρικού Μουσείου*.

Όσον αφορά στη συνεισφορά της μουσικής στην εκτέλεση κινητικών δεξιοτήτων, τα στοιχεία που παρατίθενται προέρχονται από άρθρα δημοσιευμένα σε έγκυρα επιστημονικά περιοδικά κυρίως του εξωτερικού. Οι βασικοί άξονες γύρω από τους οποίους κινούνται αυτού του είδους οι έρευνες, αφορούν στην επίδραση της μουσικής στη φυσιολογία, την ψυχολογία και το συγχρονισμό και την κίνηση των ασκουμένων στο ρυθμό της μουσικής. Ορισμένα από τα περιοδικά στα

οποία υπάρχουν δημοσιευμένες μελέτες με ανάλογο περιεχόμενο είναι και τα παρακάτω:

- *Journal of Sport Behaviour*
- *Journal of Non- Verbal Behaviour*
- *The Reasearch Quarterly*
- *The Sport Journal*
- *European Journal of Applied Physiology and Occupational Physiology*
- *European Journal of Physical Education*
- *Neuropsychiatrie de l'enfance et de l'adolescence*
- *Adapted Physical Activity Quarterly.*

## 2. Η αρχαία ελληνική μουσική και η σχέση της με την άθληση

### 2.1.1. Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα

Η έννοια της μουσικής είναι τόσο παλιά όσο και η δημιουργία του κόσμου, εφόσον ο ρυθμός, ένα από τα βασικότερα στοιχεία της, γεννήθηκε με την πρώτη πνοή ζωής<sup>13</sup>. Ο όρος συναντάται με ταυτόσημη έννοια σε όλες σχεδόν τις χώρες και τα λεξικά του σύγχρονου κόσμου και ως πλέον δόκιμος θα μπορούσε να θεωρηθεί ο ορισμός κατά τον οποίο «μουσική είναι η τέχνη της αρμονικής συναρμολόγησης των ήχων» ή «η τέχνη της οργάνωσης των ήχων με αρμονία και χρονική τάξη»<sup>14</sup>.

Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, ο όρος μουσική, όπως δείχνουν τα κείμενα που έχουν διασωθεί ως τις μέρες μας<sup>15</sup>, υποδήλωνε το σύνολο των πνευματικών και διανοητικών επιδόσεων στο χώρο της τέχνης, των γραμμάτων και κυρίως της λυρικής ποίησης<sup>16</sup>. Ήταν η πρωταρχική και αδιάλυτη ενότητα αρμονίας, ήχων και λόγου, δηλαδή ποίησης, αρμονίας ήχων και σχήματος, χορού, όρχησης<sup>17</sup>. Κατά τον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., εξελίχθηκε ως αυτόνομη τέχνη, άρχισε η θεωρητική προσέγγισή της και τέθηκαν οι πρώτες επιστημονικές της βάσεις. Ο ίδιος όρος με τη σημερινή του σημασία και ως τέχνη ανεξάρτητη από την ποίηση, γενικεύτηκε τον 4<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ.<sup>18</sup>.

Αναγνωρίζοντας την ιδιαίτερη επίδραση της μουσικής στην ανθρώπινη ψυχή και τη στενή της σχέση με τα μαθηματικά και τους νόμους που διέπουν το Σύμπαν, οι αρχαίοι Έλληνες άφησαν μεγάλη ποικιλία πηγών με σημαντικές πληροφορίες για την αρχαία ελληνική μουσική. Εξάλλου, το ζήτημα της μουσικής, λόγω της στενής της σχέσης με τα μαθηματικά, αποτέλεσε θέμα φιλοσοφικών συζητήσεων και έτσι, σε πολλά κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας περιέχονται μελέτες για τη θεωρία, την αρμονία, τη ρυθμική και τα μουσικά όργανα της αρχαίας Ελλάδας. Λεπτομέρειες αναφέρονται, επίσης, και σε φιλολογικά ή

<sup>13</sup> Λιάνα Πολυχρονιάδου-Πρίνου: «Μουσική και Ψυχολογία», «Επτά Ημέρες» (Αφιέρωμα της εφημερίδας «Η Καθημερινή της Κυριακής»), 2004, 14-17, σελ. 15.

<sup>14</sup> Τεγόπουλος- Φυτράκης: *Ελληνικό Λεξικό*. Αθήνα 1993, σελ. 477. και Σεραμπέζης: «Η εξελικτική πορεία...», σελ. 17.

<sup>15</sup> Πίνδαρος: *Ολυμπιονίκος*, I.

<sup>16</sup> Evangelos Albanidis. Athanasios Anastasiou: «The coexistence of Athletic Events and Music Contests in Ancient Greece», *Annual of CESH*, 4, 2003. p. 87.

<sup>17</sup> Θεόδωρος Γεωργιάδης: «Μουσική», ΙΕΕ, τ. Γ2, σελ. 339. στο: Ευάγγελος Αλμπανίδης: «Ιστορία της άθλησης στον αρχαίο ελληνικό κόσμο», Θεσσαλονίκη 2004, σελ. 269.

<sup>18</sup> Σόλων Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής», Αθήνα 2003, σελ. 216.

φιλοσοφικά κείμενα, σε έργα δραματικών ποιητών, καθώς και μετέπειτα σχολιαστών και λεξικογράφων. Οι παραστάσεις μουσικών σκηνών σε ειδώλια, αγγεία, ανάγλυφα, πίνακες ζωγραφικής και ψηφιδωτά, αποκαλύπτουν τον τρόπο χρήσης των μουσικών οργάνων ενώ ανασκαφές έχουν φέρει στο φως θραύσματά τους και τμήματα μουσικών κειμένων<sup>19</sup>. Μελετώντας τα παραπάνω στοιχεία, άρχισαν προσπάθειες αποκρυπτογράφησης της αρχαίας ελληνικής μουσικής, των ρυθμών και της παρασημαντικής και στη συνέχεια επιχειρήθηκε σύγκριση και παραλληλισμός των συστατικών της με τα αντίστοιχα της βυζαντινής και της ευρωπαϊκής. Βέβαια, σε πολλές περιπτώσεις, τα στοιχεία ενδέχεται να έχουν παρερμηνευτεί και να υπάρχουν ασάφειες στον τρόπο απόδοσής του, πράγμα που οφείλεται στις επιρροές που δέχονται οι ερευνητές από την δυτική μουσική.<sup>20</sup>

Το μουσικό σύστημα στην αρχαία Ελλάδα βασιζόταν κατά κύριο λόγο στην ακουστική μουσική σημειογραφία και το χαρακτήριζε μια ιδιαίτερη αισθητική. Το παραπάνω σύστημα είχε τρία γένη: το *διατονικό*, το *χρωματικό* και το *εναρμόνιο*. Το *διατονικό* γένος ήταν το πρώτο που χρησιμοποιήθηκε, θεωρούνταν το πιο φυσικό και μπορούσε να τραγουδηθεί ακόμη και από όσους ήταν μουσικά απαίδευτοι. Εμφανίζει, μάλιστα, πολλά κοινά σημεία με το αντίστοιχο της ευρωπαϊκής μουσικής. Το *χρωματικό*, που χρησιμοποιήθηκε αργότερα ήταν περισσότερο τεχνικό, με τα ημιτόνια να κυριαρχούν, ενώ το *εναρμόνιο* θεωρείται ότι είχε το μεγαλύτερο βαθμό δυσκολίας με κύριο γνώρισμά του τα τέταρτα του τόνου.<sup>21</sup>

Την έκταση και τα τονικά πλαίσια μιας μελωδίας, που για τους Έλληνες υποδήλωνε τη διαδοχή φθόγγων με ρυθμική διάταξη, καθόριζαν οι «*τρόποι*» ή «*αρμονίες*» που αντιστοιχούν στις σημερινές μουσικές κλίμακες. Οι κυριότεροι τρόποι ήταν ο *δώριος*, ο *φρύγιος* ή *ιωνικός*, ο *λύδιος*, ο *μιξολύδιος* και από αυτούς παράγονταν οι δευτερεύοντες *υποδώριος* ή *αιολικός*, *υποφρύγιος* και *υπολύδιος*. Ο *υπερδώριος*, ο *υπερφρύγιος* και ο *υπερλύδιος* δημιουργήθηκαν αργότερα. Στη βυζαντινή μουσική οι *τρόποι* ονομάστηκαν «*ήχοι*». Από όλους τους παραπάνω

<sup>19</sup> Κατερίνα Παπαϊκονόμου-Κηπουργού: «*Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*». Αθήνα 1997. σελ. 13-15.

<sup>20</sup> Theodore Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», Αθήνα, 1999. σελ. 9.

<sup>21</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*» σελ. 81-82. Karl Nef: «*Ιστορία της Μουσικής*». Αθήνα 1985 σελ. 39.

τρόπους, η ευρωπαϊκή μουσική αφομοίωσε μόνο δύο, το *λύδιο* και τον *υποδώριο* που αναλογούν στον «*μείζονα*» και «*ελάσσονα*» τρόπο αντίστοιχα.<sup>22</sup>

### 2.1.2. Αρχαία παρασημαντική- μουσική σημειογραφία

Η ελληνική μουσική γνώρισε μεγάλη ακμή σε εποχή προγενέστερη από την ακμή των άλλων τεχνών, δηλαδή πριν τον 5<sup>ο</sup> αι. π.Χ, γεγονός που αποδεικνύεται από την πολυπλοκότητα του συστήματος μουσικής θεωρίας που δημιουργήθηκε για να αποδώσει το πλήθος των λεπτομερειών της.<sup>23</sup>

Στα τέλη, περίπου, του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν δύο είδη μουσικής γραφής. Τα σύμβολα του πρώτου προέρχονταν από κάποιο αρχαϊκό αλφάβητο, πιθανότατα το ιωνικό, ενώ το άλλο χρησιμοποιούσε για σύμβολα συλλαβές.<sup>24</sup> Τελικά, επικράτησαν δύο διαφορετικά συστήματα μουσικής σημειογραφίας, όπως και αργότερα στη Βυζαντινή μουσική, ένα για την οργανική και ένα για τη φωνητική μουσική,<sup>25</sup> τα οποία περιγράφει ο θεωρητικός Αλύπιος στο σύγγραμμά του «*Εισαγωγή στη Μουσική*» τον 3<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ. Χάρη στο έργο του Αλύπιου και στους πίνακες και τα διαγράμματα που περιέχει, μπορούν οι ερευνητές να διαβάζουν τα αρχαία ελληνικά μουσικά κείμενα, ενώ έχουν καταμετρηθεί 1.620 σημεία της αρχαίας ελληνικής παρασημαντικής που είναι κυρίως γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου «*ορθά, πλάγια, ανεστραμμένα, ηκρωτηριασμένα*», *σημεία στίξεως και τόνοι*, όπως η *οξεία*, η *βαρεία*, η *περισπωμένη*, η *απόστροφος*, το *υφέν* και άλλα.<sup>26</sup>

Για τον προσδιορισμό των φθόγγων οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν ονόματα που αρχικά είχαν δοθεί στις χορδές της λύρας σύμφωνα με τη θέση τους στο όργανο και επομένως, έγιναν συνώνυμα με το φθόγγο που απέδιδαν. Σε ανιούσα κλίμακα τα ονόματα των φθόγγων ήταν: *υπάτη, παρυπάτη, λιχανός, μέση, παραμέση, παρανήτη και νήτη*<sup>27</sup>. Μάλιστα, ο Νικόμαχος Γερασηνός, Πυθαγόρειος μαθηματικός και θεωρητικός της μουσικής που έζησε τον 2<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ, αναφέρει ότι οι επτά

<sup>22</sup> Παπαιοκονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 17.

<sup>23</sup> Παπαιοκονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 10.

<sup>24</sup> Παπαιοκονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 18.

<sup>25</sup> Reipach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 189.

<sup>26</sup> M. I. West: «*Ancient Greek Music*», Oxford 1992, p. 218- 253

<sup>27</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*», σελ. 340.

αρχαίοι ελληνικοί φθόγγοι αντιστοιχούν σε επτά αντίστοιχα ουράνια σώματα, τον Κρόνο, το Δία, τον Άρη, τον Ήλιο, τον Ερμή, την Αφροδίτη και τη Σελήνη<sup>28</sup>.

Η φωνητική μουσική είχε τόσο κυρίαρχη θέση στην αρχαία τέχνη ώστε ο μουσικός ρυθμός νοούνταν κυρίως με βάση την ομιλία, πράγμα αναπόφευκτο για μια γλώσσα όπως η ελληνική που η προφορά και η κατανομή των μέτρων βασιζόταν κατά κύριο λόγο στην αρχή της ποσότητας. Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι η ελληνική μουσική ήταν μονοφωνική<sup>29</sup> και κύριος στόχος της ήταν, μέσω μελωδικών και ρυθμικών τονισμών, να εξάρει τον ποιητικό λόγο με τον οποίο ήταν άμεσα συνυφασμένη. Ο ρυθμός και ο τονισμός των στίχων καθόριζε τον αντίστοιχο ρυθμό και τόνο της μελωδίας, γεγονός που είχε σαν αποτέλεσμα τη γένεση των μουσικών μέτρων από τα ποιητικά. Έτσι, οι ποιητικοί ρυθμοί *δάκτυλος, ανάπαιστος και σπονδείο* δημιούργησαν τα *τετραμερή μουσικά μέτρα*, ο *τροχάιος και ο ίαμβος τα τριμερή* και ο *παίων τα πενταμερή*<sup>30</sup>.

### 2.2.1 Τα μουσικά όργανα στην αρχαία Ελλάδα

Η κατηγοριοποίηση των μουσικών οργάνων ανάλογα με την κατασκευή και τον ήχο που παράγουν έχει, κατά καιρούς, απασχολήσει πολύ έντονα τους μουσικολόγους και τους λαογράφους. Το πιο αξιόπιστο σύστημα κατάταξης είναι αυτό των Hornbostel & Sachs σύμφωνα με το οποίο οι βασικές κατηγορίες οργάνων είναι τέσσερις και υπάρχουν παράλληλα, αρκετές υποκατηγορίες. Βάσει του παραπάνω συστήματος, τις κύριες ομάδες αποτελούν τα *ιδιόφωνα*, τα *αερόφωνα*, τα *μεμβρανόφωνα* και τα *χορδόφωνα* όργανα.<sup>31</sup>

Στη αρχαία Ελλάδα, όπως μαρτυρούν τα κείμενα της εποχής, τα μουσικά όργανα χωρίζονταν σε τρεις παρόμοιες κατηγορίες: στα *έγχορδα*, τα *πνευστά* και τα

<sup>28</sup> Νικόμαχος Γερασηνός: «*Αρμονικής Εγχειρίδιον*» ή «*Αρμονικόν Εγχειρίδιον*» στο: Παπαϊωαννόπουλο-Κηπουργού «*Η Μουσική...*», σελ. 16.

<sup>29</sup> Σωτήρης Κόψας: «*Βασικά στοιχεία θεωρίας μουσικής*», Θεσσαλονίκη, 1988, σελ. 6. Η ιστορία της μουσικής διαρείται σε τρεις μεγάλες περιόδους: 1. περίοδος της μονοφωνίας (από την αρχαιότητα μέχρι τον 10<sup>ο</sup> μ.Χ αιώνα), 2. περίοδος πολυφωνίας (10<sup>ος</sup>–16<sup>ος</sup> αιώνας), 3. μουσική της νεότερης εποχής (από το 16<sup>ο</sup> αιώνα ως τις μέρες μας), η οποία υποδιαιρείται σε μικρότερες περιόδους.

<sup>30</sup> Karl Nef: «*Ιστορία της Μουσικής*», Αθήνα, 1985, σελ. 44.

<sup>31</sup> Φοίβος Ανωγειανάκης: ««*Ελληνικά λαϊκά μουσικά όργανα*», Αθήνα 1983, σελ. 44. » Nef: «*Ιστορία...*» σελ. 48.



κρουστά<sup>32</sup>. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι οι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τον όρο «κρουστά» για να περιγράψουν και τα έγχορδα όργανα<sup>33</sup>.

### 2.2.2. Έγχορδα όργανα

Τα έγχορδα όργανα, που για τον προσδιορισμό τους οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν και τους όρους *κρουόμενα* και *έντατά*<sup>34</sup> ή *πληττόμενα* και *επιπληττόμενα*<sup>35</sup>, διαιρούνταν σε τρεις επιμέρους ομάδες. Στην πρώτη ομάδα ανήκαν όργανα της οικογένειας της *λύρας*, όπως η *κιθάρα*, η *βάρβιτος* και τα συγγενικά τους όργανα με ίσες σε μήκος αλλά διαφορετικές σε πάχος χορδές που ο αριθμός τους δεν ξεπερνούσε τις δώδεκα. Η δεύτερη κατηγορία περιελάμβανε όργανα της οικογένειας του *ψαλτηρίου*, όπως το  *τρίγωνο* με άνισες σε μήκος χορδές που μπορούσαν να φτάσουν και τις σαράντα. Στην ιδιαιτερότητα αυτή αποδίδεται και ο χαρακτηρισμός τους ως «*πολύχορδα*». Στην τελευταία ομάδα συναντώνται όργανα με *βραχίονα* ή αλλιώς *λαουτοειδή* με αντιπροσωπευτικότερο το  *τρίχορδο*<sup>36</sup>. Ο ήχος, και στις τρεις κατηγορίες, παραγόταν καθώς ο μουσικός τραβούσε τις χορδές με το δάκτυλο ή με ένα είδος κοκάλινου *πλήκτρου* ώστε να αρχίσουν να πάλλονται.



Εικόνα 1 Αντίγραφο αρχαϊκής *λύρας*

Το ευρύτερα γνωστό έγχορδο όργανο ήταν η *λύρα*. Στενά συνδεδεμένη με τη λατρεία του Απόλλωνα, είχε εύκολο χειρισμό και χαρακτηριστική ποιότητα τόνου, που ήταν διαυγής, γαλήνιος και αρρενωπός. Χρησιμοποιήθηκε ως το κύριο όργανο για τη μουσική εκπαίδευση των νέων και επειδή δεν ήταν ιδιαίτερα πολύπλοκο στην εκτέλεσή του ή ηχηρό όργανο, χρησιμοποιούταν σε κοινωνικές εκδηλώσεις κλειστών χώρων και όχι σε υπαίθριες εκδηλώσεις ή διαγωνισμούς. Στην αρχική της μορφή η *λύρα* κατασκευαζόταν από όστρακο χελώνας, που χρησίμευε σαν *ηχείο* της και σ' αυτό οφείλεται το

<sup>32</sup> West: «*Ancient Greek Music*», p. 39-81.

<sup>33</sup> Παπαιοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 26.

<sup>34</sup> Κρουόμενα: από το ρήμα κρούω, δηλαδή χτυπώ. Έντατά = τεντωμένα. Αθήναιος: «*Σειπνοσοφισταί*», Δ', 174E, 75.

<sup>35</sup> Πληττόμενα: από το ρήμα πλήττω, δηλαδή χτυπώ. Επιπληττόμενα: από το ρήμα ἐπί + πλήττω, δηλαδή χτυπώ πάνω (στη χορδή). Πολυδεύκης: «*Όνομαστικόν*», IV, 58.

<sup>36</sup> Παπαιοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 26.

ποιητικό όνομα *χέλυς*, που είχε σε παλαιότερες εποχές, ενώ στη συνέχεια κατασκευαζόταν από ξύλο σε σχήμα, όμως, όμοιου με του όστρακου της χελώνας. Οι χορδές της ήταν φτιαγμένες από έντερο ή νεύρα ζώων και πάλλονταν στο κενό, δηλαδή καθεμιά από αυτές δε μπορούσε να παράγει παρά έναν συγκεκριμένο ήχο. Όλες είχαν το ίδιο μήκος αλλά διαφορετικό πάχος και όγκο και ο αριθμός τους ποίκιλε κατά τους ιστορικούς χρόνους. Η αρχαϊκή λύρα είχε τρεις ή τέσσερις χορδές αλλά για μεγάλο χρονικό διάστημα, οι χορδές ήταν επτά.<sup>37</sup> Η μοναδική αρχαία λύρα με ηχείο κατασκευασμένο από όστρακο χελώνας που σώζεται ακέραιη μέχρι τις μέρες μας ανακαλύφθηκε κοντά στην Ελευσίνα και χρονολογείται στον 5<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. Το όργανο αυτό σήμερα φυλάσσεται στο Βρετανικό Μουσείο του Λονδίνου και είναι γνωστό ως «η λύρα του Έλγιν».<sup>38</sup>

Τελειοποιημένο είδος λύρας, από άποψη κατασκευής, θεωρείται ότι είναι η *κιθάρα*, την οποία χρησιμοποιούσαν οι επαγγελματίες μουσικοί. Ήταν, όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης, *όργανον τεχνικόν*<sup>39</sup>. Διέφερε από τη λύρα ως προς το ηχείο, το μέγεθος και τη δυναμική του ήχου<sup>40</sup>.

Άλλες παραλλαγές της λύρας ήταν η *φόρμιγξ*, η *χέλυς*, η *μάγαδις*, ο *κλεψιάμβος*, η *βάρβιτος* και η *πηκτίς*. Η *φόρμιγξ* ήταν λύρα μεγάλου μεγέθους και πιθανόν το πιο αρχαίο όργανο που χρησιμοποίησαν οι αοιδοί. Σε παραστάσεις αγγείων η φόρμιγγα εμφανίζεται με τέσσερις χορδές, ενώ σε κείμενά τους αρχαίοι συγγραφείς κάνουν λόγο για επτά χορδές καθώς την χαρακτηρίζουν *επτάκτυπο*<sup>41</sup>, *επτάγλωσσο*<sup>42</sup>, *επτάτονο*<sup>43</sup>.

Η *χέλυς* ήταν λύρα μικρού μεγέθους, ενώ η *μάγαδις* είχε τριγωνικό σχήμα, είκοσι χορδές και παιζόταν με τα δύο χέρια, χωρίς τη βοήθεια πλήκτρου. Οι χορδές



Εικόνα 2 Αντίγραφο αρχαϊκής κιθάρας

<sup>37</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*», σελ. 194.

<sup>38</sup> Παπαιοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*», σελ. 27.

<sup>39</sup> Αριστοτέλης: «*Πολιτικά*», Η', 1341Α, 6.

<sup>40</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*», σελ. 162.

<sup>41</sup> Πίνδαρος: «*2<sup>ος</sup> Πυθιόνικος*», 70-71 .

<sup>42</sup> Πίνδαρος: «*5<sup>ος</sup> Νεμεόνικος*», 24.

<sup>43</sup> Στράβων: «*Γεωγραφικά*», ΙΓ', 2, 4, 618.

της κουρδίζονταν ανά ζεύγη, γεγονός που επέτρεπε την εκτέλεση κατά ογδούς, στην οποία πολλοί ερευνητές αναγνωρίζουν την αρχή της πολυφωνίας<sup>44</sup>.

Πολύ γνωστό έγχορδο όργανο και συγγενές με τη *μάγαδι* ήταν η *πηκτίς* ή *πηκτίς*. Όπως και η *μάγαδις*, είχε είκοσι χορδές κουρδισμένες κατά ζεύγη, η προέλευσή της ήταν λυδική και θεωρείται ότι στον ελλαδικό χώρο τη χρησιμοποίησε πρώτη η Σαπφώ<sup>45</sup>. Κατά τον Αριστόξενο και το Μέναιχο<sup>46</sup> «*ἡ πηκτίς καὶ ἡ μάγαδις ἦταν ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ ὄργανο*», που ανήκε στην κατηγορία των πολύχορδων οργάνων, τα οποία καταδίκασε ο Πλάτων<sup>47</sup> και ο Αριστόξενος αποκαλούσε «*ἔκφυλα*»<sup>48</sup>, δηλαδή ξένα.

Πολύχορδο όργανο, με εννέα χορδές, ήταν και ο *κλεψιάμβος*, που χρησιμοποιούταν κατά κύριο λόγο στην παρακαταλογή, απαγγελία με οργανική συνοδεία. Με την πάροδο, όμως, των χρόνων, η χρήση του περιορίστηκε<sup>49</sup>.

Μια ακόμη παραλλαγή της λύρας αποτελούσε η *βάρβιτος* ή *βάρβιτον* που ήταν πιο στενή αλλά μεγαλύτερη σε μήκος από τη λύρα και επομένως είχε πιο μακριές χορδές και μεγαλύτερη έκταση φθόγγων. Όσον αφορά τον αριθμό τους, δεν είναι γνωστός, ωστόσο ο Θεόκριτος<sup>50</sup> χαρακτηρίζει το *βάρβιτον* ως «*πολύχορδον*» ενώ ο κωμικός ποιητής Αναξίλας στο *Λυροποιό*<sup>51</sup> του μιλά για τρίχορδες βαρβίτους.



Εικόνα 3 Ο «*αρπιστής της Κέρου*»

Άλλο ένα όργανο της οικογένειας των εγχόρδων ήταν η *άρπα*, η οποία ανάλογα με το σχήμα και των αριθμό των χορδών της, ονομαζόταν *κινύρα*, *τρίγωνον*, *σαμβύκη*, *επιγόνειον* ή *ψαλτήρι*<sup>52</sup>. Η προέλευση του *τριγώνου* ήταν φρυγική, αιγυπτιακή ή συριακή, παιζόταν κυρίως από γυναίκες και, όπως αναφέρει ο Αθήναιος<sup>53</sup> από το 2<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ, σταμάτησε να χρησιμοποιείται. Όπως η *μάγαδις* και η *βάρβιτος*, το τρίγωνο θεωρούταν ένα από τα πιο

<sup>44</sup> Παπαϊκονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ.32.

<sup>45</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*». σελ. 249.

<sup>46</sup> Αθήναιος: «*Δειπνοσοφισταί*», ΙΔ', 535 E, 37.

<sup>47</sup> Πλάτων: «*Πολιτεία*», Γ', 399 D.

<sup>48</sup> Αθήναιος: «*Δειπνοσοφισταί*», Δ', 182 F, 80.

<sup>49</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*». σελ. 169. Αθήναιος, ΙΔ', 637 F, 40.

<sup>50</sup> Θεόκριτος: «*Ειδύλλια*», XVI, «*Χάριτες ή Ιέρων*», V, 45

<sup>51</sup> Αθήναιος: «*Δειπνοσοφισταί*», Δ', 138 B, 81.

<sup>52</sup> Παπαϊκονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 30-34.

<sup>53</sup> Αθήναιος: «*Δειπνοσοφισταί*», ΙΔ', 636 F, 80.

αρχαία όργανα. Στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας φυλάσσεται το ειδώλιο ενός *αρπιστή* ή αλλιώς *τριγωνοεκτελεστή*, γνωστό ως «ο *αρπιστής της Κέρου*», κατασκευασμένο από παριανό μάρμαρο που χρονολογείται στην εποχή του χαλκού<sup>54</sup>.

Το αντιπροσωπευτικότερο όργανο της τελευταίας κατηγορίας εγχόρδων, των *λαουτοειδών*, ήταν το *τρίχορδο* ή *πανδούρα*, το μοναδικό ίσως όργανο με βραχίονα που χρησιμοποίησαν οι Έλληνες. Η *πανδούρα* είχε μακρύ βραχίονα χωρίς κλειδιά (*κόλλαβους*), μικρό σώμα, τάστα και τρία ζεύγη χορδών<sup>55</sup>. Η προέλευσή της ήταν πιθανόν ασσυριακή,<sup>56</sup> ενώ ο Πυθαγόρας<sup>57</sup> θεωρούσε ότι την *πανδούρα* κατασκεύαζαν οι τρωγλοδύτες της Ερυθράς Θάλασσας από λευκή δάφνη που φύτρωνε στις εκεί περιοχές. Με το πέρασμα των αιώνων, για την *πανδούρα* χρησιμοποιήθηκαν και άλλα ονόματα όπως *πανδουρίς* ή *πάνδουρος* και σύμφωνα με πολλούς ερευνητές, θεωρείται πρόγονος του *ταμπουρά* και του *μπουζουκίου*, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι δεν έγινε καμία αλλαγή στον αριθμό των χορδών του, παρά μόνο κατά τη δεκαετία του 1950, που προστέθηκε άλλο ένα ζεύγος χορδών<sup>58</sup>.



Εικόνα 4 Μούσα με *τρίχορδο*

### 2.2.3. Πνευστά όργανα

Για τον προσδιορισμό των πνευστών οργάνων, οι αρχαίοι Έλληνες χρησιμοποιούσαν τους όρους *έμπνευστά*,<sup>59</sup> ενώ ο Πολυδεύκης στο κεφάλαιο «*Περί έμπνευστῶν οργάνων*» αναφέρει και τους παρακάτω όρους: *έμπνεόμενα*, *καταπνεόμενα*, *έπιπνεόμενα*, και *έμφυσώμενα*<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*». σελ. 322.

<sup>55</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*». σελ. 239.

<sup>56</sup> Πολυδεύκης: «*Ονομαστικόν*», IV, 60.

<sup>57</sup> Αθήναιος: «*Δειπνοσοφισταί*», Δ', 183 F, 184 A, 82.

<sup>58</sup> Παπαϊκονόμου-Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 25.

<sup>59</sup> Αθήναιος: «*Δειπνοσοφισταί*», ΙΔ', 636C, 3.

<sup>60</sup> Πολυδεύκης: «*Ονομαστικόν*», IV, 67.

Τα πνευστά όργανα, εκτός από τη *σάλπιγγα*, τα *κέρατα* και τις *βυκάνες*, που δε χρησιμοποιούταν για καθαρά μουσικούς σκοπούς, διαιρούνταν σε δύο μεγάλες κατηγορίες: τους *αυλούς*, που είχαν επιστόμιο και τις *σύριγγες*, χωρίς επιστόμιο<sup>61</sup>.

Οι *σάλπιγγες* κατασκευάζονταν από χαλκό ή κέρατο ζώων και χρησιμοποιούνταν για τα πολεμικά σαλπίσματα και σε ορισμένες θρησκευτικές τελετές. Η καταγωγή της σάλπιγγας ήταν πιθανότητα ετρουσκική, ενώ ο όρος πρωτοεμφανίζεται στον Όμηρο<sup>62</sup>. Μερικά από τα είδη σαλπίγγων ήταν η *ελληνική*, η *αιγυπτιακή*, η *γαλατική* ή αλλιώς *κάρνυξ*, η *παφλαγονική*, η *μυδική* και η *τυρσηνική*.

Οι *αυλοί*, απλοί ή διπλοί (*δίαυλοι*), δηλαδή με απλή ή διπλή *γλωττίδα*, είχαν μέγεθος που ποίκιλε ανάλογα με την ηλικία των μουσικών και έτσι, συναντάμε αυλούς για παιδιά, γυναίκες και άνδρες<sup>63</sup>.

Το κυρίως σώμα τους ήταν ένας κυλινδρικός σωλήνας, ο *βόμβυξ*, με τρία έως δεκαπέντε *τρήματα* που το άνω άκρο του κατέληγε σε επιστόμιο και το κάτω σε έναν ανοιχτό, ελαφρώς διευρυμένο μικρό «*κώδωνα*». Το κυρίως μέρος κατασκευαζόταν από καλάμι, πυξάρι ή ξύλο λωτού, από οστό ελαφιού, κέρατο, ελεφαντόδοντο ή κατεργασμένο χαλκό.



**Εικόνα 5** Αυλός του 5.300 π.Χ κατασκευασμένος από οστό πτηνού

Οι αυλητές φορούσαν μια δερμάτινη κορδέλα, τη *φορβειά*, που περνούσε πάνω από τις παρειές και έδενε πίσω στο κεφάλι αφήνοντας ένα άνοιγμα μπροστά από το στόμα για να διευκολύνεται έτσι η διοχέτευση του αέρα στο σώμα του *αυλού*. Συνήθως οι *αυλοί* χρησιμοποιούνταν κατά ζεύγη και ονομάζονταν *δίαυλοι* ή *δίδυμοι αυλοί*, *δικάλαμοι* και *δίζυγοι* ή *δίζυγες αυλοί*. Καθένας από τους δύο είχε το δικό του επιστόμιο, ενώ οι *βομβυκές* τους είχαν άλλοτε το



**Εικόνα 6**

άνδρας με διπλό αυλό και φορβειά

<sup>61</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*»σελ. 26.

<sup>62</sup> Όμηρος: «*Ιλιάς*», Σ 19.

<sup>63</sup> Ncf: «*Ιστορία...*», σελ. 52.

ίδιο και άλλοτε διαφορετικό μήκος. Όσον αφορά στη χρήση τους, οι απόψεις είναι αντικρουόμενες, καθώς πολλοί μελετητές θεωρούν ότι και οι δύο *αυλοί* έπαιζαν σε ταυτοφωνία, όταν το μήκος τους ήταν ίσο, ενώ άλλοι υποστηρίζουν ότι στην περίπτωση που ήταν άνισοι, ο ένας έπαιζε τη μελωδία και ο άλλος κρατούσε τον *ισοκράτη* και τέλος, μια άλλη μερίδα ερευνητών διακρίνει στο *διάυλο* στοιχεία πολυφωνίας.<sup>64</sup> Η χρήση του *διάυλου* ήταν πανάρχαια, πράγμα που επιβεβαιώνει το ειδώλιο του «*αυλητή της Κέρου*», που, όπως και του «*αρπιστή*», χρονολογείται στα 2.400 με 2.200 π.Χ. Στις μέρες μας συναντάμε χρήση *διπλού αυλού* σε ορισμένες περιοχές τις Κύπρου, όπου ελάχιστοι πλέον βοσκοί παίζουν το λεγόμενο «*πιθκιαύλι*»<sup>65</sup>.



Εικόνα 5 Ο «*αυλητής της Κέρου*»

Ο *αυλός*, θεωρείται ένα από τα σημαντικότερα μουσικά όργανα της Ελλάδας, που, σε συνδυασμό με την ανθρώπινη φωνή ή έγχορδα όργανα, ιδιαίτερα την κιθάρα, έπαιξε ξεχωριστό ρόλο στην κοινωνική ζωή της χώρας. Η στενή σχέση του, μάλιστα με τη λατρεία του Διονύσου, έκανε τους Έλληνες να θεωρούν ότι δεν ήταν κατάλληλος για εκπαιδευτικούς σκοπούς, άποψη την οποία υποστήριζαν αρκετοί συγγραφείς της εποχής, ανάμεσά τους ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης. Παρ' όλα αυτά, η *αυλητική* ως τέχνη ήταν σεβαστή και περιζήτητη. Ο Αθήναιος,

<sup>64</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια ...*», σελ. 66.

<sup>65</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*», σελ. 36.

μάλιστα, αναφέρει ότι οι Λακεδαιμόνιοι και οι Θηβαίοι μάθαιναν να παίζουν *αυλό* και πολλοί αξιόλογοι άνθρωποι, μεταξύ αυτών και πολλοί Πυθαγόρειοι, ασκούσαν την παραπάνω τέχνη<sup>66</sup>.

Η *σύριγξ* ήταν ποιμενικό, κυρίως, όργανο που δεν το χρησιμοποιούσαν για



Εικόνα 6 Πολυκάλαμη σύριγγα

καλλιτεχνικούς σκοπούς και κατά τους αρχαίους μύθους, κατασκευάστηκε από το Θεό Πάνα. Υπήρχαν δύο είδη σύριγγας: η *μονοκάλαμος* και η *πολυκάλαμος*. Η *μονοκάλαμος* είχε πιο γλυκό ήχο, ελαφρώς συριστικό και περιορισμένη έκταση στους υψηλούς φθόγγους. Η *πολυκάλαμος* ήταν γνωστή

και ως *σύριγξ* ή *σύριγγες του Πανός*. Ο αριθμός των καλαμιών κυμαινόταν από επτά έως δεκαπέντε, τα οποία είχαν διαφορετικό μέγεθος και συνδέονταν μεταξύ τους με κεριά<sup>67</sup>.

Στη *σύριγγα του Πανός* βασίστηκε η δημιουργία της *υδραύλεως* ή *υδραυλον* ή *υδραυλικού οργάνου*, προγόνου του *εκκλησιαστικού οργάνου* της Δυτικής Εκκλησίας και του σημερινού πιάνου<sup>68</sup>. Η *υδραυλις* λειτουργούσε με πεπιεσμένο αέρα που περνούσε από ένα δοχείο νερού για την εξισορρόπηση της πίεσής του και ο ήχος έβγαινε από μια σειρά σωλήνων διαφορετικού μήκους. Χαρακτηριστικό ήταν το μηχανικό της παίξιμο με μικρά εξαρτημένα πλήκτρα που πιέζονταν με τα δάκτυλα και επέστρεφαν εύκολα στην αρχική τους θέση. Ο ήχος της ήταν εξαιρετικά δυνατός και για το λόγο αυτό τη χρησιμοποιούσαν σε εξωτερικούς χώρους και σε δημόσιες τελετές, όπως ήταν αργότερα τα ρωμαϊκά θεάματα στο αμφιθέατρο.



Εικόνα 7 Σκίτσο υδραύλεως

<sup>66</sup> Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια ...» σελ. 68.

<sup>67</sup> Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια ...» σελ. 296.

<sup>68</sup> Nef: «Ιστορία...» σελ. 52.

Η ανακάλυψή της αποδίδεται στον Έλληνα μηχανικό Κτησίβιο από την Αλεξάνδρεια ή ακόμη και στον Αρχιμήδη<sup>69</sup>.

#### 2.2.4. Κρουστά όργανα

Στην οικογένεια των κρουστών οργάνων, που παίζονταν κυρίως από γυναίκες και χρησιμοποιούνταν στις οργιαστικές τελετές προς τιμήν του Διονύσου και της Κυβέλης και όχι για κατεξοχήν μουσικούς σκοπούς, ανήκε το *τόμπανο*, τα *κύμβαλα*, τα *σειίστρα*, τα *τρίγωνα* και τα *κρόταλα*.

Το *τόμπανον* ή *τόπανον* ήταν ένας κύλινδρος με τεντωμένο δέρμα στις δύο πλευρές. Στις ίδιες τελετές, το ρυθμό των χορευτών κρατούσαν τα *κρόταλα* που αποτελούνταν από δύο κοίλα τμήματα κατασκευασμένα από όστρακο, ξύλο ή μέταλλο σε διάφορα σχήματα. Ο παραγόμενος ήχος ονομαζόταν *ρύμβος* ή *ρόμβος*<sup>70</sup>.

Το *σειίστρο* ήταν μικρό σε μέγεθος όργανο σε σχήμα πετάλου προσαρμοσμένου σε λαβή, με επτά εγκάρσιες μικρές ράβδους ή



Εικόνα 10 Μαινάδα με τόμπανο



Εικόνα 11  
Πήλινο σειίστρο

κουδούνια. Ήταν μεταλλικό και παρήγαγε διαπεραστικό ήχο ακαθόριστου ύψους. Προήλθε από την Αίγυπτο, όπου χρησιμοποιούνταν σε τελετές προς τιμήν της Ίσιδος<sup>71</sup>. Στον ελλαδικό χώρο, η χρήση του ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη στη μινωική Κρήτη, ενώ αξίζει να σημειωθεί ότι *σειίστρο* ονόμαζαν και ένα παιχνίδι με το οποίο οι παραμάνες νανούριζαν τα παιδιά. Μάλιστα, μετά από ανασκαφές, που πραγματοποιήθηκαν στο νησί ανακαλύφθηκε ένα πήλινο *σειίστρο* που χρονολογείται στο 2.200 π.Χ. και μια ανάγλυφη παράσταση σε στεατίτη, γνωστή ως «*αγγείο των θεριστών*» ή «*αγγείο της συγκομιδής*»<sup>72</sup>, στην οποία εικονίζονται άνδρες που

<sup>69</sup> Παπαιοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*» σελ. 175.

<sup>70</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια ...*» σελ. 296.

<sup>71</sup> Πλούταρχος: «*Ηθικά*», 376 C.

<sup>72</sup> Lilian B. Lawler: «*Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*», Αθήνα 1984, σελ. 44.

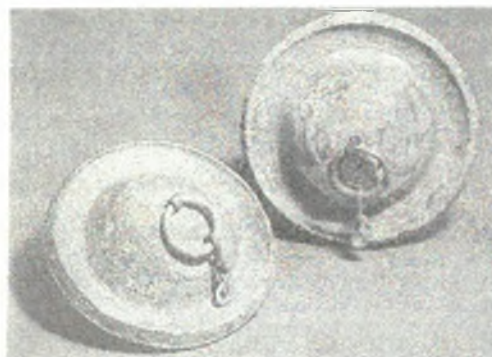


επιστρέφουν από γεωργικές εργασίες. Μπροστά από τους αγρότες προχωρούν τέσσερις μουσικοί που τραγουδούν και ο πρώτος από αυτούς κρατά *σειστρό*<sup>73</sup>.



Εικόνα 12 Λεπτομέρεια από το «αγγείο των θηριστών»

Τα αρχαία *κύμβαλα*, όπως και αυτά της νεότερης εποχής (*riatti* και *καστανιέτες*)<sup>74</sup>, ήταν στην ουσία δύο κοίλα ημισφαιρικά μεταλλικά πιάτα. Η προέλευσή τους ήταν ασιατική και για τους Έλληνες δεν είχαν καμιά πραγματική μουσική αξία<sup>75</sup>.



Εικόνα 13 Κύμβαλα του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ

### 2.3. Είδη μουσικής σύνθεσης

Σε κάθε εκδήλωση της ζωής των αρχαίων Ελλήνων η μουσική ήταν πάντοτε παρούσα, γεγονός που επιβεβαιώνει όχι μόνο η μελέτη των κειμένων της αρχαίας ελληνικής γραμματείας αλλά και έργα τέχνης που έφτασαν ακέραια ως τις μέρες μας. Έτσι, λοιπόν, οι ερευνητές έχουν καταλήξει με βεβαιότητα στο συμπέρασμα

<sup>73</sup> Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια ...» σελ. 281.

<sup>74</sup> Marjorie Quennell : «Everyday things in ancient Greece» στο: «Music- Dancing- Games», New York. 1960, 140-161, p. 143.

<sup>75</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η Μουσική...» σελ. 46.

ότι η αρχαιοελληνική μουσική συνόδευε τα δείπνα, τις θυσίες, τις πομπές, τους αγώνες, τους γάμους, ακόμη και τις επικήδειες τελετές. Για να καλύψουν τις ανάγκες των παραπάνω εκδηλώσεων, οι αρχαίοι Έλληνες συνέθεταν διαφορετικά μουσικά είδη κατάλληλα για την κάθε περίπτωση, τα σημαντικότερα από τα οποία ήταν:

- Η *κιθαρωδία*, δηλαδή τραγούδι με συνοδεία κιθάρας. Θεωρείται το αρχαιότερο είδος μεικτής μουσικής σύνθεσης και παραλλαγή της ήταν η *λυρωδία* που ποτέ όμως δεν έγινε δημοφιλής.
- Η *αὐλωδία*, τραγούδι με συνοδεία αυλού.
- Η *ψιλή κιθάρισις*, οργανική σύνθεση για μια κιθάρα.
- Η *ψιλή αὐλησις*, οργανική σύνθεση για έναν αυλό.
- Η *ἑναυλος κιθάρισις*, μουσική σύνθεση για έναν αυλό και μια κιθάρα. Παραλλαγή της ήταν η *παριαμβίς*.
- Ο *νόμος*, ο σπουδαιότερος τύπος σύνθεσης.
- Διάφορες *χορικές*, *λυρικές* και *δραματικές* συνθέσεις.<sup>76</sup>

#### 2.4. Σωζόμενα μουσικά κείμενα

Παρά το γεγονός ότι ως τις μέρες μας έχει διασωθεί ένας αρκετά σημαντικός αριθμός θεωρητικών έργων σχετικών με την αρχαία ελληνική μουσική, τα μουσικά κείμενα που έχουν φτάσει στα χέρια των ερευνητών είναι μόλις 70 και περιλαμβάνουν φωνητικές και οργανικές μελωδίες, σε αποσπασματική κυρίως μορφή, από τις οποίες η πλειονότητα συνοδεύει κείμενα θρησκευτικού περιεχομένου ή τραγωδιών.

Το αρχαιότερο από τα παραπάνω κείμενα φαίνεται ότι είναι ένα απόσπασμα από την *«Ιφιγένεια ἐν Αὐλίδι»* του Ευριπίδη<sup>77</sup>. Σημαντικό εύρημα αποτελούν και οι δύο μεγάλοι *«Δελφικοί Ὕμνοι»* του Αθηναίου συνθέτη Λιμένιου, που ήταν αφιερωμένοι στον Απόλλωνα και χρονολογούνται στο 138 και 128 π.Χ Το πιο εντυπωσιακό εύρημα όμως είναι η *«στήλη του Σεικίλου»*. Πρόκειται για μια επιτάφια στήλη αφιερωμένη στο λυρικό ποιητή και μουσικό των ελληνιστικών χρόνων Σείκιλο ο οποίος έζησε μεταξύ 2<sup>ου</sup> και 1<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Η στήλη ανακαλύφθηκε το 1883 κοντά στο Αϊδίνιο της Μικράς Ασίας, στις αρχαίες Τράλλεις και εκτίθεται

<sup>76</sup> Μιχαηλίδης: *«Εγκυκλοπαίδεια...»* σελ. 105-106.

<sup>77</sup> Leiden Inv. 510.

στο Μουσείο της Κοπεγχάγης. Το χαραγμένο πάνω στη στήλη μουσικό κείμενο είναι το πλέον ευανάγνωστο που έχει ως τώρα βρεθεί και μάλιστα η μελωδία του αποτελείται από 32 φθόγγους, έχει έκταση μιας ογδόης, είναι πλήρης και έχει μια ιδιαίζουσα χάρη.<sup>78</sup>



Εικόνα 14 Η «στήλη του Σεικίλου»

### 2.5.1 Η μουσική παιδεία και οι μουσικοί

Όπως προαναφέρθηκε, η μουσική αναπτύχθηκε ιδιαίτερα στην Ελλάδα του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ, εποχή που κατείχε βασικό και πρωταρχικό ρόλο στην εκπαίδευση των νέων. Αν και στη συνέχεια ακολούθησαν περίοδοι παρακμής, εξακολούθησε μέχρι και τους ρωμαϊκούς χρόνους να θεωρείται εφόδιο απαραίτητο για τη ζωή των πολιτών.<sup>79</sup> Άλλωστε, δεν υπήρχε εκδήλωση του δημόσιου ή ιδιωτικού βίου, στην πόλη και την ύπαιθρο, που να μην περιλαμβάνει μουσικά στοιχεία.

Έτσι, οι κινήσεις των κωπηλατών στις αθηναϊκές τριήρεις συνοδεύονταν από ήχους αυλού, όπως άλλωστε και όσων ασκούσαν στα γυμναστήρια. Στα πεδία των μαχών ο ίδιος ήχος στήριζε τον ενθουσιασμό των στρατευμάτων που βάδιζαν προς τη μάχη και ενίσχυε το ηθικό τους. Άσματα συνόδευαν την εργασία των

<sup>78</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η Μουσική...*», σελ. 23-25. και Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 200- 230.

<sup>79</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η μουσική...* », σελ. 48

εργατών μαλλιού, των σχοινοποιών, των θεριστών και των τρυγητών,<sup>80</sup> ενώ ήχοι αυλού συνόδευαν τις γυναίκες που ζύμωναν, τους άνδρες που έκαναν οικοδομικές εργασίες και αυτούς που προσπαθούσαν να σύρουν πλοία στη θάλασσα<sup>81</sup>. Καμία θρησκευτική τελετή, σπονδή, θυσία, πομπή ή συλλογική προσευχή, δε γινόταν χωρίς συνοδεία ασμάτων και οργάνων.<sup>82</sup>



Εικόνα 15 Πομπή θυσίας με νεαρούς μουσικούς να προπορεύονται

Αυτή η καλλιτεχνική άνθιση, προϋπέθετε και κοινό με ανάλογη μουσική παιδεία. Αν και οι τέχνες του σχεδίου έκαναν σχετικά αργά και δειλά την εμφάνισή τους στα προγράμματα δημόσιας εκπαίδευσης, η μουσική, πάντοτε, στενά συνδεδεμένη με την ποίηση αποτελούσε σχεδόν εξ αρχής συστατικό της μέρος. Ήδη οι ήρωες του Ομήρου ήξεραν να τραγουδούν τα κατορθώματα των ανδρείων με συνοδεία φόρμιγγας, ενώ η Λέσβος, την εποχή του *Αλκαίου* και της *Σαπφούς*, υπήρξε μεγάλο σχολείο μουσικής που οι μαθήτριές του συναγωνίζονταν αυτές ανταγωνιστικών σχολών. Στις δωρικές πόλεις, η μουσική διδασκαλία, όπως και κάθε άλλος κλάδος της εκπαίδευσης, ήταν αυστηρά καθορισμένη από το νόμο και έτσι σε περιοχές όπως η Κρήτη και η Σπάρτη, η εκμάθηση της τέχνης του

<sup>80</sup> Ομηρος: «*Ιλιάς*», Σ 561-572.

<sup>81</sup> West: «*Music...*», σελ. 30-40.

<sup>82</sup> Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 164.

τραγουδιού, της κιθάρας και του χορού αποτελούσε καθήκον και προνόμιο της άρχουσας τάξης. Αλλά και στην Αθήνα η μελέτη του τραγουδιού και της λύρας ήταν επιβεβλημένη για κάθε παιδί ελεύθερου πολίτη. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι μετά την ήττα στις Συρακούσες, πολλοί Αθηναίοι αιχμάλωτοι εξοικονόμησαν τα απαιτούμενα για την απελευθέρωσή τους λύτρα άδοντας μελωδίες του Ευριπίδη.<sup>83</sup>

Στο πρόγραμμα των σπουδών τους οι νεαροί Έλληνες πολίτες έπρεπε υποχρεωτικά να εντάσσουν μαθήματα μουσικής, αφού πρώτα βέβαια, μάθαιναν να διαβάζουν, να γράφουν και να μετρούν. Το γνώρισμα, δηλαδή, του πραγματικά μορφωμένου άνδρα ήταν μεταξύ άλλων και η μουσική του μόρφωση και γι' αυτό ονομαζόταν «*μουσικός άνήρ*», δηλαδή άνδρας με μουσική εκπαίδευση<sup>84</sup>.

Η αντίληψη των αρχαίων Ελλήνων για την παιδαγωγική σημασία της μουσικής παρουσιάζεται με ιδιαίτερη σαφήνεια στον Πλατωνικό διάλογο «*Πρωταγόρας*», όπου αναφέρεται ότι: «*Οί τ' αὖ κιθαρισταί ... και τους ρυθμούς τε καί τās αρμονίας ἀναγκάζουσιν οἰκοιοῦσθαι τās ψυχάς τῶν παιδῶν, ἵνα ἡμερώτεροι τε ὄσι καί εὐρυθμότεροι γιγνόμενοι, χρήσιμοι ὄσι εἰς τό λέγειν τε καί πράττειν· πᾶς γάρ ὁ βίος τοῦ ἀνθρώπου εὐρυθμίας τε καί εὐαρμοστίας δεῖται*»<sup>85</sup>. Δηλαδή, κατά τον Πρωταγόρα, οι δάσκαλοι της μουσικής «*ἀναγκάζουν τις ψυχές των παιδιῶν να εὐοικειώνονται με τους μουσικούς ρυθμούς και τις αρμονίες, ὥστε να γίνονται ἡμερώτεροι ἄνθρωποι και, αφού συνηθίσουν στον καλό ρυθμό, να γίνονται χρήσιμοι στα λόγια και στις πράξεις· γιατί ὅλη η ζωή του ἀνθρώπου ἔχει ἀνάγκη ἀπό καλό ρυθμό και ἀπό καλή ἀρμονία*».

Η μουσική, λοιπόν, αποτελούσε βασικό μέσο αγωγής των νέων και σε συνδυασμό με τη σωματική άσκηση, τη γυμναστική, διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στη διαπαιδαγώγησή τους. Ο Πλάτων,<sup>86</sup> μάλιστα, θεωρούσε ότι αποκλειστικό μέσο αγωγής του σώματος ήταν η γυμναστική ενώ της ψυχής η μουσική και σύμφωνα με το έργο του ίδιου φιλοσόφου, ο χρόνος που χρειαζόταν να αφιερώσει κάθε νεαρός δεκατριῶν ετών στη μελέτη της μουσικής κοντά στο μουσικοδιδάσκαλό του ήταν περίπου τρία χρόνια. Στο διάστημα αυτό, έπρεπε να μάθει να παίζει λύρα, γιατί το να μην ξέρει κανείς να τραγουδά και να παίζει λύρα, θεωρούταν σοβαρή

<sup>83</sup> Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 165.

<sup>84</sup> Annie Bellis: «*Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*», Αθήνα, 2004, σελ. 19.

<sup>85</sup> Πλάτων: «*Πρωταγόρας*», 326 β.

<sup>86</sup> Πλάτων: «*Πολιτεία*», Β. 376 d-e.

παράλειψη<sup>87</sup>. Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση, και ταυτόχρονα εξαίρεση, του Αθηναίου στρατηγού και πολιτικού Θεμιστοκλή που παραδεχόταν ότι η μόρφωσή του ήταν ελλιπής, καθώς δεν ήξερε να κουρδίσει στο σωστό τόνο τις χορδές μιας λύρας ή να παίζει άρπα.<sup>88</sup>

Σε γενικές γραμμές, λοιπόν, για να μορφωθούν μουσικά οι νεαροί πολίτες από την ηλικία των δώδεκα ή δεκατριών ετών ή πολλές φορές και νωρίτερα, επισκέπτονταν καθημερινά έναν επαγγελματία μουσικό, τον *κιθαριστή*, ο οποίος τους δίδασκε βασικά στοιχεία θεωρίας της μουσικής. Στόχος του ήταν να τους μάθει να τραγουδούν από μνήμης τις συνθέσεις αρχαίων ποιητών και να παίζουν λύρα ή αυλό. Ο αττικιστής και σοφιστής Φρύνχος ο Αράβιος από τη Βιθυνία χαρακτηριστικά αναφέρει «*κυρίως δέ λέγονται φοιτηταί οί γραμματικὴν ἢ μουσικὴν μανθάνοντες*» δηλαδή πως αυτοί που σπούδαζαν γραμματική ή μουσική αποκαλούνταν «*φοιτηταί*»<sup>89</sup>.

Όπως απεικονίζεται σε αγγεία της κλασικής εποχής, οι *φοιτηταί* κρατώντας λύρα στο χέρι, μιμούνταν το δάσκαλό τους, που, καθισμένος απέναντι ή πλάι τους, διάβαζε μουσική ή έπαιζε λύρα.<sup>90</sup> Μια από τις αντιπροσωπευτικότερες παραστάσεις μουσικής διδασκαλίας είναι αυτή που κοσμεί ερυθμόμορφο σκύφο του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ και αποδίδεται στον κεραμέα Πιστόξενο. Στο σκύφο, που φυλάσσεται σε Μουσείο της Γερμανίας παρουσιάζεται ο Λίνος να διδάσκει λύρα τον Ιφικλή, που κάθεται απέναντί του.<sup>91</sup>



Εικόνα 16 Μάθημα κιθάρας

Έλληνες συγγραφείς και φιλόσοφοι, όπως ο Πλάτων στους *Νόμους* και την *Πολιτεία* ή ο Αριστοτέλης στο τελευταίο του βιβλίο, που θέλησαν να ασχοληθούν με το ζήτημα της μουσικής παιδείας των νέων και να θέσουν τους πρώτους κανόνες γύρω από το παραπάνω ζήτημα, υποστήριζαν ότι οι παρεχόμενες μουσικές γνώσεις δεν θα έπρεπε να ξεπερνούν τα όρια της απλής εξάσκησης στο τραγούδι και τη

<sup>87</sup> Πλάτων: «*Νόμοι*», 8, 809 και 812δ-813α.

<sup>88</sup> Πλάτων: «*Βίοι Παράλληλοι*», «*Θεμιστοκλής*», 2.

<sup>89</sup> Αριστοφάνη: «*Νεφέλες*», 964., Πλάτων: «*Πρωταγόρας*», 326α.

<sup>90</sup> Πλούταρχος: «*Ει πρεσβυτέρω πολιτευτέον*», 790Ε.

<sup>91</sup> Παπαιοκονόμου- Κηπουργού: «*Η μουσική...*» σελ. 49.

χρήση των μουσικών οργάνων και να αγγίζουν τη δεξιοτεχνία. Έτσι, λοιπόν, ο Αριστοτέλης απαγορεύει τη χρήση κάθε οργάνου από τα ονομαζόμενα τεχνικά, όπως ήταν η κιθάρα και υποστηρίζει πως η εκμάθηση ενός μουσικού οργάνου έπρεπε να οδηγεί μόνο στη διασκέδαση και στην ξεκούραση.<sup>92</sup> Αλλά και ο Πλάτων ήταν υποστηρικτής μιας μουσικής διδασκαλίας για ερασιτέχνες, χωρίς χρησιμοθηρία, πέρα από κάθε είδους δεξιοτεχνία και πολυπλοκότητα.<sup>93</sup>

Από τον 4<sup>ο</sup> περίπου αιώνα π.Χ και μετά, άρχισε η σταδιακή παρακμή της «ερασιτεχνικής μουσικής» που συμπίπτει με την ανάπτυξη όλο και πιο πολύπλοκων μουσικών μορφών. Οι συζητήσεις των φιλοσόφων σχετικά με τις αρμονίες και τα ενδεδειγμένα για την εκπαίδευση των νέων όργανα, δε συγκινούν πια το ευρύ κοινό.<sup>94</sup>

Όσον αφορά τους δασκάλους της μουσικής, άλλοτε ήταν άσημοι και ζούσαν παραδίδοντας κατ' οίκον μαθήματα και άλλοτε ήταν φημισμένοι δεξιότεχνες που μάλιστα απαιτούσαν υπέρογκα ποσά ως αμοιβή για τις υπηρεσίες τους. Οι υψηλές αμοιβές που προσφέρονταν στους δασκάλους φανερώνει τη σημασία που απέδιδαν στη διδασκαλία και το ρόλο της μουσικής οι αρχαίοι Έλληνες.



Εικόνα 17 Παραστατική απεικόνιση της εκπαίδευσης των νέων, όπου συνυπάρχει η γραμματική και μουσική παιδεία

<sup>92</sup> Αριστοτέλης: «Πολιτικά», 8,6,1341<sup>a</sup> 10 και 1341β.

<sup>93</sup> Πλάτων: «Πολιτεία», 4, 424c.

<sup>94</sup> Reinach: «Η Ελληνική Μουσική», σελ. 166.



Εικόνα 18 Η άλλη όψη του αγγείου με απεικόνιση μαθήματος κιθάρισης

### 2.5.2 Οι μουσικοί στην αρχαία Ελλάδα

Οι μουσικοί, δηλαδή οι έμπειροι και καλλιεργημένοι στις καλές τέχνες ή οι έμπειροι στην τέχνη της μουσικής και οι λυρικοί ποιητές,<sup>95</sup> στην αρχαιότητα ήταν πρόσωπα με εξέχουσα θέση στην κοινωνία της εποχής και αντιμετώπιζονταν με



Εικόνα 19 Ο κιθαριστής της Πύλου

ιδιαίτερο σεβασμό. Κατά τον Όμηρο, θεωρούνταν άξιοι να μετέχουν σε συνελεύσεις και να εκφέρουν γνώμη γιατί ανήκαν στην κατηγορία των «δημιοεργών», όπως οι μάντεις και οι γιατροί, ενώ μορφές μουσικών κοσμούσαν πολλές φορές τοίχους ανακτόρων<sup>96</sup>. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μορφή του κιθαριστή στην αίθουσα του θρόνου του ανακτόρου της Πύλου που χρονολογείται στα 1.300- 1.250 π.Χ και αναπαριστά μια ανδρική μορφή που κρατά πεντάχορδη κιθάρα.

Βάσει των γραπτών πηγών της εποχής, οι ποιητές ήταν παράλληλα και καλοί μουσικοί. Για παράδειγμα, ποιητές όπως ο Αλκαίος, ο Τυρταίος, ο Αλκαμάν, η Σαπφώ, ο Φρύνιχος, ο Πίνδαρος, ο Αργεΐος Σακάδας, που ήταν ο πρώτος νικητής της

<sup>95</sup> Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια...» σελ. 220.

<sup>96</sup> Όμηρος: «Οδύσσεια», ρ, 383-387.



αυλητικής στα Πύθια το 586 π.Χ, υπήρξαν και σπουδαίοι μουσικοί.<sup>97</sup> Φιλολογικά κείμενα που σώζονται μέχρι τις μέρες μας, περιέχουν σημαντικές πληροφορίες για τη σταδιοδρομία μουσικών, τις νίκες τους σε διαγωνισμούς, για τα βραβεία και τις τιμές που τους απένειμαν. Έτσι, λοιπόν, γνωρίζουμε ότι στον κιθαριστή Νικόδημο, γύρω στο 265 ή 264 π.Χ, μετά από ψήφισμα στην πόλη των Δελφών, απονεμήθηκε «προξενία»<sup>98</sup>. Άλλοι γνωστοί μουσικοί της αρχαιότητας ήταν ο Αρίων, ο Αριστόξενος από τον Τάραντα της Ιταλίας, ο Λίνος, ο Στρατόνικος, ο Αμοιβεύς, ο Λιμένιος, ο Ίβυκος, ο Στησίχορος<sup>99</sup> αλλά και μια γυναίκα, η Τελέσσιλα η Αργεία<sup>100</sup>.

Εκτός, όμως από τις υλικές και ηθικές απολαβές που απολάμβαναν οι γνωστοί μουσικοί στην Αρχαία Ελλάδα, αναφέρεται ότι είχαν και πολύ μεγάλες αμοιβές. Ταξίδευαν σε όλη τη Μεσόγειο για να δίνουν συναυλίες ή να παραδίδουν μαθήματα με υψηλά διδάκτρα για αντάλλαγμα γιατί οι ερασιτέχνες της εποχής θεωρούσαν προνόμιο να διδάχτούν κιθάρα ή αυλό από κάποιον καταξιωμένο μουσικό. Οι λιγότερο γνωστοί, που συνόδευαν κυρίως δειψνα, επικήδειες τελετές, γάμους, πανηγύρια και οι πλανόδιοι που έπαιζαν βάρβιτο αμείβονταν πενιχρά<sup>101</sup>.

Όσον αφορά τις γυναίκες της κλασικής και ελληνιστικής εποχής, απαγορευόταν κατά κανόνα να κάνουν επάγγελμά τους τη μουσική. Επιτρεπόταν, βέβαια, να παίζουν κάποιο έγχορδο ή κρουστό όργανο αλλά μόνο για προσωπική τους διασκέδαση. Ωστόσο, υπήρχαν και κάποιες γυναίκες που ζούσαν παίζοντας έγχορδα όργανα ή αυλό για να προσφέρουν διασκέδαση σε συμπόσια ή γιορτές που συγκεντρώνονταν άνδρες.<sup>102</sup> Η αμοιβή τους ήταν πολύ μικρή, όπως και των άσημων μουσικών, καθώς υπάρχουν



Εικόνα 20 Αυλητρίδα σε συμπόσιο

<sup>97</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η μουσική...*» σελ. 54.

<sup>98</sup> Προξενία παρείχαν μόνο σε διακεκριμένους πολίτες ξένης πόλης, που όταν παρεπιδημούσαν στην πόλη που τους παρείχε την προξενία απολάμβαναν πολλά δικαιώματα, μεταξύ των οποίων ασυλία, ατέλεια, δικαίωμα ιδιοκτησίας, ισοτέλεια, προεδρεία στους αγώνες και δικαίωμα επιγαμίας.

<sup>99</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η μουσική...*» σελ. 54.

<sup>100</sup> Πausanias: «*Κορινθιακά*», XX, 7.

<sup>101</sup> Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «*Η μουσική...*» σελ. 55.

<sup>102</sup> Bellis: «*Η καθημερινή ζωή ...*», σελ. 45.

αναφορές ότι έπαιρναν μόλις δύο δραχμές τη βραδιά.<sup>103</sup>

### 2.5.3. Σχολές μουσικών

Σε κάποιες πόλεις του αρχαίου ελληνικού κόσμου, οι νέοι μουσικοί που για κάποιους λόγους δεν μπορούσαν να παρακολουθήσουν κατ' ιδίαν μαθήματα μουσικής, μπορούσαν να παρακολουθήσουν τα ίδια μαθήματα σε ειδικευμένες σχολές. Σύμφωνα με επιγραφές της ελληνιστικής εποχής αλλά και μεταγενέστερες, οι σχολές μουσικών στις οποίες διδάσκονταν μαθήματα μουσικής, «τα μουσικά» όπως ονομάζονταν, έδρευαν σε κοινές με τα σωματεία των «διονυσιακών τεχνιτών» πόλεις και σίγουρα αποτελούσαν φυτώρια μουσικών και μελλοντικά μέλη των παραπάνω σωματείων.<sup>104</sup>

### 2.5.4. «Διονυσιακοί τεχνίτες»

Καθώς οι καλλιτέχνες βρίσκονταν αδιάκοπα σε επαφή μεταξύ τους αποτέλεσαν ένα είδος μικρόκοσμου. Ταξίδευαν μαζί, συναντιόντουσαν στις ίδιες πόλεις, τους ίδιους τόπους λατρείας και δημιουργούσαν μεταξύ τους φιλικές σχέσεις αλλά και αντιζηλιές και ανταγωνισμούς. Ενώ ακολουθούσαν ο καθένας την ατομική του καριέρα και σταδιοδρομία, ωστόσο είχαν συνείδηση ότι ανήκαν σε έναν κύκλο με συνήθειες και κανόνες στους οποίους έπρεπε να υπακούν.<sup>105</sup>

Οι «τεχνίτες», όπως ονομάζονταν, αρχικά και για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα ήταν μόνο καλλιτέχνες θεάτρου, υποκριτές και μουσικοί (αυλητές, χορωδοί, χορευτές). Ο Πολύβιος<sup>106</sup> μιλώντας για τη μουσική εκπαίδευση των νέων Αρκάδων, αναφέρει πως τα παιδιά τους από τη νηπιακή ηλικία συνήθιζαν να τραγουδούν ύμνους και παιάνες και μετά από αυτό, αφού μάθουν τους νόμους του Φιλόξενου και του Τιμόθεου, να χορεύουν με φιλότιμο ζήλο κάθε χρόνο στα θέατρα

Οι «διονυσιακοί τεχνίται» λόγω της σχέσης τους με το θέατρο και το θεό Διόνυσο<sup>107</sup> δημιούργησαν κατά τον 3<sup>ο</sup> αι.π.Χ τα πρώτα επαγγελματικά σωματεία του ελληνικού κόσμου τα οποία φρόντισαν να προβάλουν ως θρησκευτικά

<sup>103</sup> Παλασιονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 55.

<sup>104</sup> Bellis: «Η καθημερινή ζωή ...», σελ. 251.

<sup>105</sup> Bellis: «Η καθημερινή ζωή ...», σελ. 251.

<sup>106</sup> Πολύβιος: «Ιστορία», Δ', 20,8.

<sup>107</sup> Τιμητικό ψήφισμα των Διονυσιακών τεχνιτών για τον Απολλόδοτο Λευκίου στο θέατρο των Συρακουσών, 1<sup>ος</sup> αι. π.Χ. Σοφία Ανεζίρη: «Ελληνική Παρουσία στην Κάτω Ιταλία και Σικελία». Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου. Επιμέλεια: Θεόδωρος Γ. Παπάς, Κέρκυρα 2000, 107- 131, σελ. 110.

αφιερωμένα μέσω του θεάτρου στη λατρεία του.<sup>108</sup> Έτσι, λοιπόν την περίοδο αυτή (3<sup>ο</sup> αι. π.Χ) υπήρχαν τέσσερα μεγάλα σωματεία, γνωστά ως *Κοινά ἢ Σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν*:

- «ἡ Σύνοδος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐν Ἀθήναις» στην Αθήνα
- «τό Κοινόν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ Ἴσθμου καὶ Νεμέας» στην Πελοπόννησο, Βοιωτία, Λοκρίδα και Μακεδονία
- «τό Κοινόν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐπ' Ἰωνίας καὶ Ἐλλησπόντου» στη Μικρά Ασία και
- «οἱ τεχνῖται οἱ περὶ τὸν Διόνυσον καὶ Θεοὺς Ἀδελφούς» στην Αίγυπτο.

Εκτός από τα παραπάνω μεγάλα σωματεία, που δραστηριοποιούνταν σε ευρείες γεωγραφικές περιοχές, υπήρχαν και άλλα μικρότερα με τοπικό κυρίως χαρακτήρα. Εκτός από την περίπτωση της Κύπρου, που το *Κοινό των τεχνιτῶν*, ιδρυμένο πιθανόν από τον Πτολεμαίο VIII Ευεργέτη, αποτελούσε παράρτημα του *Αιγυπτιακού Κοινού*<sup>109</sup>, τοπικά ανεξάρτητα σωματεία συναντώνται στη Ρόδο, στην Κάτω Ιταλία και στη Σικελία.

Αν και δεν είναι γνωστά πολλά στοιχεία για τα πρώτα βήματα των σωματείων, σύμφωνα με τη μετέπειτα δραστηριότητά τους φαίνεται ότι κυρίαρχος στόχος τους ήταν η προάσπιση των συμφερόντων των *τεχνιτῶν*- μελών τους αλλά και η συλλογική απόκτηση και διατήρηση προνομίων που ως τότε απολάμβαναν μόνο οι πιο επιφανείς τεχνίτες. Ο ενεργητικός τους μάλιστα ρόλος και η συμμετοχή τους στη διοργάνωση και διεξαγωγή ορισμένων πανελληνίων αγώνων ήταν η αιτία να τύχουν της άμεσης στήριξης πόλεων και ηγεμόνων.<sup>110</sup> Η σημασία αυτής της κατάστασης γίνεται πιο κατανοητή αν λάβουμε υπόψη ότι οι γιορτές, οι τελετές και οι αγώνες αποτελούσαν αναπόσπαστο τμήμα της πολιτικής και της διπλωματίας των αρχαίων ελληνικών και ελληνιστικών πόλεων και των ηγεμόνων τους που ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για την επιτυχή διοργάνωσή τους.

Είναι, άλλωστε, ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός ότι οι *αθλητικές συντεχνίες* (ενώσεις επαγγελματιών αθλητών) προσλάμβαναν επαγγελματίες μουσικούς για τις

<sup>108</sup> Προξενικά ψηφίσματα του *Κοινού τῶν περὶ τὴν Ἰλαρὰν Ἀφροδίτην τεχνιτῶν* στις Συρακούσες, στην περιοχή Νεάπολη κοντά στο θέατρο. Σοφία Ανεζίρη: «*Ελληνική Παρουσία...*», σελ. 112.

<sup>109</sup> Τιμητικό ψηφίσμα των τεχνιτῶν για την *Αἰνησοῦν Νίκωνος*, Ρήγιο, 1<sup>ο</sup> μισό 2<sup>ου</sup> – αρχές 1<sup>ου</sup> αι. π. Χ. Σοφία Ανεζίρη: «*Ελληνική Παρουσία...*», σελ. 114.

<sup>110</sup> Bellis: «*Η καθημερινή ζωή ...*» σελ. 94.

ανάγκες των αθλητικών διοργανώσεων στις οποίες μετείχαν<sup>111</sup>. Έτσι, τα σωματεία των τεχνιτών επεδίωκαν την επίτευξη των επαγγελματικών στόχων των μελών τους και παράλληλα τις αυξανόμενες ανάγκες των αγώνων εξυπηρετώντας τους διοργανωτές τους. Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση των διοργανωτών των Πυθίων, οι οποίοι προσέφεραν σημαντικά προνόμια στους Αθηναίους *Διονυσιακούς Τεχνίτες* (ατέλεια, ασφάλεια και ασυλία) για να εξασφαλίσουν τη συμμετοχή τους στα Πύθια και τα Σωτήρια<sup>112</sup>.

Μέλη των σωματείων των «διονυσιακών τεχνιτών» ήταν οι καλύτεροι από τους μουσικούς της εποχής και σε καθένα από αυτά έπειτα από αρχαιρεσίες εκλεγόταν ο αρχιερέας, ο γραμματέας, ο ταμίας και οι λοιποί αξιωματούχοι του που διαπραγματεύονταν τις συμβάσεις με τους εργοδότες τους. Επίσης, πρέπει να αναφερθεί ότι τα μέλη των αδελφοτήτων απολάμβαναν ιδιαίτερα προνόμια και ευνοϊκή μεταχείριση σε εποχές εμφυλίων συγκρούσεων ή πολεμικών επιχειρήσεων, απαλλαγή από φόρους και τα στρατιωτικά τους καθήκοντα αλλά και το απαραβίαστο του προσώπου ανάμεσα σε άλλα. Έτσι λοιπόν, μουσικοί και ηθοποιοί μπορούσαν να μετακινούνται ελεύθερα από τη μια πόλη στην άλλη και να εκτελούν τα επαγγελματικά τους καθήκοντα χωρίς να τους εμποδίζει κανείς να φτάσουν στον προορισμό τους<sup>113</sup>.

### 2.6.1. Η μουσική στους αγωνιστικούς χώρους

Οι Έλληνες είχαν κατανοήσει άριστα την αξία της μουσικής ως βοηθού στην εργασία, τη σωματική άσκηση και την δραστηριότητα που η φύση της ήταν επαναληπτική ή ρυθμική. Μάλιστα, ο ρυθμός, κατά τους αρχαίους Έλληνες, παριστά στη μουσική την αντρική αρχή, ενώ η μελωδία τη θηλυκή<sup>114</sup>. Ξεπερνούσε το βασίλειο του ήχου, προεκτεινόταν σε όλες τις τέχνες της κίνησης, που η ενέργειά τους εξελίσσεται μέσα στο χρόνο, σε αντίθεση προς εκείνες που αναπτύσσονται στο χώρο, όπου ο ρυθμός αντικαθίσταται από τη συμμετρία.

<sup>111</sup> Van Nijf: «*The Roman Olympics*» στο: Υε Κύε: «*Οι Ολυμπιακοί Αγώνες στην Αρχαιότητα*», Αθήνα 2004, σελ. 186- 213.

<sup>112</sup> Oliver Picard: «*Δελφοί και Πυθικοί Αγώνες*» στο: Όλγα Τζάχου- Αλεξανδρή: «*Το Πνεύμα και το Σώμα*», Αθήνα 1989, σελ. 68- 79, 72.

<sup>113</sup> Bellis: «*Η καθημερινή ζωή ...*», σελ. 252.

<sup>114</sup> Αριστείδης Κοϊντιλιανός: «*Αρμονικά στοιχεία*», σελ. 63.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ο ορισμός του μουσικού ρυθμού σύμφωνα με τον Αριστόξενο<sup>115</sup>, ο οποίος τον ορίζει ως συγκεκριμένη τάξη στην κατανομή των διαρκειών, τις οποίες καταλαμβάνει το καθένα από τα τρία στοιχεία που στο σύνολό τους συγκροτούν το ολοκληρωμένο μουσικό φαινόμενο: μελωδία, λεκτικό (λέξεις), κίνηση του σώματος.

Έτσι, λοιπόν, οι εργάτες μαλλιού, οι σχοινοποιοί, οι θεριστές, οι τρυγητές συνόδευαν τη δουλειά τους με τραγούδια<sup>116</sup>. Στα πεδία της μάχης οι στρατιώτες ετοιμάζονταν να επιτεθούν στον αντίπαλο υπό τους ήχους αυλών που συνέβαλλαν στην εξύψωση του ηθικού και στη διατήρηση του ρυθμικού βηματισμού τους<sup>117</sup>. Επίσης, αυλητές συνόδευαν τις γυναίκες που ζύμωναν, τους οικοδόμους<sup>118</sup>, τους εργάτες που έσερναν τα πλοία ως τη θάλασσα<sup>119</sup>, ενώ έδιναν ρυθμό στις κινήσεις των κωπηλατών καθώς οι αυλητές αποτελούσαν μέλος των πληρωμάτων στις αθηναϊκές τριήρεις (τριηραύλης)<sup>120</sup>.



Εικόνα 21  
«Αναχωρών οπλίτης»

Ακόμη, τη σημασία της μελωδίας και του ρυθμού που προσέδιδε ο αυλός στη χειρονακτική εργασία είχαν εκτιμήσει οι Ετρούσκοι, που, όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης, επέβαλαν στους πυγμάχους να προπονούνται υπό τους ήχους του και στους σκλάβους να εργάζονται με τον ίδιο τρόπο, πράγμα που έκαναν και οι Ρωμαίοι αργότερα<sup>121</sup>. Ο ιδιόμορφος και οξύς ήχος που παρήγαγε αυτό το μουσικό όργανο συνέτεινε, όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, στη διατήρηση του ρυθμικού βηματισμού των στρατιωτών. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα των Σπαρτιατών, που πραγματοποιούσαν επιθέσεις συνοδευόμενοι από αυλό και τον «Ύμνο του Κάστορα»<sup>122</sup>.

<sup>115</sup> Αριστόξενος: «Ρυθμικά», σελ. 62.

<sup>116</sup> Όμηρος: «Ιλιάδα», Σ 561- 572.

<sup>117</sup> Αριστοτέλης: «Πολιτικά», 1340b.

<sup>118</sup> Πausanίας: III. 17.5 και IX. 5.7.

<sup>119</sup> West: «Η Μουσική...», σελ. 39-40.

<sup>120</sup> West: «Η Μουσική...», σελ. 41.

<sup>121</sup> Αριστοτέλης: «Πολιτεία», 8.6.5

<sup>122</sup> Πλούταρχος: «Περί μουσικής», 26.

Επίσης, σε παραστάσεις που λάβαιναν μέρος ακροβάτες η συνοδεία μουσικής ήταν μάλλον απαραίτητη, καθώς βοηθούσε στη διατήρηση του ρυθμού κατά την εκτέλεση των ακροβατικών<sup>123</sup>. Αντιπροσωπευτική είναι η αναπαράσταση μιας τέτοιας προσπάθειας σε παναθηναϊκό αμφορέα του 540 π.Χ που ανακαλύφθηκε στην Κάμειρο της Ρόδου και εκτίθεται στο Μουσείο του Λούβρου, στον οποίο εικονίζεται ένας αυλητής να συνοδεύει έναν ακροβάτη που ετοιμάζεται να εκτελέσει ασκήσεις ισορροπίας κρατώντας ασπίδες στην πλάτη ενός αλόγου<sup>124</sup>.



Εικόνα 22 Ο αμφορέας της Καμείρου

Η παρουσία της μουσικής στους αγωνιστικούς χώρους, στα γυμνάσια και τις παλαίστρες, φαίνεται να ήταν απαραίτητη, καθώς η καλλιέργεια του ρυθμού και της αρμονίας στην κίνηση ήταν πρωταρχικός στόχος της αγωγής των νέων και χαρακτηριστικό στοιχείο των αγωνισμάτων. Άλλωστε, δεν θα πρέπει να μας διαφεύγει ότι η «*εὐρυθμος κίνησις*» παρέμεινε βασικός στόχος του γυμνασίου μέχρι το τέλος της αρχαιότητας. Οι «*εὐρυθμοί*» μάλιστα νέοι του γυμνασίου διαχωρίζονταν από τους άρρυθμους οι οποίοι αποκαλούνταν «*ευτράπελοι*»<sup>125</sup>.

<sup>123</sup> Β. Καϊμακάμης, Π. Στεφανίδης, Μ. Γκόγκου: «Ακροβασίες και χοροί στην αρχαιότητα: Μια σύγκριση με τις ασκήσεις εδάφους στη σύγχρονη εποχή», *Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός*, 2001, (46), 13-23. σελ. 15.

<sup>124</sup> Wendy J. Raschke: «Aulos and the Athlete: The Function of the flute player in Greek Athletics», *Arete II*: 2, Spring 1985, 177- 197, p. 180.

<sup>125</sup> Αριστοτέλης: «*Ηθικά Νικομάχεια*», 1128α.

Οι λόγοι που πιθανόν επέβαλλαν την παρουσία της μουσικής στις παλαιότερες και στα γυμνάσια ήταν ότι:

- Έδινε το ρυθμό στις κινήσεις των αθλητών συμβάλλοντας έτσι στην κανονικότητα και την αρμονία τους.
- Δημιουργούσε ευμενή προδιάθεση για άθληση, την απαιτούμενη ψυχολογική διέγερση και ταυτόχρονα την απαιτούμενη χαλάρωση ώστε να πραγματοποιήσουν την προσπάθειά τους.
- Στην περίπτωση ομαδικών δραστηριοτήτων, όπως η κωπηλασία, ενίσχυε τον συγχρονισμό μεταξύ των μελών της ομάδας προσφέροντας παράλληλα και ψυχική ανάταση.
- Συνέβαλε στη γρηγορότερη ανάληψη των αθλητών από την κόπωση της αθλητικής προσπάθειας και
- Προκαλούσε χαλάρωση στους θεατές.

### **2.6.2. Η σχέση της μουσικής με την άθληση σύμφωνα με φιλολογικές μαρτυρίες**

Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενη ενότητα, η μουσική για τους αρχαίους Έλληνες ήταν το μέσο εκείνο που συνέβαλλε αποκλειστικά στην αγωγή της ψυχής, ενώ η γυμναστική στην αγωγή του σώματος<sup>126</sup>. Η συμβολή μάλιστα της μουσικής και του ρυθμού είχε γίνει άριστα κατανοητή, ώστε κατά τη διάρκεια κοπιαστικών δραστηριοτήτων να θεωρούν απαραίτητη την παρουσία αυλητή για να τις συνοδεύει.

Η συμβολή του αυλού στην κοινωνική ζωή της χώρας θεωρείται ιδιαίτερα σημαντική, καθώς συνόδευε κάθε είδους εκδηλώσεις θρησκευτικού κυρίως χαρακτήρα, αλλά και συμπόσια. Ανάλογη ήταν και η συμβολή του στους αγωνιστικούς χώρους και στους χώρους προετοιμασίας των αθλητών, εφόσον ο ρυθμός και η αρμονία στην κίνηση ήταν πρωταρχικός στόχος της αγωγής των νέων πολιτών αλλά και του αθλητισμού<sup>127</sup>.

Οι γραπτές πηγές στις οποίες γίνεται αναφορά στη χρήση αυλού στους αθλητικούς χώρους, περιέχουν δυστυχώς αποσπασματικές πληροφορίες που δε βοηθούν ώστε να αποσαφηνιστεί πλήρως ο ρόλος και το είδος της μουσικής

<sup>126</sup> Πλάτων: «Πολιτεία», Β, 376 d-e.

<sup>127</sup> Shapiro Helen: «Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaea» στο: Neils Jennifer: «Goddess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens», New Jersey 1992. p. 54-55

συνοδοείας. Έτσι, λοιπόν, σύμφωνα με τον Πausανία<sup>128</sup>, ο αυλός συνόδευε τα αγωνίσματα του πεντάθλου, ενώ πυθικοί αυλητές που είχαν πάρει το πρώτο βραβείο στα Πύθια για την εκτέλεση του *πυθικού νόμου*, συνόδευαν με *πυθικό αὐλήμα*, τους άλλες στους Ολυμπιακούς Αγώνες<sup>129</sup>. Στην κατηγορία αυτών των αυλητών ανήκε και ο Πυθόκριτος από τη Σικυώνα, που επί έξι συνεχόμενους Ολυμπιακούς Αγώνες συνόδευε το πένταθλο.

Αλλά και ο Πλούταρχος στο έργο του<sup>130</sup> αναφέρει τον όρο «ενδρομή», μια οργανική μελωδία που παιζόταν κατά την τέλεση του πεντάθλου, χωρίς να κάνει περιγραφή στην τέλεση των επί μέρους αγωνισμάτων του. Συνθέτης της μελωδίας φέρεται να είναι ο Ίεραξ από το Άργος<sup>131</sup>, αυλητής και συνθέτης του 7<sup>ου</sup> αι. π.Χ. Η σύνθεση αυτή ήταν ιδιαίτερα διαδεδομένη και παιζόταν και κατά τη διάρκεια των Ολυμπιακών Αγώνων. Πέρα, όμως από αυτή την αναφορά, δε γίνεται λόγος για τα χαρακτηριστικά της, ενώ στο ίδιο έργο υπάρχει και η πληροφορία ότι αυλητής συνόδευε και το αγώνισμα της κωπηλασίας Ακόμη, ο Φιλόστρατος<sup>132</sup> υποστηρίζει ότι ο ρόλος της μουσικής κατά την εκτέλεση του άλματος ήταν να δώσει μεγαλύτερη ώθηση στον αθλητή. Τέλος, η συνοδεία αυλού φαίνεται να ήταν απαραίτητη στην πάλη κατά τη διεξαγωγή των *Σθενείων*, παλαιστικών αγώνων που διεξάγονταν στο Άργος<sup>133</sup>.

## 2.7. Σκηνές άθλησης και αγώνων με συνοδεία μουσικής

Η άσκηση δεν ήταν ποτέ και πουθενά τόσο στενά δεμένη με κάθε μορφή τέχνης στην αρχαία και σύγχρονη εποχή όσο με την τέχνη της αρχαίας Ελλάδας. Η εξέχουσα θέση που κατείχε ο αθλητισμός στην τέχνη οφείλεται σε μια πληθώρα λόγων από τους οποίους, οι κυριότεροι είναι η στενή σχέση του με τη θρησκεία που υπήρξε επίσης σημαντική πηγή έμπνευσης για τους έλληνες καλλιτέχνες, καθώς επίσης και η κυρίαρχη και σημαντική θέση που κατείχε στη ζωή των αρχαίων Ελλήνων. Ανατρέχοντας άλλωστε στις θρησκευτικές εορτές και εκδηλώσεις, γίνεται φανερό ότι οι περισσότερες συνδύαζαν τη λατρεία προς τους θεούς με αθλητικούς αγώνες. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός ότι οι πρώτοι χώροι που

<sup>128</sup> Πausανίας: «*Βοιωτικά*», VI.14.10.

<sup>129</sup> Πausανίας: «*Κορινθιακά*», V.7.10.

<sup>130</sup> Πλούταρχος: «*Περί Μουσικής*», 1140D.

<sup>131</sup> Πολυδεύκης: «*Όνομαστικόν*», IV, 79.

<sup>132</sup> Φιλόστρατος: «*Γυμναστικός*», 55.

<sup>133</sup> Πλούταρχος: «*Περί Μουσικής*», 1140D.



διαμορφώθηκαν για την τέλεση των αθλημάτων βρίσκονταν κοντά σε ναούς και ιερά ενώ η θεμελίωση και εγκαθίδρυση των αγώνων αποδόθηκε στους θεούς<sup>134</sup>.

Έτσι, λοιπόν, τα ελληνικά έργα τέχνης είναι γεμάτα από αναρίθμητα θέματα παρμένα από τη ζωή της παλαιστρας, των γυμνασίων, τους αγώνες των Ελλήνων, καθώς και από τις μάχες και τα κατορθώματα ηρώων και θεών. Οι θεοί, οι ήρωες όπως και οι θνητοί έπαιρναν μέρος στα αγωνίσματα και οι νίκες τους παριστάνονταν σε κάθε είδους έργα τέχνης, γλυπτικής, μεταλλοτεχνίας, κεραμικής και στη διακόσμηση των ναών, των ιερών και των πόλεων.

Η σημαντική προσφορά των μουσικών και κυρίως των αυλητών στις πρακτικές και εκπαιδευτικές εφαρμογές της μουσικής στην ελληνική κοινωνία, απεικονίζεται σε πλήθος αγγειογραφιών που άφησαν Έλληνες καλλιτέχνες. Ο ερευνητής Raschke ανατρέχοντας σε μια συλλογή αγγείων του αρχαιολόγου Beazley εντόπισε 53 αττικούς ερυθρόμορφους και μελανόμορφους αμφορείς με ανάλογο θέμα που χρονολογούνται στις αρχές του 6<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ ως τα μέσα περίπου του 5<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ. Η πρόσβαση, βέβαια δεν ήταν δυνατή σε όλους τους αμφορείς γιατί είτε βρίσκονται σε ιδιωτικές συλλογές είτε οι σχετικές με αυτά πληροφορίες είναι δημοσιευμένες σε σπάνιες εκδόσεις. Στην πλειοψηφία τους, οι αμφορείς και τα ρυτά αγγεία της λίστας ανήκουν στην εποχή μεταξύ 520- 480 π.Χ<sup>135</sup>.

Τα παραπάνω αγγεία στην πλειοψηφία τους απεικονίζουν τις προσπάθειες αθλητών του πεντάθλου και συγκεκριμένα της δισκοβολίας, του ακοντισμού και του άλματος να εκτελούν τις προσπάθειές τους με συνοδεία αυλητή. Υπάρχουν, όμως και άλλες που αναπαριστούν και σκηνές αθλητών της πυγμής κατά τη διάρκεια αγώνα ή της αθλητικής τους προετοιμασίας, γεγονός που προκαλεί ενδιαφέρον καθώς η πυγμή δεν αποτελούσε μέρος του πεντάθλου.

Οι αθλητές με συνοδεία αυλητή και οι συνδυασμοί με τους οποίους εμφανίζονται στις αγγειογραφίες είναι: 1. μόνο άλτης, 2. άλτης και δισκοβόλος, 3. άλτης με ακοντιστή, 4. άλτης με δισκοβόλο και ακοντιστή, 5. άλτης με δισκοβόλο,

<sup>134</sup> Έλση Σπαθάρη: «*Το Ολυμπικό Πνεύμα*», Αθήνα 1992, σελ. 235- 260.

<sup>135</sup> Raschke : «*Aulos...* », p. 180.

ακοντιστή, δρομείς και πυγμάχους, 6. μόνο ακοντιστής, 7. ακοντιστής και δισκοβόλος, 8. πυγμάχοι, 9. παλαιστές και 10. οπλιτοδρόμοι<sup>136</sup>.

Οι αγγειογραφίες παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς ύστερα από προσεκτική παρατήρηση, οδηγούν σε προβληματισμούς σχετικά με τον τρόπο που συνοδεύει ο αυλητής τους αθλητές. Παρατηρείται, λοιπόν, ότι σε ορισμένα έργα που υπάρχει δισκοβόλος, άλτης και ακοντιστής, ο αυλητής έχει στραμμένη την προσοχή του στους δυο πρώτους αθλητές οι οποίοι εκτελούν το αγώνισμά τους, ενώ ο ακοντιστής βρίσκεται είτε σε φάση ανάπαυσης είτε σε φάση προετοιμασίας εφαρμόζοντας τους ιμάντες του ακοντίου του<sup>137</sup>. Είναι πολύ πιθανό η διαφορά αυτή να οφείλεται στο ότι η δισκοβολία και το άλμα παρουσίαζαν κοινά στοιχεία ως προς τον τρόπο εκτέλεσής τους, καθώς και τα δύο πραγματοποιούνται ύστερα από αιώρηση, σε αντίθεση με τον ακοντισμό. Επομένως, η μελωδία που συνόδευε τον ακοντιστή ήταν μάλλον διαφορετική από αυτή που συνόδευε τους δύο άλλους αθλητές, καθώς προϋπήρχε φορά της ρίψης. Ίσως πριν την αιώρηση να ήταν απαραίτητη μια μελωδία που να ηρεμεί τον αθλητή και να ενισχύει την αυτοσυγκέντρωσή του, ενώ κατά τη φάση της αιώρησης και της απελευθέρωσης του δίσκου ή της εκτέλεσης του άλματος να είχε πιο γρήγορο ρυθμό και επιβλητικότερη μελωδία.

Ακόμη, σε κάποια έργα υπάρχουν δύο αυλητές που συνοδεύουν αντίστοιχα δύο αθλητές που εκτελούν το ίδιο αγώνισμα. Το ερώτημα που προκύπτει στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι αν οι δύο αυλητές έπαιζαν ταυτόχρονα την ίδια ή διαφορετική μελωδία. Στην περίπτωση που η μελωδία ήταν διαφορετική, το αποτέλεσμα ήταν μάλλον κακόηχο, επομένως υπάρχει περίπτωση ο δημιουργός του αγγείου να θέλησε να δείξει με αυτόν τον τρόπο ότι ο ίδιος αυλητής συνοδεύει διαδοχικά τα αγωνίσματα ή ακόμη και ότι υπάρχουν δύο διαφορετικές μελωδίες που συνοδεύουν το αγώνισμα που παρουσιάζεται<sup>138</sup>.

Όπως προαναφέρθηκε, εκτός από τα τρία αγωνίσματα του πεντάθλου σε ορισμένα αγγεία υπάρχουν σκηνές με αθλητές της πυγμής να ασκούνται με συνοδεία αυλητή, όπως στην περίπτωση αμφορέα που φυλάσσεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Σ' αυτό το αγγείο οι πυγμάχοι

<sup>136</sup> Raschke : «*Aulos ...* ». p. 195.

<sup>137</sup> Raschke : «*Aulos ...* », p. 181.

<sup>138</sup> Raschke : «*Aulos ...* », p. 196.

εκτελούν μάλλον γρήγορους βηματισμούς ή τρέχουν, γεγονός που δείχνει ότι η μουσική και κυρίως ο ρυθμός ήταν απαραίτητο στοιχείο για την τέλεση των ασκήσεων ρουτίνας του αγωνίσματος<sup>139</sup>.

## 2.8. Η σχέση της μουσικής με την άθληση

Το αίσθημα και η ανάγκη για σωματική άσκηση και για άμιλλα στην καθημερινή ζωή και στις μεγάλες στιγμές των Ελλήνων, ήταν τόσο ισχυρό, ώστε ήδη από την αρχή του 5<sup>ου</sup> αι. π.Χ, ο «*Άγών*» προσωποποιημένος έλαβε συγκεκριμένη μορφή και το άγαλμά του με αλτήρες στο χέρι και άλλοτε με στεφάνι, στήθηκε στο ιερό της Ολυμπίας. Είχε παρασταθεί επίσης σε ανάγλυφο στο τραπέζι από χρυσό και ελεφαντοστόν, έργο του Κολώτη στην Ολυμπία. Στο τραπέζι αυτό απέθεταν τα στεφάνια που προορίζονταν για το στεφάνωμα των νικητών. Επίσης, από πολύ νωρίς, δόθηκε στη *Νίκη* συγκρατημένη μορφή εμπνευσμένη από το ίδιο το πνεύμα άμιλλας και αγώνος που ένωνε τους Έλληνες. Η θεά παριστανόταν σε αμέτρητα γλυπτά και αγγεία, καθώς επίσης και σε έργα μικροτεχνίας, που όλα αποκάλυπταν ότι ήταν πανταχού παρούσα στο νου και στις καρδιές των Ελλήνων.<sup>140</sup>

Ο αθλητισμός, το σπουδαιότερο σύμβολο του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού και ειδικότερα το πνεύμα ανταγωνισμού και άμιλλας επηρέασε κάθε δημιουργική δραστηριότητα του ανθρώπου και κυρίως τις τέχνες, τη γλυπτική, τη ζωγραφική, την ποίηση, το χορό, το θέατρο. Ήταν ένας από τους βασικούς παράγοντες για την ανάπτυξη της ελληνικής παιδείας και του πολιτισμού γιατί κάθε μεγάλο επίτευγμα όχι μόνο στον τομέα της άθλησης αλλά επίσης και στον τομέα αλλά και στη λογοτεχνία, την τέχνη, την πολιτική και σε όλες τις δραστηριότητες της ζωής οφείλονταν σ' αυτό το αγωνιστικό πνεύμα. Έτσι, όπως και οι αθλητές στο στάδιο και στους άλλους αγωνιστικούς χώρους, έτσι διαγωνίζονταν σε ανάλογες εκδηλώσεις φιλόσοφοι, ρήτορες, ζωγράφοι, αγγειοπλάστες, μουσικοί και καλλιτέχνες.

<sup>139</sup> Raschke : «*Aulos ...* », p. 185.

<sup>140</sup> Σπαθάρη: «*Το Ολυμπιακό Πνεύμα*», σελ. 235- 260.

### 2.9.1. Αυτόνομοι μουσικοί αγώνες

Εκτός από τους γυμνικούς αγώνες στην αρχαιότητα τελούνταν και μουσικοί αγώνες που πιθανότατα δεν ήταν απλοί διαγωνισμοί μουσικής, όπως είναι στις μέρες μας αλλά περιελάμβαναν και διαγωνισμούς ποίησης και χορού. Οι αγώνες αυτού του είδους διεξάγονταν είτε προς τιμή κάποιου θεού και επομένως είχαν καθαρά θρησκευτικό- λατρευτικό χαρακτήρα είτε ως τμήμα επικήδειων τελετών επιφανών ανδρών. Τέτοιους αγώνες αναφέρεται ότι οργάνωσαν προς τιμή του νεκρού βασιλιά της Χαλκίδας Αμφιδάμαντα οι γιοι του, στους οποίους, μάλιστα, που ήταν αθλητικοί, λογοτεχνικοί και μουσικοί, ο Ησίοδος κέρδισε το πρώτο βραβείο για το ποιητικό του έργο και έτσι πέρασε στην ιστορία ως ο πρώτος νικητής σε αγώνες του είδους.<sup>141</sup> Επιτάφιοι αγώνες οργανώθηκαν, επίσης, και από το Νικοκλή προς τιμή του Ευαγόρα<sup>142</sup> της Σαλαμίνας το 374 ή 373 π.Χ. που το πρόγραμμά τους περιελάμβανε *γυμνικούς, ιππικούς, μουσικούς, χορευτικούς* διαγωνισμούς καθώς επίσης και αγώνες *τριήρων*.<sup>143</sup>

Ανάλογες είναι και οι πληροφορίες που περιέχει το επιγραφικό υλικό και τα κείμενα σύμφωνα με τα οποία επιβεβαιώνεται για ακόμη μια φορά ότι οι μουσικοί και χορευτικοί αγώνες αποτελούσαν μέσο επικοινωνίας με το θεϊκό στοιχείο και ιδιαίτερα με τη θεά Αθηνά, την Αρτέμιδα και τον Απόλλωνα. Οι σημαντικότεροι δε από αυτούς τελούνταν στη Δήλο, την Αθήνα και τους Δελφούς.

Αν και δεν είναι απόλυτα βέβαιο το ακριβές περιεχόμενο των διαγωνισμών, πιθανόν περιελάμβαναν:

- **Διαγωνισμό στην απαγγελία επικών ποιημάτων (ραψωδία).** Κριτήρια για την ανάδειξη του νικητή ήταν η σταθερότητα στο ρυθμό απαγγελίας η έμφαση με την οποία απέδιδε συγκεκριμένα σημεία, καθώς επίσης και η κατά βούληση εναλλαγή στον τόνο της φωνής και γενικότερα ο βαθμός δραματοποίησης στην όλη παρουσίαση του έργου.<sup>144</sup>
- **Διαγωνισμός τραγουδιού με συνοδεία ενός μουσικού οργάνου (κιθαρωδία, αυλωδία).** Σ' αυτό το είδος διαγωνισμού το τραγούδι

<sup>141</sup> Ησίοδος: «*Έργα και ημέραι*», 654 ff. Μηνάς Δημητρίου: «Οι αθλητικές αναφορές του ησιοδικού έργου «*Ασπίς Ηρακλέους*» σε σχέση με τα ομηρικά έπη», *Άθληση και Κοινωνία*, 1995, (12), 61- 72, σελ. 64.

<sup>142</sup> C. Constantinou- Hadjistefanou: «*Athletics in ancient Cyprus and the Greek tradition from 15<sup>th</sup>/ 14<sup>th</sup> century BC-AD 330*», 1991, p. 31.

<sup>143</sup> Ισοκράτης: «*Ευαγόρας*», 3.1.

<sup>144</sup> Π. Βαλαβάνης: «*Παναθήναια: Η μεγάλη γιορτή των Αθηνών*», *Επτά Ημέρες*, (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η Καθημερινή της Κυριακής*»), 2001, σελ. 13.

συνοδευόταν είτε από κιθάρα, οπότε ονομαζόταν *κιθαρωδία* ή αλλιώς *κιθαρωδῆσις* ή από αυλό, οπότε ονομαζόταν *αυλωδία*. Το πλήθος και το μέγεθος, μάλιστα, των βραβείων φανερώνει ότι η *κιθαρωδία*, εκτός από το αρχαιότερο υπήρξε και το πιο σεβαστό είδος μουσικής αλλά ταυτόχρονα και το δημοφιλέστερο είδος μουσικής σύνθεσης και εκτέλεσης.<sup>145</sup> Επρόκειτο για μια εκτενή μονωδία που ο τραγουδιστής, συχνά συνθέτης και ποιητής, ήταν ταυτόχρονα και κιθαριστής. Κατά τον Πλούταρχο<sup>146</sup>, εφευρέτης της *κιθαρωδίας* και της *κιθαρωδικής ποιήσης* ήταν ο Αμφίων, γιος του Δια και της Αντιόπης.

Το ρεπερτόριο της *κιθαρωδίας* ήταν πολυποίκιλο. Αρχικά, περιελάμβανε κυρίως αποσπάσματα από επικά έργα μελοποιημένα, των οποίων ο καλλιτέχνης προέτασσε ένα δικό του προοίμιο. Το βασικότερο είδος *κιθαρωδίας*, ο *νόμος*, ήταν αφιερωμένος στον Απόλλωνα, όπως άλλωστε και όλοι οι *νόμοι*, και έμοιαζε με τις σύγχρονες άριες κονσέρτου. Με το κομμάτι αυτό διαγωνίζονταν οι καλλιτέχνες



Εικόνα 23 Κιθαρωδός

στους αγώνες των Καρνείων και αργότερα των Πυθίων και των Παναθηναίων και αυτό ήταν που αποσπούσε το μεγαλύτερο βραβείο από όλες τις μουσικές δοκιμασίες.<sup>147</sup>

Ο *κιθαρωδικός νόμος*, που δημιουργός φέρεται να είναι ο Τέρπανδρος γύρω στα 675 π.Χ<sup>148</sup> είχε επτά μέρη ή τμήματα.<sup>149</sup>

<sup>145</sup> Shapiro: «Mousikoi Agones...», p. 58

<sup>146</sup> Πλούταρχος: «Περί μουσικής», 1131F, 3.

<sup>147</sup> Reipach: «Η Ελληνική Μουσική», σελ. 170.

<sup>148</sup> Πλούταρχος: «Περί Μουσικής», 1132 C, 3.

<sup>149</sup> Πολυδεύκης: «Ονομαστικόν», IV, 66.

1. Ἄρχά (δωρικός τύπος του ἀρχή) ή αλλιώς ἔπαρχά
2. Μεταρχά (το μέρος μετά την αρχή)
3. Κατατροπά (κατατροπή = αλλαγή)
4. Μετακατατροπά (το μέρος μετά την κατατροπή)
5. Ὀμφαλός (το κεντρικό τμήμα)
6. Σφραγίς (επικύρωση)
7. Ἐπίλογος ή ἐξόδιον (επίλογος)

Σε αντίθεση με την *κιθαρωδία*, η *αυλωδία* απαιτούσε τη συνεργασία δύο εκτελεστών: ενός *αυλωδού* και ενός *αυλητή*.<sup>150</sup> Οι αυλωδοί, εκτελούσαν το βασικό μέρος του έργου και ήταν αυτοί που έπαιρναν και το βραβείο. Το συμπέρασμα αυτό εξάγεται από το γεγονός ότι σε απεικονίσεις της εποχής το επίσημο ένδυμα του διαγωνιζομένου το φορά ο *αυλωδός*<sup>151</sup> ενώ μεταξύ των ονομάτων των νικητών, δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτά των αυλητών<sup>152</sup> που συνήθως ήταν Φρύγες.<sup>153</sup>

Όπως και η *κιθαρωδία*, έτσι και η *αυλωδία* διακρινόταν σε διάφορα είδη από τα οποία το γνωστότερο ήταν ο *αυλωδικός νόμος*. Σύμφωνα με τον Πλούταρχο,<sup>154</sup> ο πρώτος που τον καθιέρωσε ήταν ο Κλονᾶς, αυλητής και συνθέτης του 7<sup>ου</sup> αι. π.Χ από την Τεγέα της Αρκαδίας, ενώ ορισμένοι σύγχρονοι μελετητές, αμφισβητώντας αυτή τη μαρτυρία, υποστηρίζουν ότι η *αυλωδία*, όπως άλλωστε και η καταγωγή του αυλού, είναι ασιατικής προέλευσης.<sup>155</sup>

Μερικοί τύποι *αυλωδικών νόμων* που αναφέρονται σε γραπτές πηγές ήταν ο *Ἀπόθετος*, ο *Ἐλεγος*, ο *Κωμάρχιος*, ο *Σχοινίων*, ο *Κηπίων*, ο *Δεῖος* και ο *Τριμελής*. Η *αυλωδία*, όμως ποτέ δε γνώρισε την τύχη της *κιθαρωδίας* στο λαϊκό μουσικό αίσθημα.



Εικόνα 24 Αυλωδία

<sup>150</sup> Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 172.

<sup>151</sup> Μιχάλης Τιβέριος: «*Περικλεία Παναθήναια*». Θεσσαλονίκη, 1974, σελ. 146.

<sup>152</sup> Πανσανίας: «*Βοιωτικά*», Χ 7, 4-6.

<sup>153</sup> Μιχαηλίδης: «*Εγκυκλοπαίδεια...*», σελ. 69.

<sup>154</sup> Πλούταρχος: «*Περί Μουσικής*», 1132 C, 3 και 1133 A, 5.

<sup>155</sup> Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 172.

Αντίθετα, δεχόταν κριτική για το ελαφρώς ζοφερό χαρακτήρα της, ενώ ο αυλός κατηγορούνταν ότι κάλυπτε όχι μόνο τις αδυναμίες αλλά και τη φωνή ακόμη του τραγουδιστή.<sup>156</sup>

- **Διαγωνισμοί εκτέλεσης μουσικού οργάνου (κιθάρας ή αυλού).** Οι διαγωνισμοί αυτοί ήταν στην ουσία ανάλογοι με την σύγχρονη σόλο εκτέλεση κάποιας μουσικής σύνθεσης για κιθάρα ή αυλό και ονομάζονταν *κιθάρισις* και *αύλησις* αντίστοιχα. Αντί των παραπάνω όρων, συχνά συναντώνται και οι όροι «*ψιλή αύλησις*»<sup>157</sup> και «*ψιλή κιθάρισις*».<sup>158</sup>
- **Ατομικοί ή ομαδικοί διαγωνισμοί χορού.**<sup>159</sup> Οι πληροφορίες για τους αγώνες αυτού του είδους είναι άριστα αποτυπωμένες σε μικρό αλλά σημαντικό αριθμό έργων τέχνης και κυρίως αγγειογραφιών που βοηθούν στην εξαγωγή σημαντικών συμπερασμάτων για το είδος των διοργανώσεων, των επάθλων και την παρουσία κριτών κατά τη διάρκειά τους. Η πιο γνωστή μορφή χορού στην οποία διαγωνίζονταν οι Έλληνες ήταν ο «*πυρρίχιος*», πολεμικός χορός άμεσα συνδεδεμένος με την στρατιωτική εκπαίδευση των νέων<sup>160</sup>. Αγώνες πυρρίχης οργανώνονταν σε όλη σχεδόν την Ελλάδα και τη Σικελία, ενώ στη Σπάρτη αναφέρεται ότι πραγματοποιούνταν και διαγωνισμός χορού που ονομαζόταν «*βίβασης*»<sup>161</sup>.

Το παλαιότερο σωζόμενο έργο με ανάλογο περιεχόμενο, γνωστό ως «*Οινοχόη απ' το Δίπυλο*», χρονολογείται στην υστερογεωμετρική εποχή και πιο συγκεκριμένα, στο πρώτο μισό του 8<sup>ου</sup> αι. π.Χ (ίσως το 740). Πρόκειται για μια οινοχόη που φέρει μια φθαρμένη εικόνα ενός ελαφιού και ενός πουλιού αλλά και μια επιγραφή με ένα από τα αρχαιότερα δείγματα του ελληνικού αλφαβήτου. Η επιγραφή μας πληροφορεί ότι δόθηκε σαν βραβείο χορού, σε κάποιο διαγωνισμό που πραγματοποιούνταν ίσως κατά τη διάρκεια των Ελαφηβολίων προς τιμή της

<sup>156</sup> Reinach: «*Η Ελληνική Μουσική*», σελ. 172.

<sup>157</sup> Πλάτων: «*Νόμοι*», 669 E.

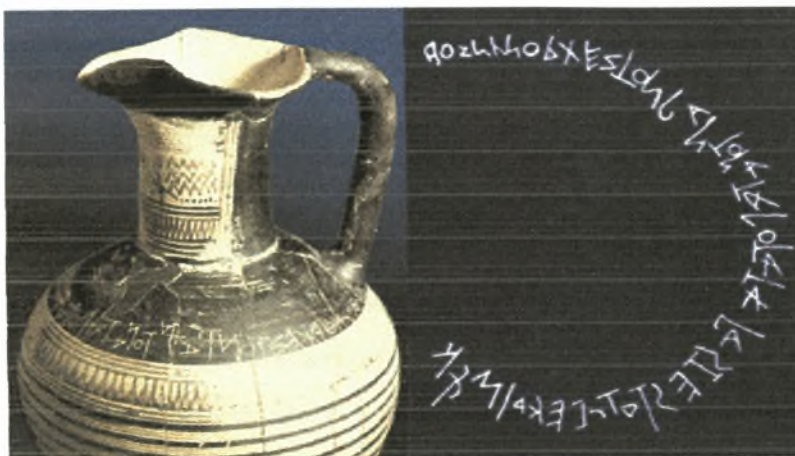
<sup>158</sup> Πολυδεύκης: «*Ονομασπικόν*», IV 78.

<sup>159</sup> Νικόλαος Καλτσάς: «*Αγώνες*», Αθήνα 2004, σελ. 46.

<sup>160</sup> Lawler: «*Ο χορός...*», σελ. 44.

<sup>161</sup> Πολυδεύκης: «*Ονομασπικόν*», 4,102.

Αρτέμιδας στην Αθήνα και στις Συρακούσες ή και στα πρώιμα Παναθήναια,<sup>162</sup> σ' αυτόν που χόρευε πιο ελαφρά, πιο ρυθμικά, πιο επιδέξια: «Ὅς νυν ορχεστών πάντων αταλώτατα παίζει τούτον δέκαν μιν».<sup>163</sup>



Εικόνα 25 Η Οينوχόη απ' το Δίπυλο

Επίσης, σε μελανόμορφο μεσοκορινθιακό αρύβαλλο της περιόδου 580- 575 π.Χ., ένας αυλητής στέκεται απέναντι από μια ομάδα παιδιών που μοιάζουν έτοιμα να λάβουν μέρος στην εκτέλεση ενός χορού εκγύμνασης με μεγάλα πηδήματα που ήδη εκτελεί ο αρχηγός τους, ο ΠυρFίας. Η οφιοειδής επιγραφή που περιβάλλει τις μορφές («ΠυρFίας προχορευόμενος») επιβεβαιώνει ότι δόθηκε στον επί κεφαλής του χορού ως έπαθλο.<sup>164</sup>



Εικόνα 26 Μεσοκορινθιακός αρύβαλλος με την επιγραφή «ΠυρFίας προχορευόμενος»

<sup>162</sup> Γεώργιος Φαράντος: «Αταλότατα παίζει». *Η Αρχαιότερη Ελληνική Αττική Επιγραφή, 8<sup>ος</sup> αι. π.Χ. Πρώτη γραπτή κατηγορία του ελληνικού αθλητικού δικαίου*. Πρακτικά 1<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Αθλητικού Δικαίου με Διεθνή Συμμετοχή, Τρίκαλα 1999, 27- 37, σελ. 27.

<sup>163</sup> Ευάγγελος Αλμπανίδης: «Χορευτικοί και Μουσικοί Αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα». Πρακτικά 1<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού. Σέρρες 1999, 62-72, σελ. 67.

<sup>164</sup> Frederick Nearebout: «Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα. Μια απόπειρα κατανόησης». *Αρχαιολογία*, Μάρτιος 2004, 90, 8- 14, σελ. 12



- **Δραματικοί αγώνες**, που πιθανόν διαδέχτηκαν τους διαγωνισμούς ραψωδίας και που συχνά περιλαμβάνονταν στο πρόγραμμα των μουσικών διαγωνισμών. Στους αγώνες αυτούς ενωνόταν η ποίηση, η μουσική, ο χορός και η σκηνογραφία σε μια ενότητα, ωστόσο, οι δραματικοί αγώνες δεν αναφέρονται ποτέ στις πηγές ως μουσικοί<sup>165</sup>.

### 2.9.2. Συνύπαρξη μουσικών και αθλητικών αγώνων

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, οι μουσικοί αγώνες αποτελούσαν μέσω εξευμενισμού και έκφραση λατρείας προς τους δώδεκα θεούς του Ολύμπου. Ανάλογος ήταν και ο ρόλος των γυμνικών αγώνων, καθώς θεωρούνταν μέσο εξευμενισμού των νεκρών και επικοινωνίας με το θεϊκό στοιχείο<sup>166</sup>. Έτσι, λοιπόν, διοργανώνονταν διαγωνισμοί στους οποίους συνυπήρχαν ταυτόχρονα και τα δυο στοιχεία, το μουσικό και το αθλητικό. Αντιπροσωπευτική είναι η αναπαράσταση που υπάρχει σε θραύσματα μελανόμορφης δίνου της περιόδου 580- 575 π.Χ, που ανακαλύφθηκε στην ακρόπολη των Αθηνών στην οποία υπάρχουν σκηνές από τους επιτάφιους αγώνες που τελέστηκαν προς τιμή του βασιλιά Πελία<sup>167</sup>.

Οι σημαντικότεροι από τους αγώνες παρουσιάζονται στη συνέχεια.

#### Δήλια ή Απολλώνια.

Τα Δήλια ή Απολλώνια ήταν γιορτή που διεξαγόταν προς τιμή του Απόλλωνα και της Αρτέμιδας στο νησί της Δήλου τη 17<sup>η</sup> μέρα του μήνα Θαργηλιώνος. Μάλιστα, από εκεί προέρχονται και οι αρχαιότερες πληροφορίες για την τέλεση μουσικών και χορευτικών αγώνων (8<sup>ος</sup>- 7<sup>ος</sup> αι. π.Χ). Κατά τον Πλούταρχο,<sup>168</sup> ο Θησέας γυρνώντας από την Κρήτη, αφού προσέφερε θυσία στο Δήλιο Απόλλωνα, χόρεψε το χορό που οι κάτοικοι του νησιού ονόμασαν «γέρανο» και οργάνωσε αγώνες με έπαθλο ένα κλαδί φοίνικα. Αναφορά στους αγώνες αυτούς γίνεται στον Ομηρικό Ύμνο στον Απόλλωνα,<sup>169</sup> όπου μάλιστα υπογραμμίζεται με ιδιαίτερη έμφαση η κοινή συνύπαρξη χορευτικών, μουσικών και γυμνικών αγώνων.

<sup>165</sup> Larmour D: «Stage and Stadium: Drama and Athletics in Ancient Greece», στο: *Nikephoros* (Beihefte I- Band 4) (1999) Appendix 3, p. 185- 186.

<sup>166</sup> Larmour: «*Stage...*» p. 4.

<sup>167</sup> Raschke: «*Aulos...*», p. 180.

<sup>168</sup> Πλούταρχος: «*Θησέας*», 21.

<sup>169</sup> *Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα*: 146, 155.

Στις εκδηλώσεις της Δήλου και τους γυμνικούς και μουσικούς αγώνες της κάνει λόγο στο έργο του και ο Θουκυδίδης, που μάλιστα αναφέρει ότι είχαν λατρευτικό, πνευματικό και Πανιώνιο χαρακτήρα.<sup>170</sup> Αναδιοργανώθηκαν δε από τους Αθηναίους το 426 ή 425 π.Χ, εποχή που στο πρόγραμμά τους προστέθηκαν και αγωνίσματα του υποδρόμου και αποφασίστηκε ότι οι αγώνες πρέπει να διεξάγονται κάθε τέσσερα χρόνια. Εκεί, στα Δήλια ή Απολλώνια, όπως καταγράφεται στο έργο του Λουκιανού, οι νέοι διαγωνίζονταν στο «*ύπόρχημα*», ένα συνδυασμό μουσικής, τραγουδιού και παντομίμας. Ταυτόχρονα, τονίζεται ότι ο χορός ήταν και η μουσική ήταν αναπόσπαστο τμήμα των τελετών καθώς, καμία εκδήλωση, ακόμη και θυσία, δεν γινόταν χωρίς τη συνοδεία των δύο παραπάνω στοιχείων.<sup>171</sup>

Τα έπαθλα των διαγωνισμών χορού, σύμφωνα με το σωζόμενο επιγραφικό υλικό, κατά τον 6<sup>ο</sup> αι π.Χ ήταν τρίποδες<sup>172</sup> ενώ βάσει των ίδιων πηγών επιβεβαιώνεται η διάθεση χρηματικών ποσών για την αγορά διαφόρων αντικειμένων απαραίτητων για τους χορευτές, όπως δάδες, λάδι για λυχνίες, καθώς επίσης και ασημένια και χρυσά πιάτα που χρησιμοποιούνταν ως έπαθλα.

### Πύθια Δελφών

Οι Δελφοί, όπως και η Ολυμπία ήταν μια από τις πιο ιερές τοποθεσίες του ελληνικού κόσμου κατά την προϊστορική περίοδο αλλά και κατά τους ιστορικούς χρόνους. Σε λογοτεχνικά κείμενα αρχαίων Ελλήνων συγγραφέων<sup>173</sup> φαίνεται να είναι κοινά αποδεκτή η άποψη ότι ο Απόλλων δε λατρευόταν στους Δελφούς κατά τους ηρωικούς χρόνους αλλά ήρθε και εγκαταστάθηκε εκεί από τον 8<sup>ο</sup> π.Χ αιώνα αντικαθιστώντας τη θεά Γαία. Εξέχουσα θέση στους αγώνες των Πυθίων κατείχαν οι γυμνικοί και ιππικοί αγώνες και κυρίως οι μουσικοί διαγωνισμοί προς τιμή του θεού Απόλλωνα<sup>174</sup>. Κατά τον Πausανία ο πρώτος αγώνας με έπαθλο που πραγματοποιήθηκε στα Πύθια, το 582 περίπου π.Χ, ήταν η εκτέλεση ενός ψαλμού αφιερωμένου στον Απόλλωνα<sup>175</sup>. Στο διαγωνισμό των κιθαρωδών, που περιλάμβαναν αρχικά τα Πύθια, προστέθηκε στη συνέχεια ο διαγωνισμός

<sup>170</sup> Θουκυδίδης: «*Ιστορία*», Γ. 104.

<sup>171</sup> Λουκιανός: «*Περί Ορχήσεως*», 16.

<sup>172</sup> Helen Kotsidu: «*Die Musischen Agone der Panathenaen in Archaischer und Klassischer Zeit*», Muenchen 1991, p. 17.

<sup>173</sup> Αισχύλος: «*Χοηφόροι*», 5.127., Αισχύλος: «*Ευμενίδες*», 1-8., Σοφοκλής: «*Αντιγόνη*», 339, Ευριπίδης: «*Ιφιγένεια εν Ταύροις*», 1234, 1259- 1265., Πλούταρχος: «*Ηθικά*», 421., Πλούταρχος: «*Απολλόδομος*», 1.4.1.

<sup>174</sup> Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα: I, στ. 188-190.

<sup>175</sup> Πausανίας: X. 7. 4-5.

κιθάρισης και αύλησης<sup>176</sup>. Το αγωνιστικό πρόγραμμα συνέχισε να εμπλουτίζεται και κατά τα ρωμαϊκά χρόνια με ποιητικούς και δραματικούς αγώνες.

Οι πυθικοί κιθαριστές και αυλητές λάμβαναν μέρος στην εκτέλεση του «*πυθικού νόμου*», ενός κομματιού δεξιοτεχνίας με πέντε μέρη και κεντρικό θέμα την πάλη του Απόλλωνα με το δράκοντα Πύθωνα<sup>177</sup>. Πρόκειται, δηλαδή, για το πρώτο γνωστό είδος προγραμματικής μουσικής και πρόγονο της «μουσικής πάνω σε ένα θέμα», που αναπτύχθηκε κατά το 18<sup>ο</sup> αιώνα μ.Χ.<sup>178</sup>

Δημιουργός του πυθικού νόμου, που θεωρείται το σημαντικότερο από τα είδη αυλητικού νόμου, φέρεται να είναι ο Σακάδας, αυλητής και συνθέτης που το 586 π.Χ μάλιστα, κέρδισε το πρώτο βραβείο στα Πύθια με το νόμο που συνέθεσε.

Τα μέρη του πυθικού νόμου, κατά τον Πολυδεύκη<sup>179</sup> ήταν:

1. *πειρα* (εισαγωγή). Ο θεός εξετάζει αν το έδαφος είναι κατάλληλο για τον αγώνα.
2. *κατακελευσμός* (πρόκληση). Ο θεός προκαλεί το δράκοντα.
3. *ιαμβικόν*. Ο αγώνας συνεχίζεται και γίνεται απομίμηση των σαλπισμάτων και του τριξίματος των δοντιών του δράκοντα. (*όδοντισμός*)
4. *σπονδεϊόν*. Ανακοινώνεται η νίκη του θεού.
5. *καταχόμενσις* (νικηφόρος χορός). Ο θεός γιορτάζει τη νίκη του με χορό.

### **Παναθήναια**

Ήταν η μεγαλύτερη θρησκευτική και πολιτική γιορτή των αρχαίων Αθηνών προς τιμήν της Πολιάδος Αθηνάς. Αρχικά περιελάμβαναν μόνο γυμνικούς και ιππικούς αγώνες και στη συνέχεια ποιητικούς και μουσικούς διαγωνισμούς που προσέδιδαν ιδιαίτερη αίγλη στο εορταστικό πρόγραμμα.

Αναλυτικότερα, οι αθλητικοί αγώνες των Παναθηναίων διακρίνονταν σε δύο κατηγορίες. Η πρώτη περιελάμβανε τα ίδια αγωνίσματα με αυτά των Ολυμπιακών Αγώνων, στα οποία μπορούσαν να λάβουν μέρος όλοι οι Έλληνες ενώ η δεύτερη περιελάμβανε αγωνίσματα άμεσα συνδεδεμένα με την Αθήνα και τις παραδόσεις της στα οποία μπορούσαν να λάβουν μέρος μόνο Αθηναίοι. Μεγάλα Παναθήναια τελούνταν κάθε τέσσερα χρόνια προς τιμή της Αθηνάς και στο αγωνιστικό τους πρόγραμμα εκτός από τα γυμνικά και ιππικά αγωνίσματα

<sup>176</sup> Στράβων: «Γεωγραφικά», IX. 3. 10.

<sup>177</sup> Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια...», σελ. 271-272.

<sup>178</sup> Reinach: «Η Ελληνική Μουσική», σελ. 173.

<sup>179</sup> Πολυδεύκης: «Ονομαστικόν», IV, 84.

συμπεριλαμβάνονταν και αγώνες ραψωδών, κιθαρωδών, αυλωδών, αυλητών καθώς και αγώνες εγκωμίων, δηλαδή απαγγελίας ποιημάτων.<sup>180</sup> Τα έπαθλα για τους μουσικούς αγώνες αρχικά ήταν πολύτιμα αγγεία και στη συνέχεια χρυσό και ασημένιο στεφάνι καθορισμένης αξίας<sup>181</sup>. Κρίνοντας από την αξία των επάθλων και τον αριθμό των διαγωνιζομένων που βραβεύτηκαν, σπουδαιότερο από τα μουσικά αγωνίσματα ήταν η *κιθαρωδία*, καθώς βραβεύονταν οι πέντε πρώτοι καλύτεροι καλλιτέχνες από τους οποίους ο πρώτος έπαιρνε στεφάνι αξίας 1000 δραχμών και 500 δραχμές ασημένιες σε μετρητά. Στο διαγωνισμό της *κιθάρισης*, της *αυλωδίας* και της *αύλησης*, βραβεύονταν οι τρεις πρώτοι κιθαριστές και οι δυο πρώτοι *αυλωδοί* και *αυλητές*, με έπαθλα, όμως μικρότερα από της *κιθαρωδίας*.

Εξέχουσα θέση στο εορταστικό πρόγραμμα των Μεγάλων και των Μικρών Παναθηναίων κατείχε ο διαγωνισμός χορού. Και οι δέκα φυλές της Αθήνας συναγωνίζονταν στον *πυρρίχιο χορό*, που θεωρείται το παλαιότερο από τα μουσικά αγωνίσματα των Παναθηναίων. Ο χορός ήταν *ενόπλιος* και ομαδικός, πραγματοποιούταν με συνοδεία αυλού και το έπαθλο ήταν ένα βόδι αξίας 100 δραχμών<sup>182</sup>. Ο Πλάτων<sup>183</sup> περιγράφει τον πυρρίχιο ως μιμική πολεμική όρχηση, δηλαδή αναπαράσταση των κινήσεων της μάχης και περιελάμβανε στροφές προς τα πλάγια (*έκνευσις*), οπισθοχωρήσεις (*ύπειξις*), πηδήματα (*εκπήδησις εν ύψει*) και χαμηλώματα (*ταπεινώσις*). Σύμφωνα με το μύθο, η Αθηνά πρώτη χόρευε το χορό για να γιορτάσει τη νίκη της εναντίον των Τιτάνων<sup>184</sup>.

## Νέμεα

Οι αγώνες που διεξάγονταν στη Νεμέα ήταν καθαρά αθλητικοί<sup>185</sup> τουλάχιστον ως το 251 π.Χ., χρονολογία που αναλαμβάνει την επίσημη διοργάνωσή τους το Άργος. Σύμφωνα με όσα αναφέρονται στις σωζόμενες επιγραφές και στα σχετικά κείμενα της εποχής, μέρος του προγράμματος αποτελούσαν οι αγώνες σαλπικτών και κηρύκων<sup>186</sup> (5<sup>ος</sup> αιώνας π.Χ.). Τη μόνη ένδειξη για τέλεση μουσικών αγώνων κατά την κλασική περίοδο αποτελεί η σκηνή που απεικονίζεται

<sup>180</sup> Σ. Πιμπλή: «Παναθήναια», Αθήνα, 1984, σελ. 61.

<sup>181</sup> Kotsidu: «Die Musischen Agone...», p. 91

<sup>182</sup> Αλμπανιδής: «Ιστορία...», σελ. 116.

<sup>183</sup> Πλάτων: «Νόμοι», Ζ'. P. 815- 816.

<sup>184</sup> K. Rhomiopoulou: «The Panathenaic Festival» στο: «Mind and Body», Athens, 1989, p. 44-45.

<sup>185</sup> Πίνδαρος: «Νεμεόνικος», 5.1-5. Δ. Μπαμπαλιούτας, Σ. Γιάτσης, Σ. Τσιτλακίδου: «Αθλητικά σχόλια στους επινίκιους του Πινδάρου», *Φυσική Αγωγή- Αθλητισμός- Υγεία*, 12-13 (2002), 51-61, σελ. 57.

<sup>186</sup> Larmour: «Stage...», p. 183.

στην πελίκη του Επιμήδη που φέρει την επιγραφή «Νέμεα» στην οποία μια προσωποποιημένη νίκη στεφανώνει έναν κιθαρωδό.<sup>187</sup>

Οι γραπτές πηγές στις οποίες μαρτυρείται η ύπαρξη μουσικών διαγωνισμών ανάγονται στο έργο του Πλούταρχου και του Πausανία. Συγκεκριμένα, και οι δύο συγγραφείς αναφέρουν ως τμήμα του αγωνιστικού προγράμματος την κιθαρωδία και ειδικότερα κατά την εποχή του Φιλοποίμενα<sup>188</sup>. Μάλιστα, όπως πληροφορούμαστε από το έργο του Πλουτάρχου και του Πausανία, κατά τη διάρκεια ενός κιθαρωδικού διαγωνισμού μπήκε στο θέατρο ο Φιλοποίμην με τη συνοδεία του<sup>189</sup>.

### **Ίσθμια**

Θεωρούνται οι σημαντικότεροι, μετά τους Ολυμπιακούς, αγώνες και τα Πύθια και διοργανώνονταν προς τιμή του θεού Ποσειδώνα. Οι αγώνες αναφέρονται στα κείμενα της εποχής ως κατεξοχήν αθλητικοί αγώνες μέχρι τον 3<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ., που ο Νικοκλής από τον Τάραντα νίκησε σε έξι αγώνες κιθάρισης<sup>190</sup>. Το αγωνιστικό πρόγραμμα περιλάμβανε αρματοδρομίες, ιπποδρομίες, δρόμο, πάλη, πένταθλο και παγκράτιο αλλά και μουσικούς, ρητορικούς και ζωγραφικούς διαγωνισμούς.

### **Άκτια**

Οι μουσικοί αγώνες προστέθηκαν στο πρόγραμμα των Ακτίων το 27 π.Χ. μετά την αναδιοργάνωσή τους από τον Οκταβιανό. Οι λόγοι που οδήγησαν σ' αυτή την καινοτομία δεν είναι γνωστοί, ίσως, όμως οι μουσικοί αγώνες να θεωρήθηκαν απαραίτητο στοιχείο ώστε να αποκτήσει μεγαλύτερο κύρος η διοργάνωση και παράλληλα να δοθεί η ευκαιρία να τιμηθεί μέσω μουσικών δρωμένων ο κατεξοχήν θεός της μουσικής, Απόλλων.

### **Μουσειά Θεσπιών**

Τα Μουσειά των Θεσπιών τελούνταν από τον 3<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. στο άλσος των Μουσών ως αντίγραφα των Πυθίων. Στην αρχή ο αγώνας ήταν θυμελικός στεφανίτης και ισοπύθιος. Στη συνέχεια το πρόγραμμα διευρύνθηκε με διαγωνισμούς επικών ποιητών, αυλωδών, αυλητών, κιθαρωδών, κιθαριστών και

<sup>187</sup> ARV2 1044/9. Larmour: «Stage...», p. 175.

<sup>188</sup> Πausανίας: «Κορινθιακά», VIII. 50. 3.

<sup>189</sup> Πλούταρχος: «Φιλοποίμην», 11. Πausανίας: «Κορινθιακά», 8.50.3.

<sup>190</sup> Larmour: «Stage...», p. 175.

υποκριτών παλιάς και νέας τραγωδίας<sup>191</sup>. Κατά τους αυτοκρατορικούς χρόνους ονομάζονταν Μεγάλα Καισαρήα, Σεβαστήα, Μουσειά ή Μουσήα και το πρόγραμμα περιείχε επίσης, διαγωνισμούς εγκωμίων και ποιημάτων για τον αυτοκράτορα καθώς και ποιητών παλιάς και νέας κωμωδίας<sup>192</sup>.

### **Ερωτίδια, Ερώτια ή Ερωτίδαια Θεσπιών**

Τα Ερωτίδαια ήταν εορταστικές εκδηλώσεις με μουσικούς και αθλητικούς διαγωνισμούς που πραγματοποιούνταν επίσης στις Θεσπιές προς τιμή του θεού Έρωτα<sup>193</sup>.

### **Ασκληπιεία Επιδαύρου**

Στην Επίδαυρο τελούνταν τα Ασκληπιεία, που ήταν τα πιο φημισμένα για τα πλούσια αγωνιστικά τους πρόγραμμα. Την εποχή του Πινδάρου (522- 446 π.Χ) τελούνταν 9 ημέρες μετά τα Ίσθμια και διαρκούσαν μια εβδομάδα. Επιγραφές του 3<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ μαρτυρούν και θεατρικούς διαγωνισμούς αλλά και αγώνες ραψωδών.<sup>194</sup>

### **Επιτάφια Αθηνών**

Τα Επιτάφια των Αθηνών πιθανότατα πραγματοποιήθηκαν για πρώτη φορά το 479 π.Χ προς τιμήν των νεκρών των Περσικών Πολέμων. Στο αγωνιστικό τους πρόγραμμα συνυπήρχαν γυμνικοί αγώνες και μουσικοί διαγωνισμοί<sup>195</sup>.

### **Μεγάλα Αμφιαράια Ορωπού**

Στις εκδηλώσεις αυτές, σύμφωνα με επιγραφή του 338 ή 336 π.Χ, τελούνταν αγώνες *ραψωδίας, κιθαρωδίας, κιθάρισης, αλωδίας, αύλησης*, και *σοφιστικής* αλλά και *γυμνικοί αγώνες παιδών αγενείων και ανδρών*<sup>196</sup>. Το 73 π. Χ ο Ρωμαίος στρατηγός και πολιτικός Σύλλας πρόσθεσε στο αγωνιστικό πρόγραμμα θεατρικούς διαγωνισμούς (σατιρικά δράματα, νέες τραγωδίες και κωμωδίες) και αγώνες σαλπικτών, κηρύκων, λογικών και επικών εγκωμίων και ποιητικών επών. Επίσης, αφαιρέθηκαν οι γυμνικοί αγώνες παιδών «*από γυμνασίων*» ενώ το τελευταίο αγώνισμα που προστέθηκε στο πρόγραμμα ήταν το «*επινίκιον*» ή αλλιώς «*Ευαγγέλιο της των Ρωμαίων νίκης*»<sup>197</sup>.

<sup>191</sup> Πανσανίας: «*Βοιωτικά*», 31.1.

<sup>192</sup> Λ. Βρετός: «*Λεξικό*»: σελ. 480- 481.

<sup>193</sup> Πανσανίας: «*Κορινθιακά*», IX, 31.3.

<sup>194</sup> Πλάτων: «*Ίων*», 530<sup>A</sup>.

<sup>195</sup> Πλάτων: «*Μενέξενος*», 249B και «*Δημοσθένης*»: 60.36.

<sup>196</sup> Larmour: «*Stage...*» p. 13.

<sup>197</sup> Βρεττός: «*Λεξικό*», σελ. 69.

### **Ασκληπιεία Κω**

Τα Ασκληπιεία στην Κω περιλάμβαναν αθλητικά αγωνίσματα, όπως το πένταθλο και μουσικά, όπως η κιθαρωδία<sup>198</sup>.

### **Πτολεμαία ή Πτολεμαίεια Αλεξάνδρειας**

Όπως φανερώνει και η ονομασία τους, τα Πτολεμαίεια της Αλεξάνδρειας ήταν αγώνες που καθιέρωσε ο Πτολεμαίος II ο Φιλάделφος μεταξύ 280 ή 279 π.Χ και φημίζονταν για τις πλούσιες τιμές των νικητών, στους οποίους απένειμαν χρυσό στεφάνι<sup>199</sup>.

### **Ελευθέρια Λάρισας**

Στα Ελευθέρια αλλά και σε άλλους Θεσσαλικούς αγώνες τελούνταν γυμνικά αγωνίσματα, αγώνες σαλπικτών, κηρύκων, αυλητών, κιθαριστών, κιθαρωδών αλλά και χορευτικοί αγώνες, στους οποίους το σημαντικότερο ρόλο διαδραμάτιζαν οι «προορχηστήρες», δηλαδή οι πρωτοχορευτές<sup>200</sup>.

### **Ηραία Σάμου**

Σύμφωνα με επιγραφή του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ στα Ηραία της Σάμου διεξάγονταν 21 αγωνίσματα. Στα αγωνίσματα αυτά περιλαμβάνονταν και διαγωνισμοί σαλπικτών, κηρύκων, αυλητών, κιθαριστών, κιθαρωδών, αυλωδών, φωνασκών, κωμωδών και τραγωδών<sup>201</sup>. Ο Πλούταρχος υποστηρίζει ότι τα Ηραία τελούνταν και πριν τη μάχη στους Αιγώς Ποταμούς το 405 π.Χ και μάλιστα περιγράφει έναν αγώνα ραψωδίας<sup>202</sup>.

### **Πύθια Θεσσαλονίκης**

Οι αγώνες στα Πύθια της Θεσσαλονίκης διεξάγονταν κατά το πρότυπο των Πυθίων των Δελφών, απονέμονταν στους νικητές ίδια έπαθλα ενώ και η οργάνωση ήταν ίδια. Το μουσικό αγωνιστικό πρόγραμμα περιλάμβανε διαγωνισμούς αγώνες κηρύκων, σαλπικτών, ποιητών, κιθαρωδών και κιθαριστών.

### **Ναία Δωδώνης**

Τα Ναία πραγματοποιούνταν κάθε 4 χρόνια στη Δωδώνη προς τιμή του Ναΐου Δία. Περιλάμβαναν γυμνικούς, μουσικούς και δραματικούς αγώνες που τελούνταν στο θέατρο του ιερού<sup>203</sup>. Επιγραφή του 2<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ που βρέθηκε στην

<sup>198</sup> Larmour: «Stage...» p. 13.

<sup>199</sup> Αθήναιος: «Δειπνοσοφισταί», 5. 201b-f, 202f-203e.

<sup>200</sup> Λουκιανός: «Περί Ορχήσεως», 16.

<sup>201</sup> Larmour: «Stage...», p. 13.

<sup>202</sup> Πλούταρχος: «Λύσανδρος», 18. Ηρόδοτος: «Ιστορία», III, 131.

<sup>203</sup> Pierre Cabanes : «Les concours de Naïa de Dodone», *Nikephoros* 1998, 1, p. 49- 84.

Τεγέα της Αρκαδίας, μνημονεύει τις νίκες ανώνυμου ηθοποιού, νικητή στα Νάϊα στο έργο "Αρχέλαος" του Ευριπίδη, και "Αχιλλέας" του Χαιρήμονα. Ο ίδιος ηθοποιός φέρεται να έχει κερδίσει 88 νίκες από τις οποίες κάποιες ήταν στα Ηραία του Άργους, στα Διονύσια των Αθηνών και στα Σωτήρια των Δελφών<sup>204</sup>.

### **Σωτήρια Δελφών**

Καθιερώθηκαν το έτος 261 ή 260 π.Χ και γιορτάζονταν κάθε 3 χρόνια Οι αγώνες που διεξάγονταν ήταν ιππικοί, γυμνικοί και μουσικοί<sup>205</sup>.

### **Ηραία Εκατόμβαια Άργους**

Τα Ηραία του Άργους τελούνταν κάθε 4 χρόνια, στο μεσοδιάστημα δύο Ολυμπιάδων με στόχο να επιφέρουν γονιμότητα και ευφορία στους ανθρώπους και στη γη. Το πρόγραμμά τους περιλάμβανε μουσικούς διαγωνισμούς, αγώνες κολύμβησης και κωπηλασίας<sup>206</sup>.

### **Διονύσια Ερμιόνης**

Εορτές προς τιμή του Διονύσου του Μελαγενούς με μουσικούς διαγωνισμούς, αγώνες κολύμβησης και κωπηλασίας και αργότερα δραματικούς<sup>207</sup>.

### **Λευκοφρόνια Μαγνησίας**

Εορταστικοί αγώνες προς τιμή της Αρτέμιδος της Λευκοφρυούς στην Λευκόφρυ Μαγνησίας στη Μικρά Ασία. Οι αγώνες ήταν ισοπύθιοι και περιλάμβαναν μουσικά, γυμνικά και ιππικά αγωνίσματα<sup>208</sup>.

### **Πτόια Βοιωτίας**

Αγώνες προς τιμή του Πτόου Απόλλωνα στο όρος Πτόο της Βοιωτίας που υπάρχει ο ναός και το μαντείο του θεού<sup>209</sup>. Οι αγώνες ήταν μουσικοί, ιππικοί, γυμνικοί και ποιητικοί. Στα τέλη του 4<sup>ου</sup> αιώνα π.Χ, αποφασίστηκε οι αγώνες να πραγματοποιούνται κάθε 5 χρόνια και το έπαθλο ήταν ένα στεφάνι<sup>210</sup>.

<sup>204</sup> Cabanes : «*Les concours...* », p. 63.

<sup>205</sup> Larmour: «*Stage...* » p. 174.

<sup>206</sup> Larmour: «*Stage...* », p. 174.

<sup>207</sup> Πανσανίας: «*Βοιωτικά*», II. 35. 1.

<sup>208</sup> Albanidis & Anastasiou: «*The Coexistence...* », p. 93.

<sup>209</sup> Πανσανίας: «*Βοιωτικά*» IX. 23. 6.

<sup>210</sup> Larmour: «*Stage...* » p. 174.



**Πίνακας 1** Συνοπτικός πίνακας των σημαντικότερων εκδηλώσεων που συνυπήρχαν μουσικοί διαγωνισμοί και γυμνικοί αγώνες

Όνομασία αγώνων	Τόπος τέλεσης	Προστάτης θεός	Περιεχόμενο	Βιβλιογραφική αναφορά
Δήλια ή Απολλώνια	Δήλος	Απόλλων	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες,</li> <li>➤ Υπόρχημα</li> </ul>	➤ Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλων I, 146- 155 Λουκιανός: «Περί ορχήσεως», 16
Πύθια	Δελφοί	Απόλλων	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Ιππικοί αγώνες</li> <li>➤ Πυθικός νόμος</li> </ul>	➤ Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλων I, 188- 190, Πausanίας: X. 7. Στράβων: IX. 3.10.
Παναθήναια	Αθήνα	Αθηνά	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες</li> <li>➤ Ιππικοί αγώνες</li> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Πυρρήχιος</li> </ul>	➤ Πλάτων, <i>Νόμοι</i> , P. 815- 816
Νέμεα	Νεμέα-Αργος	Δίας	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Αθλητικοί αγώνες</li> <li>➤ Αγώνες σαλπικτών και κηρύκων</li> <li>➤ Κιθαρωδία</li> </ul>	➤ Πίνδαρος: <i>Νεμεόνικος</i> , 5.1. Πλούταρχος, <i>Φιλοπόμην</i> , 11
Ίσθμια	Ίσθμία	Ποσειδών	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Αθλητικοί αγώνες</li> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Ιππικά αγωνίσματα</li> </ul>	➤ Πελική Επιμήδη, Πausanίας, V 50.3
Μουσειά Θεσπιών	Άλσος Μουσών	Απόλλων	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσικοί αγώνες</li> <li>➤ Αγώνες υποκριτών παλιάς και νέας τραγωδίας και κωμωδίας</li> </ul>	➤ Πausanίας, Βοιωτικά 6.4
Ακκλησιεία	Επίδαυρος	Ασκληπιός	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Γυμνικά αγωνίσματα</li> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Θεατρικοί αγώνες</li> </ul>	➤ Πλάτων, <i>Ίων</i> , 530
Μεγάλα Αμφιαράια Ωρωπού	Ωρωπός		<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες</li> <li>➤ Θεατρικοί αγώνες</li> <li>➤ Αγώνες σαλπικτών και κηρύκων</li> <li>➤ Αγώνες λογικών και επικών εγκωμίων</li> <li>➤ Ποιητικών επών</li> <li>➤ Επινίκιον</li> </ul>	➤ D. Larmour, <i>Stage and stadium</i> p. 480- 481
Ελευθέρια	Λάρισα	Απόλλων	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες</li> <li>➤ Αγώνες σαλπικτών και κηρύκων</li> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> </ul>	➤ Λουκιανός, <i>Περί ορχήσεως</i> , 16
Σωτήρια Δελφών	Δελφοί	Απόλλων	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ιππικοί αγώνες</li> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες</li> </ul>	➤ D.Larmour, <i>Stage and stadium</i> 174
Λευκοφρόνια Μαγνησίας			<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Ιππικοί αγώνες</li> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες</li> </ul>	➤ D.Larmour, <i>Stage and stadium</i> 176
Ηραία Εκατόμβαια Αργους	Αργος	Ηρα	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσικοί διαγωνισμοί</li> <li>➤ Αγώνες κολύμβησης</li> <li>➤ Αγώνες κωπηλασίας</li> </ul>	➤ D.Larmour, <i>Stage and stadium</i> 174
Διονύσια Ερμιόνης	Ερμιόνη	Διόνυσος	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Αγώνες κολύμβησης</li> <li>➤ Κωπηλασίας</li> <li>➤ Μουσικοί και</li> <li>➤ Δραματικοί αγώνες</li> </ul>	➤ Πausanίας, II 35.1
Πτόια Βοιωτίας	Όρος Πτόο	Απόλλωνας	<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Μουσικοί και ποιητικοί αγώνες</li> <li>➤ Ιππικοί αγώνες</li> <li>➤ Γυμνικοί αγώνες</li> </ul>	➤ Πausanίας, IX. 23.6

### 3. Η σχέση της μουσικής με την άθληση στη σύγχρονη εποχή

#### 3.1. Η παρουσία της μουσικής στους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες

##### 3.1.1. «Ολύμπια» ή «Ζάππειες Ολυμπιάδες»

Η πρώτη αναφορά για αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων της αρχαιότητας και η σύνδεσή τους με τον εορτασμό της 25<sup>ης</sup> Μαρτίου εντοπίζεται στο ποίημα του Αλέξανδρου Σούτσου που τιτλοφορείται «*Νεκρικοί Διάλογοι*»<sup>211</sup>. Η κατεξοχήν, όμως πρωτοβουλία για θεσμοθέτηση των Αγώνων ανήκει στον εθνικό ευεργέτη Ευάγγελο Ζάππα, ο οποίος, επηρεασμένος από το παραπάνω ποίημα, αποφάσισε να προπαγανδίσει την ιδέα και να χρηματοδοτήσει την προσπάθεια<sup>212</sup>.

Μετά την αποτυχημένη προσπάθεια διοργάνωσης αθλητικών αγώνων 1837, εγκρίθηκε και η πρόταση του Ε. Ζάππα για τέλεση αθλητικών και πνευματικών αγώνων στα πλαίσια των εκθέσεων των βιομηχανικών προϊόντων. Το εγχείρημα έφερε την ονομασία «*Ολύμπια*» και περιελάμβανε πνευματικούς διαγωνισμούς στην ποίηση, τη μουσική και τη δραματουργία<sup>213</sup>. Συνολικά διοργανώθηκαν τέσσερα «*Ολύμπια*» ή αλλιώς «*Ζάππειες Ολυμπιάδες*»<sup>214</sup>.

Τα πρώτα *Ολύμπια* πραγματοποιήθηκαν το 1859<sup>215</sup> και οι υπεύθυνοι της διοργάνωσης έδωσαν ιδιαίτερη βαρύτητα στον τομέα της τέχνης. Κατά τη διάρκειά τους παρουσιάστηκαν πολλά έργα γλυπτικής και ζωγραφικής, ανάμεσα στα οποία και αυτό του Νικηφόρου Λύτρα<sup>216</sup>, του Βικέντιου Λάντσα και των αδελφών

<sup>211</sup> Ελληνικό Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο. [www.elia.gr](http://www.elia.gr)

<sup>212</sup> Ιωάννης Χρυσάφης: «*Οι σύγχρονοι διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες*», Αθήνα, 1930, σελ. 25.

<sup>213</sup> Παρασκευάς Σαμαράς: «*Η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Ελλάδα*», Αθήνα 1992, σελ. 24.

<sup>214</sup> Χρυσάφης: «*Οι σύγχρονοι διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες*», σελ. 26.

<sup>215</sup> Χρυσάφης: «*Οι σύγχρονοι διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες*», σελ. 29.

<sup>216</sup> Ολύμπια του 1859, *Εκθέσεις των Ελλανοδικών. Κατάλογος των βραβευθέντων κατά κλάσεις*, Αθήνα, 1860, σελ. 12,20. Θωμάς Γιαννάκης: «*Ζάππειες και σύγχρονες Ολυμπιάδες*», Αθήνα 1997, σελ. 511-518.

Φυταλών<sup>217</sup>. Η γενικότερη, όμως, αταξία που δημιουργήθηκε εξαιτίας του συνωστισμού, προκάλεσε τη δυσαρέσκεια διοργανωτών και κριτών αλλά και τη δριμεία κριτική του Τύπου της εποχής.

Η προκήρυξη για τη συμμετοχή στα Β' Ολύμπια και συγκεκριμένα στο διαγωνισμό ποίησης στον οποίο θα απονέμονταν και βραβεία για την καλύτερη μουσική σύνθεση ανακοινώθηκε στις 3/9/1869<sup>218</sup>. Τα Β' Ολύμπια πραγματοποιήθηκαν στις 16/11/1870 στο ανακαινισμένο Παναθηναϊκό στάδιο και δόθηκε ιδιαίτερη βαρύτητα όχι μόνο στον τομέα της τέχνης αλλά του αθλητισμού, καθώς έγιναν προσπάθειες για να αυξηθεί ο αριθμός των αγωνισμάτων και η βελτίωση των εγκαταστάσεων<sup>219</sup>.

Κατά τη διάρκειά τους παρουσιάστηκαν έργα ζωγραφικής, γλυπτικής και αρχιτεκτονικής και ένα χορικό άσμα σε στίχους και μουσική του καθηγητή βοτανικής Γ. Ορφανίδη.<sup>220</sup> Η προετοιμασία και η οργάνωση των εκδηλώσεων ήταν καλύτερη από αυτή του 1859 και μάλιστα ο Τύπος αφιέρωσε διθυραμβικά άρθρα τόσο για τη διοργάνωση, γεγονός που στάθηκε αφορμή για την έναρξη συζητήσεων σχετικά με τη γυμναστική και την ανάγκη δημιουργίας αθλητικών θεσμών με κρατικό χαρακτήρα.

Από το 1871 η *Επιτροπή Ολυμπίων και Κληροδοτημάτων* του Ζάππα ξεκίνησε τις προετοιμασίες για τα Γ' Ολύμπια που πραγματοποιήθηκαν 1875. Προκηρύχθηκαν διαγωνισμοί ποίησης, λογοτεχνίας και μουσικής, για τους οποίους εκδηλώθηκε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ορισμένοι από τους συμμετέχοντες στους διαγωνισμούς αυτούς διακρίθηκαν αργότερα τόσο στην αθλητική όσο και στην κοινωνική και πολιτική ζωή του τόπου, όπως για παράδειγμα, ο ολυμπιονίκης του 1896 Γεώργιος Ορφανίδης, ο μετέπειτα δήμαρχος Αθηναίων Σπύρος Μερκούρης και ο μελλοντικός πρόεδρος του ΣΕΓΑΣ Μάρκος Μίνδλερ. Παρά τη μεγάλη προετοιμασία και τις υψηλές προσδοκίες, οι αγώνες δε στέφθηκαν με ιδιαίτερη επιτυχία<sup>221</sup>.

<sup>217</sup> Ε. Σκιαδάς: «Εμπόριο και Ολυμπιακοί Αγώνες», Αθήνα, 2003, σελ.. 56.

<sup>218</sup> Χρυσάφης: «Οι σύγχρονοι διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες», σελ. 79- 88.

<sup>219</sup> Γιαννάκης: «Ζάππειες και σύγχρονες Ολυμπιάδες», σελ. 520-521.

<sup>219</sup> Σκιαδάς: «Εμπόριο...», σελ.. 56.

<sup>220</sup> Πέτρος Λινάρδος: «Α. Βικέλας, από το όραμα στην πράξη», 1996, σελ. 4.

<sup>221</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr) και Γιαννάκης, «Ζάππειες και σύγχρονες Ολυμπιάδες», σελ. 529- 533. και Χρυσάφης: «Οι σύγχρονοι διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες», σελ. 245-256.

<sup>221</sup> Σκιαδάς: «Εμπόριο...», σελ.. 56.

Στις 11/ 1/ 1888 και παράλληλα με την αναγγελία των εγκαίνιων του Ζαπκείου Μεγάρου, υπογράφηκε η προκήρυξη για την συμμετοχή στα Δ΄ Ολύμπια που πραγματοποιήθηκαν στις 20/10/1888. Περιελάμβαναν πνευματικούς και μουσικούς αγώνες για τους οποίους τα βραβεία των νικητών αποφασίστηκε να είναι χρηματικά και κλάδοι ελιάς<sup>222</sup>.

### 3.1.2. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 και οι απόψεις του Pierre de Coubertin

Στο πρόγραμμα των Ολυμπιακών Αγώνων του 1896 δεν υπήρχαν μουσικοί διαγωνισμοί, ωστόσο, ο οραματιστής της αναβίωσής τους, βαρόνος Pierre de Coubertin, επεδίωξε με το λόγο και το έργο να εμπλουτιστούν και να εξελιχθούν σε μια λαμπρή επίδειξη όχι μόνο της σωματικής ρώμης αλλά και του πνεύματος<sup>223</sup>. Έχοντας μελετήσει τα κείμενα των αρχαίων ελλήνων συγγραφέων, γνώριζε την ύπαρξη εκδηλώσεων στις οποίες τελούνταν παράλληλα αθλητικοί και μουσικοί διαγωνισμοί και έτρεφε ιδιαίτερο θαυμασμό για την κλασική Ελλάδα και το αρχαίο ελληνικό πνεύμα<sup>224</sup>. Υποστήριζε δε ότι οι Ολυμπιακοί Αγώνες έπρεπε να είναι όχι μόνο «παγκόσμια πρωταθλήματα» αλλά «η τετραετής εορτή της νεολαίας όλου του κόσμου, (...)», καθώς δε θεωρούσε τυχαίο το γεγονός ότι «η Ολυμπία συγκέντρωσε στο παρελθόν γύρω από τον αρχαίο αθλητισμό τους συγγραφείς και τους καλλιτέχνες και ότι σε αυτή την απaráμιλλη συνάθροιση οφείλει ο θεσμός το κήρος που έχει απολαύσει τόσο καιρό (...)»<sup>225</sup>.

Ο Pierre de Coubertin αντιλαμβάνοταν τον αθλητισμό και την τέχνη ως ένα ενιαίο σύνολο και τόνιζε ότι η επίπονη προσπάθεια για αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων έπρεπε να στοχεύει στην επίτευξη δύο στόχων: «αφ' ενός στην οργάνωση της εντοπωσιακής συνεργασίας μεταξύ γραμμάτων, τεχνών και αναβιωμένων Ολυμπιακών Αγώνων και αφ' ετέρου, στην καθιέρωση της καθημερινής τους

<sup>222</sup> Γ. Δολιανίτης: «100 χρόνια Δ.Ο.Ε. Η προσφορά του Δ. Βικέλα», (1994), πρακτικά 3<sup>ης</sup> συνόδου Δ.Ο.Α. και Έλση Σπαθάρη: «Το Ολυμπιακό πνεύμα», Αθήνα 1992, σελ. 348 και Γιαννάκης: «Ζάππειες και σύγχρονες Ολυμπιάδες», σελ. 533- 538.

<sup>223</sup> W. Liponski: «Η επίδραση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στον παγκόσμιο πολιτισμό, τα γράμματα και τις τέχνες», 34<sup>η</sup> Σύνοδος 10/7- 2/8 1994, Δ.Ο.Α. Αρχαία Ολυμπία, σελ. 83.

<sup>224</sup> J. Dury: «Οι καλές τέχνες στους Ολυμπιακούς Αγώνες», Πρακτικά Δ.Ο.Α. 1975, σελ. 221.

<sup>225</sup> Dury: «Οι καλές τέχνες... », σελ. 221.

συνεργασίας με απλότητα και μέσα στα περιορισμένα πλαίσια των τοπικών εκδηλώσεων της αθλητικής δραστηριότητας (...)»<sup>226</sup>.

Κατά τη γνώμη του, ο αθλητισμός αποτελούσε μορφή τέχνης και κάθε αθλητής μπορούσε να είναι και καλλιτέχνης, ώστε στα πλαίσια του ευρύτερου αθλητικού προγράμματος των Αγώνων να τελούνται και πνευματικοί-καλλιτεχνικοί αγώνες στους οποίους θα λάμβαναν μέρος. Ακόμη, θεωρούσε ότι ο σύγχρονος κόσμος έχει ξεχάσει την έννοια και την αξία της «ευρυθμίας», δηλαδή «της χάρης και του μέτρου στις αναλογίες», η οποία θα έπρεπε και πάλι να ενσωματωθεί εκτός από τους Ολυμπιακούς Αγώνες και «στον ταπεινό χώρο των τοπικών και λαϊκών συνανήσεων»<sup>227</sup>.

### 3.1.3. Το «Πένταθλο των Μουσών»

Το Μάιο του 1906 η ΔΟΕ διοργάνωσε στο Παρίσι διεθνές συνέδριο με αποκλειστικό θέμα τη σχέση μεταξύ τέχνης και αθλητισμού. Ένα από τα θέματα που συζητήθηκαν στο συνέδριο ήταν και η σύνδεση της τέχνης με τον αθλητισμό. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να θεσπιστεί το «Πένταθλο των Μουσών», ένα σύνολο καλλιτεχνικών αγώνων με απονομή μεταλλίων, ανάλογα με εκείνα των αθλητών, δηλαδή χρυσού, αργυρού και χάλκινου. Οι κατηγορίες στις οποίες θα διαγωνίζονταν οι καλλιτέχνες ήταν πέντε: γλυπτική, ζωγραφική, μουσική, λογοτεχνία, και αρχιτεκτονική, οι οποίες στη συνέχεια υποδιαιρέθηκαν σε επιμέρους ενότητες<sup>228</sup>.

Τα έργα έπρεπε να είναι πρωτότυπα και το θέμα τους εμπνευσμένο από τον κόσμο του αθλητισμού, ενώ οι διαγωνιζόμενοι καλλιτέχνες δεν θα έπρεπε να είναι επαγγελματίες. Οι αγώνες αποφασίστηκε να πραγματοποιηθούν για πρώτη φορά στους τέταρτους Ολυμπιακούς Αγώνες στο Λονδίνο το 1908. Ο λίγος χρόνος, όμως που μεσολαβούσε ως την έναρξη των Αγώνων, δεν ήταν αρκετός ώστε να γίνουν οι απαραίτητες προετοιμασίες, γεγονός που απέτρεψε την ενσωμάτωσή του στους αγώνες. Έτσι, το πρώτο Πένταθλο πραγματοποιήθηκε στους επόμενους Ολυμπιακούς Αγώνες το 1912 στη Στοκχόλμη.

<sup>226</sup> F. Landry: «*O Pierre de Coubertin, οι σύγχρονοι Ολυμπιακοί Αγώνες και η τέχνη*», Πρακτικά Δ.Ο.Α 1986, σελ. 108.

<sup>227</sup> Landry: «*O Pierre de Coubertin...*», σελ. 118.

<sup>228</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr)

Η διοργάνωσή του, όμως, αντιμετώπισε σημαντικά προβλήματα, καθώς συνάντησε την αντίθεση μεγάλης μερίδας διανοουμένων και καλλιτεχνών της Σουηδίας που εξέφρασαν αντιρρήσεις γύρω από τη διαδικασία αξιολόγησης των έργων τέχνης, το θεματικό περιορισμό τους και την απαγόρευση συμμετοχής επαγγελματιών, καθώς υποστήριζαν ότι στο χώρο της τέχνης οι καλλιτέχνες δε μπορούν να είναι παρά επαγγελματίες, σε αντίθεση με το χώρο του αθλητισμού.

Παρά τις ενστάσεις, όμως, το «*Πένταθλο των Μουσών*» διοργανώθηκε παράλληλα με τους πέμπτους Ολυμπιακούς Αγώνες το 1912. Σ' αυτή τη διοργάνωση, μάλιστα, ένας από τους νικητές ήταν και ο *Pierre de Coubertin*, που βραβεύτηκε με το χρυσό μετάλλιο στην κατηγορία της λογοτεχνίας, όπου συμμετείχε με το ποίημα «*Ωδή στον Αθλητισμό*» και με το διπλό ψευδώνυμο G. Hohrod (Γερμανία) και M. Eschpach (Γαλλία). Αξίζει, επίσης, να σημειωθεί ότι μεταξύ των νικητών ήταν και ο *Walter Winans* από τις ΗΠΑ, ο ένας από τους δύο αθλητές στην ιστορία των Ολυμπιακών Αγώνων που αναδείχτηκε ολυμπιονίκης τόσο στους αθλητικούς (1908 και 1912 στη σκοποβολή), όσο και στους καλλιτεχνικούς αγώνες (χρυσό στη γλυπτική). Ο δεύτερος είναι ο *Alfred Hajos* από την Ουγγαρία, δύο φορές χρυσός ολυμπιονίκης στην κολύμβηση (100 μ. και 1.500 μ.) στους πρώτους σύγχρονους Ολυμπιακούς Αγώνες (1896), ο οποίος κατέκτησε και το αργυρό μετάλλιο στην κατηγορία της αρχιτεκτονικής στους Ολυμπιακούς Αγώνες του 1924 στο Παρίσι.<sup>229</sup>

Το «*Πένταθλο των Μουσών*» διατηρήθηκε σε έξι ακόμη Ολυμπιακούς Αγώνες: στην Αμβέρσα το 1920, στο Παρίσι το 1924, στο Άμστερνταμ το 1928, στο Λος Άντζελες το 1932, στο Βερολίνο το 1936 και στο Λονδίνο το 1948. Ουδέποτε, όμως, απέκτησε το κύρος και το υψηλό επίπεδο συμμετοχών των αθλητικών αγώνων. Ενώ οι Ολυμπιακοί Αγώνες εξελίσσονταν στο μεγαλύτερο σε σπουδαιότητα αθλητικό γεγονός όλου του κόσμου, το Πένταθλο των Μουσών αδυνατούσε να αποτελέσει αντίστοιχης εμβέλειας και αξίας γεγονός. Έτσι, παρά την επιμονή αρκετών μελών της ΔΟΕ, καταργήθηκε οριστικά το 1954.<sup>230</sup>

Οι λόγοι που οδήγησαν σ' αυτή την αποτυχία έχουν να κάνουν με τους όρους που έθεσε η ΔΟΕ σχετικά με τους θεματικούς άξονες και τους όρους συμμετοχής στους καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς, καθώς η επιμονή στον

<sup>229</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr)

<sup>230</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr)

ερασιτεχνισμό απέκλειε τη συμμετοχή των σημαντικότερων καλλιτεχνών της εποχής. Είναι ενδεικτικό ότι λίγοι σημαντικοί καλλιτέχνες συμμετείχαν στο Πένταθλο και η συμμετοχή τους αυτή περιορίστηκε στο ρόλο του κριτή, όπως συνέβη το 1924 στο Παρίσι με τους Maurice Ravel, Igor Stravinski, Bela Bartok. Αλλά και η αδυναμία παρακολούθησης των εξελίξεων στα διάφορα πεδία της τέχνης στο α' μισό του 20ού αιώνα αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα για τη διοργάνωση.<sup>231</sup>

**Πίνακας 2 Έργα που βραβεύθηκαν στο «Πένταθλο των Μουσών» (1912- 1948)<sup>232</sup>**

	Τίτλος έργου	Συνθέτης	Βραβείο
1912	« <i>Olympic Triumphal March</i> »	Ricardo Barthelemy (Ita)	1°
	« <i>Olympique</i> »	G. Monier (Belg)	1°
1920	« <i>Epinicion</i> »	Oreste Riva (Ita)	2°
1924	Δεν υπήρξε βράβευση		
1928	« <i>Symphonie No 2, Hellas</i> »	Rudolf Simonsen (Den)	3°
1932	« <i>In Ein Neues Leben</i> »	Joseph Suk (Csr)	2°
	« <i>Olympischer Schwur fur Chor</i> »	Paul Hoffer (Ger)	1°
1936	« <i>Olympische Kantate op. 28</i> »	Kurt Thomas (Ger)	2°
	« <i>Der Laufer</i> »	Harald Geuzmer (Ger)	3°
1948	« <i>Divertimenti Fur Flote Und Streicher</i> »	John Jacob Weinzwieg (Can)	2°
	« <i>Toccatà Fur Pianoforte</i> »	Sergio Lauricella (Ita)	3°

### 3.1.4. «Ολυμπιακά Φεστιβάλ Τεχνών» και «Πολιτιστικές Ολυμπιάδες»

Ύστερα από την αποτυχία του «Πεντάθλου των Μουσών» αποφασίστηκε να διοργανώνονται καλλιτεχνικές εκδηλώσεις χωρίς διαγωνιστικό χαρακτήρα και απονομή μεταλλίων οι οποίες ονομάστηκαν «Ολυμπιακό Φεστιβάλ Τεχνών» και ξεκίνησαν από τους Αγώνες του 1956 στη Μελβούρνη.<sup>233</sup> Η ευθύνη της διεξαγωγής των φεστιβάλ ανήκε, όπως και του «Πεντάθλου των Μουσών» στην οργανωτική επιτροπή κάθε διοργάνωσης. Τα Φεστιβάλ των Τεχνών διατηρήθηκαν έως τους Αγώνες του 1988 της Σεούλ και παρουσίαζαν πολλές διαφορές μεταξύ των διοργανώσεων στους θεματικούς άξονες γύρω από τους οποίους κινούνταν αλλά και στη διάρκεια τους.

<sup>231</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr)

<sup>232</sup> Bernhard Kramer: «*Die Olympischen Kunstwettbewerb. Baukunst- Malerei- Bildhauerkunst Musik Literatur*», 2004, p. 91, 143, 163, 190, 225.

<sup>233</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr)

Έτσι, οι εκδηλώσεις που οργανώθηκαν από το 1956 έως και το 1988, διήρκεσαν από λίγες εβδομάδες, όπως συνέβη στη Μελβούρνη το 1956 και τη Μόσχα το 1980, έως και αρκετούς μήνες, όπως στη Ρώμη το 1960 και στο Λος Άντζελες το 1984. Οι μεγαλύτερης διάρκειας εκδηλώσεις πραγματοποιήθηκαν στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Μεξικού το 1968 και διήρκεσαν ένα χρόνο. Ο προσανατολισμός του εκάστοτε πολιτιστικού φεστιβάλ προσδιοριζόταν κάθε φορά από την οργανωτική επιτροπή και προσανατολιζόνταν τις περισσότερες φορές στην ανάδειξη του πολιτισμού της διοργανώτριας χώρας.

Η ανομοιογένεια, όμως, των εκδηλώσεων μεταξύ του 1956 και του 1988 οδήγησαν τη ΔΟΕ στην απόφαση διαμόρφωσης ενός συγκεκριμένου θεσμικού πλαισίου, το οποίο θα ήταν κοινό για κάθε διοργάνωση. Έτσι, μετά το τέλος των Αγώνων του 1988 και πριν τη διεξαγωγή των Αγώνων του 1992 στη Βαρκελώνη, υιοθετήθηκε ένας νέος θεσμός, αυτός της «*Πολιτιστικής Ολυμπιάδας*», που θα είχε προκαθορισμένη και σταθερή διάρκεια τεσσάρων χρόνων και συγκεκριμένους ετήσιους θεματικούς άξονες.

Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί ότι το 1991, ύστερα από πρόταση της Δ.Ο.Ε. στο Μίκη Θεοδωράκη για τη σύνθεση ενός ολυμπιακού ύμνου για τους Αγώνες της Βαρκελώνης. Πραγματικά, ο Έλληνας συνθέτης δημιούργησε για το σκοπό αυτό την «*Ωδή στο Δία*», η οποία αποτελεί μέρος του έργου του με γενικότερο τίτλο «*Canto Olympico*». Αλλά και ο Βαγγέλης Παπαθανασίου συνέθεσε τη μουσική για το πέραςμα της Ολυμπιακής Σημαίας από την Αυστραλία προς την Ελλάδα κατά τη διάρκεια της τελετής λήξης των ολυμπιακών Αγώνων του Σίδνεϊ το 2000<sup>234</sup>.

### 3.1.5. Αθήνα 2004- η «*Πολιτιστική Ολυμπιάδα*»

Ανάλογο πρόγραμμα προετοίμασε και η οργανωτική επιτροπή «*Αθήνα 2004*». Η φιλοδοξία της οργανωτικής επιτροπής των Αγώνων της Αθήνας ήταν να αποκτήσει η ολυμπιακή πολιτιστική δραστηριότητα μία αυτόνομη λειτουργική προσωπικότητα, ώστε να αναδειχθεί μία σειρά από ιδέες και αξίες, οι οποίες εμπεριέχονται στο ολυμπιακό ιδεώδες. Με τον τρόπο αυτό, ο προνομακός για την ανάπτυξη των ανθρωπίνων σχέσεων χώρος του πολιτισμού θα μπορούσε να

<sup>234</sup> Αναστασία Σιώφη: «Έλληνες συνθέτουν για τους Ολυμπιακούς Αγώνες» στο: «*Επτά Ημέρες*» (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η καθημερινή της Κυριακής*»), 2004, 6- 9, σελ. 8, 9.



αξιοποιηθεί, εμπλουτίζοντας συγχρόνως την εικόνα και την ιδεολογική ισχύ του ολυμπισμού.<sup>235</sup>

Μετά από τις απαιτούμενες προετοιμασίες και την υπογραφή συμφωνίας μεταξύ του ελληνικού Υπουργείου Πολιτισμού και της ΔΟΕ, ανακοινώθηκε το πρόγραμμα της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας, που περιελάμβανε 100 γεγονότα για την τετραετία 2001-2004. Τη διετία 2001-2002 υλοποιήθηκαν 48 προγράμματα που αφορούσαν τη μουσική, το χορό, το θέατρο, την πολιτιστική κληρονομιά, την αρχιτεκτονική, την οικολογία, την καλλιτεχνική δημιουργία στο διαδίκτυο, το βιβλίο, την ποίηση, τη ζωγραφική, την κεραμική και τον κινηματογράφο.

Αναλυτικότερα, τη διετία αυτή, οι σχετιζόμενες με τη μουσική και το χορό εκδηλώσεις περιελάμβαναν τα έργα:

- *Προμηθέας*, σε μουσική Ιάννη Ξενάκη και σκηνοθετική σύνθεση του Μπομπ Ουίλσον στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
- *Μυθωδία*, χορωδιακή συμφωνία του Βαγγέλη Παπαθανασίου, στο Ναό του Ολυμπίου Διός στην Αθήνα
- *Ολυμπιάδα*, όπερα του Αντόνιο Βιβάλντι στο Κέντρο Μουσικού Θεάτρου Βόλου
- *Όπερα της Γης*, του αλβανού συνθέτη Βασίλ Τόλε σε λιμπρέτο του Clive Barkler, με την Ορχήστρα των Χρωμάτων στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών
- *Λυσιστράτη*, η μόνη κωμική όπερα του Μίκη Θεοδωράκη, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών και Θεσσαλονίκης και στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
- *Ζορμπάς ο Έλληνας*, με την ορχήστρα, τη χορωδία και το μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, Θεσσαλονίκης και στο Αρχαίο Θέατρο Επιδαύρου
- *Σαλώμη*, με τη χορεύτρια και χορογράφο Άιντα Γκομέζ σε σκηνοθεσία Κάρλος Σάουρα, στο Ηρώδειο και το Θέατρο Γης στη Θεσσαλονίκη
- *Carmina Burana* του Karl Orff και *Lantamento* του Χρήστου Σαμάρα στα πλαίσια του εορτασμού της Παγκόσμιας Ημέρας Μουσικής με την

<sup>235</sup> Υπουργείο Πολιτισμού <http://www.cultural-olympiad.gr> και Χρυσή Στιβακτάκη: «Ολυμπιακοί Αγώνες 2004- Πολιτιστική Ολυμπιάδα: Μια ιστορική ελληνική πρόκληση». *Φυσική Αγωγή-Αθλητισμός-Υγεία*, (6-7), 1999, 165- 167.

Κρατική Ορχήστρα Θεσσαλονίκης στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης

- **Φιντέλιο**, όπερα του Μπετόβεν, με το Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος και την Όπερα Δωματίου Θεσσαλονίκης στο Επταπύργιο Θεσσαλονίκης
- **Πολιορκία της Κορίνθου**, όπερα του Τζοακίνο Ροσίνι σε λιμπρέτο Τσέζαρε ντε λα Βάλλε, υπό την αιγίδα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στον ευρύτερο αρχαιολογικό χώρο της Κορίνθου
- **Ανατολή**, όπερα του Μανώλη Καλομοίρη, με αφορμή τη συμπλήρωση 40 χρόνων από το θάνατό του στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης
- **Γυναίκα χωρίς σκιά**, όπερα του Ρίχαρντ Στραους σε λιμπρέτο Ούγκο φον Χόφμανσταλ στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών

Το 2003 πραγματοποιήθηκαν οι παρακάτω μουσικές εκδηλώσεις:

- **Ιερές Μουσικές**, κύκλος εκδηλώσεων μουσικής και χορού με επίκεντρο το τελετουργικό- θρησκευτικό στοιχείο με ελληνικά και διεθνή συγκροτήματα στην Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Καλαμάτα, σε 35 ιερούς χώρους και στο στάδιο της αρχαίας Ολυμπίας
- **Δήλος 2003** Μία από τις σημαντικότερες εκδηλώσεις της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας ήταν η συναυλία του Νικόλα Πιοβάνι στη Δήλο. Ο βραβευμένος με όσκαρ διάσημος συνθέτης, ύστερα από παραγγελία της Πολιτιστικής Ολυμπιάδας συνέθεσε την καντάτα «*Το νησί του φωτός*», η οποία παρουσιάστηκε σε παγκόσμια πρώτη
- **Όπερα Της Γης**, πρόκειται για μια φιλόδοξη παραγωγή για την οποία συνεργάστηκαν 200 καλλιτέχνες από ολόκληρο τον κόσμο
- Εκδηλώσεις από το *American Ballet Theatre* της Νέας Υόρκης στο Metropolitan Opera House της Νέας Υόρκης, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και στη Θεσσαλονίκη

Οι εκδηλώσεις της *Πολιτιστικής Ολυμπιάδας* το 2004 περιελάμβαναν:

- **Συναυλίες** με ορχήστρες και ερμηνευτές από όλο τον κόσμο
- Αφιέρωμα στο Μάνο Χατζηδάκι με τίτλο «*Ο κόσμος και ο Μάνος Χατζηδάκις*» στο Θέατρο Βράχων «*Μελίνα Μερκούρη*»
- **Διαγωνισμός κλασσικού χορού** (*GENEE- International Ballet Competition*) της *Βασιλικής Ακαδημίας Χορού* (*Royal Academy of Dance*) με απονομή μεταλλίων στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού

- *Παραστάσεις* κλασσικού χορού από το Κρατικό Μπαλέτο Βαυαρίας του Μονάχου στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και από το Nederland's Dance Theatre στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού και στο Θέατρο Δάσους στη Θεσσαλονίκη

### 3.2. Ο Ολυμπιακός Ύμνος

Ξεχωριστό και πολύ σημαντικό κεφάλαιο της διοργάνωσης αποτελεί και η μουσική των Ολυμπιακών Αγώνων. Η επιλογή της μουσικής επένδυσης των τελετών έναρξης και λήξης, όπως και των υπόλοιπων πολιτιστικών εκδηλώσεων, αποτέλεσε αντικείμενο έντονου προβληματισμού για την εκάστοτε διοργανώτρια χώρα. Στους αγώνες του 1870, βάσει των αποφάσεων της οργανωτικής επιτροπής και του ισχύοντος κανονισμού, έπρεπε να προηγηθεί των αγώνων θρησκευτικού περιεχομένου τελετή έναρξης, που όμως δεν μπόρεσε να πραγματοποιηθεί. Έτσι, οι αγώνες ξεκίνησαν με το «*Πολυχρόνιον*», που τελέστηκε από χορωδία σαράντα ανδρών και στη συνέχεια ακολούθησε ο Ολυμπιακός Ύμνος σε στίχους του καθηγητή Γ. Ορφανίδη και ενορχήστρωση του μουσικοδιδασκάλου Παριζίνη<sup>236</sup>.

Το 1893 ύστερα από ανασκαφές που πραγματοποίησε η Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή Αθηνών στους Δελφούς, ήρθαν στο φως οι δύο μεγάλοι *Δελφικοί Ύμνοι του Απόλλωνα* που φυλάσσονταν σε έναν από τους εξωτερικούς τοίχους του θησαυρού των Αθηναίων. Η ανακάλυψη αυτή αποτέλεσε στοιχείο έμπνευσης για πολλούς μουσικοσυνθέτες της εποχής και περίπου ένα χρόνο αργότερα, στο πλαίσιο των εργασιών του ιδρυτικού συνεδρίου της ΔΟΕ, παρουσιάστηκε μια μουσική σύνθεση στηριγμένη στους αρχαίους στίχους, που είχε τον τίτλο «*Ύμνος στον Απόλλωνα*» και έφερε την υπογραφή του Γάλλου συνθέτη Gabriel Faure<sup>237</sup>.

Η πρωτότυπη αυτή σύνθεση ήταν η απαρχή μιας σειράς ολυμπιακών ύμνων που παρουσιάστηκαν κατά την πορεία των σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων. Μάλιστα, η αναζήτηση ενός μόνιμου επίσημου *Ολυμπιακού Ύμνου*, οδήγησε τη ΔΟΕ στην προκήρυξη διεθνούς διαγωνισμού στα μέσα της δεκαετίας του 1950. Η οργανωτική επιτροπή των πρώτων σύγχρονων Ολυμπιακών Αγώνων ανέθεσε σε

<sup>236</sup> Χρυσάφης: «*Οι σύγχρονοι διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες*», σελ. 77.

<sup>237</sup> Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού [www.ime.gr](http://www.ime.gr) και Γιάννης Μπελώνης: «*Η μουσική των πρώτων Ολυμπιακών*» στο «*Επτά Ημέρες*» (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η καθημερινή της Κυριακής*»), 2004, 10-13, σελ. 10.

δύο από τους κορυφαίους σύγχρονους Έλληνες συνθέτες, το Σπυρίδωνα Φιλίσκο Σαμάρα και το Διονύσιο Λαυράγκα, τη δημιουργία των μουσικών συνθέσεων που θα πλαισιώναν τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Έτσι, ο Δ. Λαυράγκας συνέθεσε τον μουσικό ύμνο «Πένταθλο», έργο για σόλο φωνές, χορωδία και ορχήστρα σε ποίηση Ιωάννη Πολέμη, και ο Σ.Φ Σαμάρας τον «Ολυμπιακό Ύμνο» που παρουσιάστηκαν κατά τη διεξαγωγή του ομώνυμου αγωνίσματος και στην τελετή έναρξης αντίστοιχα. Η συγγραφή των στίχων του Ύμνου ανατέθηκε στον Κωστή Παλαμά, εξέχουσα μορφή στο χώρο της ελληνικής ποίησης. Στην τελετή έναρξης όλες οι μπάντες του στρατού, του ναυτικού, της Αθήνας και άλλων γειτονικών περιοχών, καθώς και περίπου 205 άτομα από διάφορες χορωδίες είχαν σχηματίσει ένα επιβλητικό σύνολο που εντυπωσίασε τους θεατές. Η παρουσίαση του Ύμνου απέσπασε θετικά σχόλια και κριτική, ενώ ζητήθηκε η επανάληψή του<sup>238</sup>.

Στις τρεις επόμενες διοργανώσεις, στο Παρίσι το 1900, στο Σεν Λούις το 1904 και στο Λονδίνο το 1908, οι οργανωτές δεν έδειξαν παρόμοιο ενδιαφέρον σχετικά για τη δημιουργία ειδικού ύμνου για τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Ωστόσο, το 1912, ωστόσο, στην παρέλαση των αθλητών κατά την τελετή έναρξης των πέμπτων Ολυμπιακών Αγώνων στη Στοκχόλμη ακούστηκε η μουσική σύνθεση του Ιταλού *Ricardo Barthelemy*, πρώτου νικητή στο «Πένταθλο των Μουσών» στην κατηγορία της μουσικής, με τίτλο «*Olympic Games Triumphal March*».

Σε διοργανώσεις που ακολούθησαν το μουσικό θέμα των τελετών έναρξης και λήξης δεν ήταν πάντοτε πρωτότυπες δημιουργίες ή ειδικά προορισμένες για τους Ολυμπιακούς Αγώνες. Χαρακτηριστική περίπτωση εξαίρεσης αποτελεί η δημιουργία ολυμπιακού ύμνου από τον Αμερικανό *Bradley Keeler* για τους Αγώνες του 1932 στο Λος Άντζελες, όπως και η σύνθεση «Ολυμπιακός Ύμνος» του *Richard Strauss*, που παρουσιάστηκε στην τελετή έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων του 1936 στο Βερολίνο.

Αξιοσημείωτη είναι και η περίπτωση του Φιλανδού *Jean Sibelious*, που ενώ αρνήθηκε να γράψει τον ύμνο για την έναρξη των Ολυμπιακών Αγώνων του 1952 στο Ελσίνκι, οι συμπατριώτες του επέλεξαν για τις τελετές έναρξης και λήξης ένα παλαιότερο έργο του, το «*Song for the Athenians*», που ήταν συνυφασμένο με την προσπάθεια της Φιλανδίας για ανεξαρτησία, ενώ, ταυτόχρονα, συνδεόταν και με

<sup>238</sup> *Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο* [www.elia.gr](http://www.elia.gr)

τους Ολυμπιακούς Αγώνες, καθώς το θέμα του ήταν εμπνευσμένο από την αρχαία ελληνική ιστορία.

Το Μάιο του 1954 η ΔΟΕ προχώρησε σε προκήρυξη διαγωνισμού για την ανάδειξη του επίσημου ολυμπιακού ύμνου με κανόνες συμμετοχής σχετικά απλούς. Κάθε έργο θα έπρεπε να είναι πρωτότυπο, διάρκειας 3-4 λεπτών, συμφωνικό και να στηρίζεται στις ωδές του Πινδάρου για τους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αρχαιότητας.

Η διαδικασία επιλογής έλαβε χώρα κατά τη διάρκεια της συνόδου της ΔΟΕ στο Μόντε Κάρλο τον Απρίλιο του 1955. Μέλη της κριτικής επιτροπής ήταν και ορισμένοι από τους σημαντικότερους μουσικούς συνθέτες και ερμηνευτές της εποχής, όπως ο *P. Casals* και ο *N. Nobokof*. Τελικός νικητής αναδείχτηκε ο Πολωνός συνθέτης Michal Spisak. Αν και ο Ύμνος του Spisak βρήκε θετική ανταπόκριση από τους θεατές και από τους συμμετέχοντες στους Αγώνες, η ΔΟΕ στη σύνοδο του 1958 την επιλογή αυτή και υιοθέτησε ως επίσημο Ύμνο εκείνον που γράφτηκε για τους πρώτους Ολυμπιακούς Αγώνες και έκτοτε συνοδεύει όλες τις ολυμπιακές διοργανώσεις<sup>239</sup>.

### 3.3. Η σχέση της μουσικής με το σύγχρονο αθλητισμό

#### 3.3.1. Δελφικοί Αγώνες

Οι Δελφοί, ο Ομφαλός της γης κατά τους αρχαίους Έλληνες, αποτέλεσαν για τον ποιητή Άγγελο Σικελιανό πηγή έμπνευσης και οραματισμού, μιας και ήταν ο μόνος τόπος που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως πηγή έμπνευσης και διάδοσης των πανάρχαιων αλλά και τόσο σύγχρονων και πανανθρώπινων αξιών. Οι Δελφοί για τον Α. Σικελιανό θα έπρεπε να ξαναγίνουν ζωντανό σύμβολο πνεύματος και πολιτισμού στον σύγχρονο κόσμο.

Την περίοδο μεταξύ 1922- 1939 ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός είναι ολόκληρος δοσμένος στην πραγματοποίηση της «*Δελφικής Ιδέας*» που είχε συλλάβει από το 1910 και που, με τα μεγάλα εθνικά και διεθνή γεγονότα της εποχής και τις επιπτώσεις τους για τον άνθρωπο, είχε ωριμάσει μέσα του. Επιθυμία του ήταν να δημιουργηθεί ένας παγκόσμιος πνευματικός πυρήνας που να ενώσει τους πνευματικούς ανθρώπους μέσα σε μια νέα πίστη ικανή να συνθέσει τις

<sup>239</sup> *Ελληνική Αρχαιολογική Εταιρεία* [www.eae.org.gr](http://www.eae.org.gr)

αντιθέσεις και να αδελφώσει τους λαούς, όπως αδελφώθηκαν στους Δελφούς «ο Διόνυσος με τον Απόλλωνα, το γόνιμο πάθος με το φωτεινό λόγο».

Έτσι, λοιπόν προχώρησε σε αναβίωση των Δελφικών Αγώνων, γεγονός που έλαβε χώρα το Μάιο του 1927. Το Διδασκαλείο της Γυμναστικής, δηλαδή η σχολή γυμναστών της εποχής, ανέλαβε να παρουσιάσει τους κλασικούς αθλητικούς αγώνες, ενώ για την τέλεση του πυρρίχιου ζητήθηκε η βοήθεια του Α΄ Σώματος Στρατού στην Αθήνα. Κατά τη διάρκεια της αθλητικής προετοιμασίας στο στάδιο των Δελφών, ο χοροδιδάσκαλος Θ. Βελούδιος δίδαξε στους στρατιώτες τα βήματα του Ζεϋμπέκικου- Αρτοζήνου για να συμμετέχουν στην τέλεση του πυρρίχιου χορού<sup>240</sup>. Τα αγωνίσματα που τελέστηκαν ήταν ο δίαυλος, ο οπλίτης και το πένταθλο και στους νικητές δόθηκαν ως έπαθλο στεφάνια δάφνης.

Ο Α. Σικελιανός μελετώντας τα αρχαία ελληνικά κείμενα διέκρινε τις αξίες του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού σαν μια αξεπέραστη, πανανθρώπινη και μοναδική παρακαταθήκη με παγκόσμια και διαχρονική εμβέλεια και θεωρούσε ότι αυτές οι αξίες θα μπορούσαν να δώσουν και πάλι στον κόσμο τη χαμένη πνευματικότητα και να ενώσουν τους λαούς σε ένα ανώτερο επίπεδο. Το καταλληλότερο μέσο για την επίτευξη αυτού του στόχου θεώρησε ότι είναι το αρχαίο ελληνικό δράμα, που συνδυάζει όλες τις μορφές τέχνης και έχει τη δύναμη να εξυψώνει και να καθαίρει την ψυχή. Έτσι, εκτός από τους αθλητικούς αγώνες, στα πλαίσια της διοργάνωσης παρουσιάστηκε και η τραγωδία «*Προμηθεύς Δεσμώτης*» του Αισχύλου στην οποία συμμετείχε και ο ίδιος<sup>241</sup>.

Το 1930 οι Δελφικές γιορτές επαναλήφθηκαν με μεγάλη επιτυχία και απέσπασαν τα θετικά σχόλια των θεατών και ευνοϊκές κριτικές για τον απόηχό τους στον ελληνικό και διεθνή κόσμο. Μάλιστα, υπήρξε και πρόσκληση για επανάληψη των αγώνων στη Θράκη, κάτι που, όμως δεν πραγματοποιήθηκε<sup>242</sup>.

Μπορεί το μεγάλο όραμα του Σικελιανού για μόνιμη τέλεση των αγώνων και για ίδρυση Δελφικού Πανεπιστημίου να μην ολοκληρώθηκε ή και να μην πραγματοποιήθηκε, αλλά έδωσε ώθηση τουλάχιστον σε σχέση με την αναβίωση

<sup>240</sup> Θάνος Βελούδιος: «Η επιτηδειγμή πυρρίχιου εις 9/8 ή «αρτοζήνος» δηλαδή «ζεϋμπέκακον» ΗΩΣ, 98-102, Α΄ 1966, 116, 125. πρβ Πηνελόπη Κισσούδη: «Το αθλητικό μέρος των δελφικών εορτών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού τα έτη 1927 και 1930», *Αθληση και Κοινωνία*, 12, 1995, 73-79, σελ. 76.

<sup>241</sup> Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, Αισχύλου, Προμηθεύς Δεσμώτης, Δελφικές Εορτές 1927. [www.ancientgreekdrama.gr/...](http://www.ancientgreekdrama.gr/)

<sup>242</sup> Εύα Πάλμερ- Σικελιανού: «*Ιερός Πανικός*», μτφ. John P. Anton, Αθήνα 1992, 151-153. πρβ. Κισσούδη: «Το αθλητικό μέρος...», σελ. 77.

του αρχαίου δράματος, όχι σαν μουσειακή αναπαράσταση αλλά σαν ζωντανή πηγή έμπνευσης και τέρψης, ώστε να ερευνηθεί βαθύτερα το έργο και ο λόγος αρχαίων τραγικών. Έτσι, το αρχαίο δράμα συνεχίζει να εμπνέει όλο και περισσότερο τη σύγχρονη τέχνη και ερευνάται θεωρητικά από πανεπιστημιακά και άλλα ιδρύματα σ' όλο τον κόσμο<sup>243</sup>.

### 3.3.2. Αγωνιστική ρυθμική γυμναστική και συγχρονισμένη κολύμβηση

Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο είναι βέβαιο ότι κατά την ελληνική αρχαιότητα η μουσική συνόδευε τους αθλητές του πεντάθλου και της πυγμής κατά τη διάρκεια των αγώνων αλλά και κατά την προετοιμασία τους. Στη σύγχρονη εποχή, η μουσική συνοδεύει ελάχιστα αγωνίσματα. Πρόκειται για τη αγωνιστική ρυθμική γυμναστική και για τη συγχρονισμένη κολύμβηση, δύο δραστηριότητες με ιδιαίτερα υψηλές απαιτήσεις όσον αφορά στην εκτέλεση των διαφόρων δεξιοτήτων τους. Οι συνθέσεις βάσει των οποίων σχεδιάζονται οι χορογραφίες και στα δυο αγωνίσματα πρέπει να εκφράζουν κατά ένα μεγάλο ποσοστό το χαρακτήρα και τη διάθεση των διαγωνιζομένων, κυρίως στις ατομικές προσπάθειες, ενώ σημαντικός παράγοντας είναι και το επίπεδο των διαγωνιζομένων. Για τις αρχάριες αθλήτριες ενδείκνυνται κυρίως συνθέσεις, όπως πόλκες, βαλς, ή εύκολα ορχηστρικά κομμάτια, ενώ για τα ντουέτα και τις ομαδικές προσπάθειες προτιμώνται συνθέσεις που βοηθούν στη διατήρηση του ρυθμού κατά την κίνηση, όπως τα εμβατήρια<sup>244</sup>.

### 3.3.3. Παραδοσιακή πάλη

Το θεαματικό αγώνισμα της πάλης που οι ρίζες του χάνονται στην Αρχαία Ελλάδα, αποτελούσε κατά τη διάρκεια της Τουρκοκρατίας αφορμή για αναμέτρηση των δύο λαών, καθώς προκαλούσε μεγάλη ικανοποίηση «Έλλην να νικήσει Τούρκον». Στον ευρύτερο γεωγραφικό χώρο της Θράκης, κατά τη διάρκεια τοπικών εορτών και πανηγυριών ιδίως την περίοδο της αποκριάς, αναβιώνουν έθιμα, όπως αυτό του «Μπέη» ή των «Πεχλιβάνηδων», δηλαδή παλαιστών στην τουρκική γλώσσα. Από το πρωί της ημέρας που γίνεται το πανηγύρι, ομάδα οργανοπαικτών

<sup>243</sup> Αρχείο Θεατρικού Μουσείου, Αισχύλου, Προμηθείς Δεσμώτης, Δελφικές Εορτές 1927. [www.ancientgreekdrama.gr/...](http://www.ancientgreekdrama.gr/)

<sup>244</sup> Helen Elkington, Jane Champberlain: «*Synchronized Swimming*», USA, 1986, p. 70-71. και Neska Romπεβα, Margarita ΠαΓκενοβα: «*Σχολή πρωταθλητριών*», Θεσσαλονίκη, 1989, σελ. 220-228.

με ζουρνά και νταούλι περιφέρεται στους δρόμους του χωριού καλώντας τους κατοίκους να παρευρεθούν στους αγώνες πάλης<sup>245</sup>.

Οι κατηγορίες στις οποίες διαγωνίζονται οι «πεχλιβάνηδες» στο έθιμο είναι τρεις: τα «τρίτα», η λεγόμενη «μικρή πάλη», τα «δεύτερα», η «μεσαία» δηλαδή κατηγορία και τα «πρώτα», η «μεγάλη πάλη». Αφού οι παλαιστές συγκεντρωθούν σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο και χωριστούν σε ζευγάρια, παλεύουν αλειμμένοι με λάδι και με συνοδεία νταουλιού και ζουρνά σε ρυθμούς ανάλογους με την ένταση του αγωνίσματος. Στην τελευταία αναμέτρηση της μεγάλης κατηγορίας, στα «πρώτα», οι οργανοπαίκτες πλησιάζουν το ζευγάρι και περπατούν γύρω από αυτό παίζοντας αδιάκοπα και επιβλητικά<sup>246</sup>.

Η παραδοσιακή πάλη είναι διαδεδομένη εκτός από την Ελλάδα και σε όλες σχεδόν τις χώρες της Ευρώπης, της Αφρικής και της Ασίας αλλά ιδιαίτερα δημοφιλής είναι στη γειτονική Τουρκία<sup>247</sup>. Όπως και στη χώρα μας, έτσι και εκεί οι παλαιστές φορώντας το «κισπέτι», παντελόνι από δέρμα μοσχारीού, και αφού αλειφθούν με λάδι, αγωνίζονται υπό τους οξείς ήχους ενός ή δύο ζουρνάδων και τους ηχηρούς κτύπους νταουλιού<sup>248</sup>.

### 3.4.1. Ρυθμός και κίνηση

Αν και η μουσική πλέον δεν αποτελεί συνοδό αγωνισμάτων, ωστόσο, όμως εκτιμάται ιδιαίτερα η συμβολή της στη εκτέλεση της κίνησης, καθώς η κινητική συμπεριφορά είναι ρυθμική, γεγονός που αποδεικνύεται από την κυκλική και επαναλαμβανόμενη φύση που παρουσιάζει το βάδισμα, το τρέξιμο και άλλες δεξιότητες μετακίνησης. Με λίγα λόγια, ο ρυθμός είναι το οργανωτικό χαρακτηριστικό γνώρισμα κάθε κίνησης<sup>249</sup>, ένα πλάνο ενεργοποίησής της<sup>250</sup>.

Σημαντική είναι όμως και η επίδραση της μουσικής και των επιμέρους συστατικών της, όπως η μελωδία ή η ταχύτητα εκτέλεσής της μιας σύνθεσης στη ψυχολογία και τη φυσιολογία του ανθρώπου αλλά και στον αθλητισμό. Το γεγονός

<sup>245</sup> Raïko Petrov: «100 Ans de lutte Olympique. FILA», Budapest 1997, p. 24. και Εθνολογικό Μουσείο Θράκης [www.eled.duth.gr/Museum/ethnologiko](http://www.eled.duth.gr/Museum/ethnologiko)

<sup>246</sup> Petrov R. : «100 Ans... », p. 51- 60

<sup>247</sup> Miroslav Nemecek: «Sto zapasnickych let», Praha, 1995, p. 114- 115.

<sup>248</sup> Raïko Petrov: «La lutte Olympique a travers les millenaires», Budapest 1993, p. 94-121. και Ali Gumus: «Koca yusuf destani», 1998, p. 23- 153.

<sup>249</sup> C. Gabbard: «Lifelong motor development», Dubuque 1992, 25.

<sup>250</sup> D. Gallahuc. J. Ozmun: «Understanding motor development», USA, 24-26.



αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την όλο και μεγαλύτερη διεξαγωγή ερευνών με στόχο την παρατήρηση και ανάλυση της συμβολής της στους παραπάνω τομείς.

Έτσι, λοιπόν στο χώρο του αθλητισμού πραγματοποιούνται έρευνες για να εξακριβωθεί ο τρόπος με τον οποίο ενισχύεται ο ρυθμός εκτέλεσης και η ρυθμική ακρίβεια δεξιοτήτων σε ατομικά και ομαδικά αγωνίσματα, όπως για παράδειγμα, στην αντισφαίριση, την καλαθοσφαίριση και την κολύμβηση<sup>251</sup>. Επίσης, πολλές έρευνες εστιάζουν σε συγκεκριμένα σημεία της τεχνικής και των ειδικών δεξιοτήτων αθλημάτων και τον τρόπο που αυτά επηρεάζονται από την ύπαρξη ή μη μουσικών ερεθισμάτων κατά την εκτέλεσή τους. Παράλληλα γίνονται προσπάθειες να διαπιστωθεί αν η μουσική μπορεί να αποτελέσει παράγοντα μεγιστοποίησης της απόδοσης στα διάφορα αθλήματα ή στη βελτίωση της τεχνικής τους<sup>252</sup>.

Στον τομέα της φυσιολογίας, από τις αρχές κιόλας του 19<sup>ου</sup> αιώνα, σημειώθηκαν τα πρώτα βήματα για την παρατήρηση και καταγραφή των αλλαγών-φυσιολογικών προσαρμογών- που συμβαίνουν στον ανθρώπινο οργανισμό ανάλογα με το είδος του ακουστικού- μουσικού ερεθίσματος. Πολλοί είναι οι ερευνητές που ερευνούν την επίδραση της μουσικής στην καρδιακή συχνότητα, το ρυθμό αναπνοής και έκκρισης ορμονών κατά την άσκηση συγκεκριμένης διάρκειας ή σε κατάσταση ηρεμίας τόσο σε αθλητές όσο και σε μη γυμνασμένα άτομα<sup>253</sup>.

Ακόμη, ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι μελέτες που γίνονται στο χώρο της ψυχολογίας με σκοπό να αναλύσουν την επίδραση διαφορετικών μουσικών ειδών και συνθέσεων στην πνευματική ανάταση<sup>254</sup> αλλά και την αξία της μουσικής ως μέσου παρακίνησης στην άσκηση και τον αθλητισμό<sup>255</sup>.

<sup>251</sup> Evridiki Zachopoulou, Kostas Mantis, Vasilios Serbezis, Argyrios Theodosiou, Katerina Papadimitriou: «Differentiation of Parameters for Rhythmic Ability Among Young Tennis Players, Basketball Players and Swimmers», *European Journal of Physical Education*, 2000, 5, p. 220- 230.

<sup>252</sup> Evridiki Zachopoulou, Kostas Mantis: «The role of rhythmic ability on the forehand performance in Tennis», *European Journal of Physical Education*, 2001, 6, p. 117- 126.

<sup>253</sup> Brian Matesic, Fred Cromartie: «Effects music has on lap pace, heart rate, and perceived exertion rate durinh a 20- minute self paced run», *The Sport Journal*, 2002, 5.

<sup>254</sup> M. Mockel, L. Rocker, T. Stork, J. Vollert, O. Danne, H. Eichstandt, R. Muller, H. Hochrein: «Immediate physiological responses of healthy volunteers to different types of music», *European Journal of Applied Physiology and Occupational Physiology*, 1994.

<sup>255</sup> Costas Karageorghis, Peter Terry, Andrew Lane: «Development and initial of an instrument to assess the motivational qualities of music in exercise and sport: The Brunel Music Rating inventory», *Journal of Sports Sciences*, 1999, 17, p. 713-724. C. Stevens, D. Burnham, G. Mc Pherson, E. Schubert, J. Renwick: «Preferred tempo reconsidered», *Proceedings of the 7<sup>th</sup> International Conference on Music Perception and cognition*, Sydney, 2002, p. 580- 583.

### 3.4.2. Ρυθμική ικανότητα

Όπως προαναφέρθηκε, ο ρυθμός είναι το στοιχείο εκείνο που οργανώνει και βοηθά στην οργάνωση της κίνησης<sup>256</sup>. Μάλιστα, η ικανότητα των ατόμων να εντοπίζουν και να διατηρούν σταθερό το ρυθμό στην εκτέλεση της κίνησής τους συγκαταλέγεται στο σύνολο των συναρμοστικών ικανοτήτων και η ανάπτυξή της καθορίζει το βαθμό κατοχής των κινητικών δεξιοτήτων και τη δυνατότητα προσαρμογής τους σε μεταβαλλόμενες χρονικές συνθήκες<sup>257</sup>.

Αναγνωρίζοντας τη σημασία αυτής της ικανότητας και τη συμβολή της στην κινητική συμπεριφορά των παιδιών και τη γενικότερη ανάπτυξή τους, πολλοί παιδαγωγοί και δάσκαλοι φυσικής αγωγής από το 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αιώνα, προσπάθησαν να δημιουργήσουν μεθόδους διδασκαλίας στις οποίες να εμπεριέχεται το μουσικό-ρυθμικό στοιχείο. Έτσι, στη Γαλλία ο Amoros (1770-1848), πρότεινε να συμπεριληφθούν στα μαθήματα γυμναστικής τραγούδια, συνοδεία ταμπουρίνου, με σκοπό να δώσουν «ακουστική εικόνα» στις ασκήσεις εφόσον η απλή εκτέλεσή τους δεν ευνοεί τη «σωματική αντίληψη». Επίσης, ο Georges Demeny (1850- 1917), ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του ρυθμού, έθεσε τις έρευνές του στην υπηρεσία της διδασκαλίας της φυσικής αγωγής και δημιούργησε τη μέθοδο της «ολοκληρωμένης κίνησης, συνεχόμενης εναρμόνισης». Προς την ίδια κατεύθυνση εργάστηκε και ο Philippe Tissie (1852- 1935) τονίζοντας την ανάγκη δημιουργίας ειδικών συνθέσεων που να συνοδεύουν τα μαθήματα γυμναστικής<sup>258</sup>.

## 3.5. Μέθοδοι μουσικοκινητικής ρυθμικής αγωγής

### 3.5.1. Η μέθοδος *Dalcroze*

Από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> με αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο Ελβετός μουσικοπαιδαγωγός Jacques- Emile Dalcroze (1865- 1950), προσπαθώντας να προσδιορίσει τη σχέση μεταξύ της κίνησης και του ακουστικού ενστίκτου με στόχο να αντιμετωπίσει την δυσκολία ορισμένων παιδιών να συγχρονιστούν στο ρυθμό της μουσικής, δημιούργησε μια νέα μέθοδο ρυθμικής εκπαίδευσης που σημάδεψε

<sup>256</sup> G. Gallahue: «*Understanding motor development in children*», New York, 1982, 35.

<sup>257</sup> Huff J. : «Auditory and visual perception of rhythm by performers skilled in selected motor activities», *Research Quarterly*, 1972, 43(2), p. 197- 207.

<sup>258</sup> H. Lamour: «*Pédagogie du rythme: De l'école aux associations*», Paris 1985, p. 32

την εποχή του και επηρέασε μεγάλο αριθμό χορευτών, μελετητών του ρυθμού, δασκάλων και μουσικών<sup>259</sup>.

Η μέθοδος ονομάστηκε «*eurhythmique*», δηλαδή ευρυθμία και βασίστηκε σε προηγούμενο έργο του με τίτλο «*le rythme, la musique, l' education*». Στο έργο του αναφέρεται ξεκάθαρα ότι «λόγω των κινήσεων του σώματος μπορούμε και συνειδητοποιούμε και αντιλαμβανόμαστε το ρυθμό» (...) «Η αντίληψη του ρυθμού μπορεί να βελτιωθεί μέσω επαναλαμβανόμενων (κινητικών) εμπειριών όλου του σώματος» (...) «στα πρώτα μαθήματα μουσικής, κυρίαρχο ρόλο πρέπει να έχει η μυϊκή συναρμογή».

Ακόμη, θέλοντας να βοηθήσει τους μαθητές που υστερούσαν σε ρυθμική ικανότητα, οργάνωσε μια ακόμη μέθοδο, τη «*Ρυθμική*», την οποία θεωρούσε απαραίτητη για την μουσική και κινητική τους αγωγή<sup>260</sup>. Η εκμάθηση της μουσικής γίνεται όχι μόνο θεωρητικά ή με εξάσκηση σε μουσικό όργανο αλλά μέσω του σώματος. Οι κινήσεις της μεθόδου είναι στατικές, όπως παλαμάκια, ταλαντεύσεις, στροφές, κάμψεις και μετακινήσεις, όπως τρέξιμο, καλπασμό και αναπηδήσεις, ενώ το μουσικό υλικό είναι μουσικές συνθέσεις όλων των εποχών και οποιουδήποτε πολιτισμού, αρκεί να καλύπτει τις ανάγκες διδασκαλίας των εκάστοτε ρυθμικών στοιχείων και να ενισχύει τη δημιουργικότητα των παιδιών<sup>261</sup>.

### 3.5.2. Η μέθοδος *Orff*

Γύρω στα 1930, ο Γερμανός μουσικοπαιδαγωγός και συνθέτης Karl Orff (1895- 1982), αναζήτησε, και τελικά δημιούργησε, ένα είδος μουσικής εκπαίδευσης που να είναι σύμφωνο με το ιδεώδες της αρχαίας Ελληνικής Παιδείας, δηλαδή να αντιμετωπίζει στον άνθρωπο σαν σωματικό, πνευματικό και ψυχικό σύνολο. Μελετώντας, λοιπόν το αρχαίο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα και συγκρίνοντάς το με τα ανάλογα συστήματα της εποχής του, και αξιοποιώντας σε πολλά σημεία το σύστημα Dalcroze, δημιούργησε μια ακόμη μέθοδο μουσικοκινητικής ρυθμικής

<sup>259</sup> Lamour: «*Pédagogie...* », p. 31.

<sup>260</sup> Α. Παναγιωτίδου: «*Μουσικοκινητική αγωγή*», Αθήνα, 1986, σελ. 27.

<sup>261</sup> L. Chosky, R. Abramson, A. Gillespie, D. Woods: «*Teaching music in twentieth century*», New Jersey, p. 47-58. G. Beisman: «The effect of accompaniment during teaching of fundamental motor skills to elementary school children», *The Research Quarterly*, 1964, 38 (2), 172- 176.

αγωγής, το επονομαζόμενο σύστημα Orff, που είχε σαν στόχο να οξύνει την αισθητική δεκτικότητα των μαθητών<sup>262</sup>.

Στην παραπάνω μέθοδο, το διδακτικό υλικό αποτελούν ρύμες, παροιμίες, δίστιχα, απλά τραγούδια, τραγούδια με διάλογο ή παραδοσιακά παιδικά τραγούδια, ενώ η πρώτη επαφή των παιδιών με τη μουσική γίνεται μέσω της ρυθμικής κίνησης, του ρυθμού των λέξεων και του σύνθετου λόγου. Στη συνέχεια γίνεται χρήση κρουστών οργάνων, όπως ταμπουρίνων, μεταλόφωνων ή ξυλόφωνων με τη μέθοδο της μίμησης, που στη συνέχεια μετατρέπεται σε πειραματισμό και δημιουργία νέων μουσικών μορφών<sup>263</sup>.

Παράλληλα, χρησιμοποιούνται «ηχηρές» κινήσεις, όπως παλαμάκια, χτυπήματα χεριών στους μηρούς, χτυπήματα των ποδιών στο πάτωμα, κροταλισμοί των δακτύλων συνδεδεμένα με ποικίλους ρυθμικούς συνδυασμούς. Τέλος, βασικό στοιχείο της μεθόδου είναι ο αυτοσχεδιασμός, που συμβάλλει στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας και βοηθάει το παιδί να γνωρίσει το σώμα του, να εκφραστεί και να αποκαλύψει πτυχές του χαρακτήρα του<sup>264</sup>.

Όπως και η μέθοδος *Dalcroze* έτσι και η μέθοδος *Orff* μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως μουσικοθεραπεία σε περιπτώσεις παιδιών που πάσχουν από διάφορων ειδών ψυχοσωματικές διαταραχές. Οι παλμικές δονήσεις των μουσικών οργάνων που έρχονται σε επαφή με το σώμα, αρκούν πολλές φορές για να αφυπνίσουν τα νευρικά εγκεφαλικά κύτταρα και να φέρουν το παιδί αρχικά σε μια πρώτη επαφή και επικοινωνία με περιβάλλον. Τα όργανα τροφοδοτούν τη συνείδηση του παιδιού με πληροφορίες, ενώ στις περιπτώσεις παιδιών με αναπηρίες που αφορούν τα άνω ή κάτω άκρα αποτελούν κατά κάποιο τρόπο προέκταση των μελών του σώματος<sup>265</sup>.

### 3.5.3. Η Μέθοδος *Kodaly*

Τα δύο συστήματα που αναφέρθηκαν παραπάνω, δεν είναι τα μόνα που χρησιμοποιούνται στο χώρο της εκπαίδευσης. Αξιόλογο είναι και το σύστημα του

<sup>262</sup> Α. Παναγιωτίδου: «Μουσική κίνηση: Μουσικοπαιδαγωγικές μέθοδοι- σχέσεις μουσικών φαινομένων». Αθήνα 1993. σελ. 9. Marie Bachmann: «*Dalcroze today- An education through and into music*», New York, 1993, p. 85-99.

<sup>263</sup> Μαρία Κυνητού- Φλάμπουρα: «*Ιδέες- Φαντασία- Κίνηση*», Αθήνα 1989, σελ. 7- 12.

<sup>264</sup> G. Keetman, C. Orff: «*Music fur kinder*», 1974, p. 28-54

<sup>265</sup> Απόστολος Κώστος: «Η τέχνη στην υπηρεσία της επιστήμης», «*Επτά Ημέρες*» (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η καθημερινή της Κυριακής*»), 2004, 22- 25, σελ. 24.

Ούγγρου καθηγητή μουσικής Zoltan Kodaly, που όμως δίνει περισσότερη έμφαση στη διδασκαλία της μουσικής, το λόγο, τα επιφωνήματα και τη μιμητική κίνηση χεριών και δακτύλων. Παρόλα αυτά, ο Kodaly, υποστήριξε ότι οι ρυθμικές δραστηριότητες πρέπει να αποτελούν αναπόσπαστο τμήμα του οργανωμένου μαθήματος φυσικής αγωγής και προτείνει το συνδυασμό ρυθμικών παιχνιδιών με σωματικές κινήσεις<sup>266</sup>.

---

<sup>266</sup> Zoltan Kodaly: «Folk song in pedagogy», *Music Educators Journal*, 1977, 53 (7), 59- 65.

## 4. Επίλογος

Η μουσική για τους αρχαίους Έλληνες δεν ήταν απλά η τέχνη της συναρμολόγησης των ήχων αλλά ένα σύνολο τεχνών υπό την προστασία των Μουσών. Η στενή της σχέση με τα μαθηματικά και τους νόμους που διέπουν το Σύμπαν, οδήγησε σε φιλοσοφικές αναζητήσεις γύρω από αυτή και σε θεωρητικές μελέτες, ενώ παράλληλα, είχε αναγνωριστεί και η αξία της ως μέσου αγωγής της ψυχής και του πνεύματος. Το πλήθος συγγραμμάτων που έχουν διασωθεί ως τις μέρες μας φανερώνει τη σημασία της και ταυτόχρονα την πολυπλοκότητα που διέκρινε το μουσικό σύστημα της ελληνικής μουσικής. Το παραπάνω σύστημα, κατά βάση φωνητικό, επηρέασε τόσο τη Βυζαντινή μουσική όσο και την δυτικοευρωπαϊκή, που δανείστηκε πολλά από τα στοιχεία του, όπως είναι οι «τρόποι» ή «αρμονίες» και τα «μέτρα».

Μελετώντας τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας, γίνεται εμφανές ότι η μουσική συνόδευε κάθε είδους εκδήλωση της ιδιωτικής και δημόσιας ζωής των Ελλήνων και για το λόγο αυτό δημιουργήθηκαν διαφορετικά είδη συνθέσεων κατάλληλα για κάθε περίπτωση. Τα σημαντικότερα από αυτά ήταν η *κιθαρωδία*, η *λυρῳδία*, η *αὐλοδία*, η *ψιλή κιθάρισις*, η *ψιλή αὐλησις*, η *ἔναυλος κιθάρισις*, η *παριαμβίς*, ο *νόμος*, και διάφορες *χορικές*, *λυρικές* και *δραματικές* συνθέσεις.

Τα μουσικά όργανα χωρίζονταν σε τρεις μεγάλες κατηγορίες, στα έγχορδα, τα πνευστά και τα κρουστά. Η λύρα, το πιο αντιπροσωπευτικό από τα έγχορδα και η κιθάρα θεωρούσαν ότι είναι κατάλληλα για την μουσική εκπαίδευση των νέων σε αντίθεση με τον αυλό. Τα κρουστά δεν είχαν ιδιαίτερη μουσική αξία, καθώς τα χρησιμοποιούσαν μόνο κατά τη διάρκεια οργιαστικών τελετών του Διονύσου και της Κυβέλης.

Αναγνωρίζοντας τη μεγάλη ηθικοπλαστική σημασία της, οι Έλληνες είχαν εντάξει τη μουσική στην εκπαίδευση των νέων πολιτών. Οι δάσκαλοι της μουσικής μπορεί να ήταν άσημοι ή πολύ γνωστοί και κατά συνέπεια πληρώνονταν αδρά για τις υπηρεσίες τους. Ακόμη, είχε γίνει κατανοητός ο θετικός ρόλος της στη σωματική κίνηση και ιδιαίτερα την επαναληπτική ή ρυθμική με αποτέλεσμα να

συνοδεύει δραστηριότητες όπως το βηματισμό των στρατιωτών, χειρωνακτικές εργασίες και τις κινήσεις των κωπηλατών στις αθηναϊκές τριήρεις. Όπως ήταν φυσικό, η μουσική υπήρξε παρούσα και στους αγωνιστικούς χώρους. Οι λόγοι που επέβαλλαν την παρουσία της στα γυμνάσια και τις παλαιστρες, είχαν να κάνουν με τη αρμονία που προσέδιδε στην κίνηση των αθλητών δίνοντας ρυθμό και παράλληλα παρείχε την απαιτούμενη χαλάρωση ώστε να συγκεντρωθούν οι αθλητές και να πραγματοποιήσουν την προσπάθειά τους.

Στην περίπτωση ομαδικών αγωνισμάτων, όπως η κωπηλασία, συνέβαλλε στο συγχρονισμό των κωπηλατών προσφέροντας ταυτόχρονα ψυχική ανάταση και κατά συνέπεια ευμενή προδιάθεση για άθληση.

Την παρουσία της μουσικής στους αγωνιστικούς χώρους επιβεβαιώνουν τα κείμενα αρχαίων ελλήνων συγγραφέων στα οποία αναφέρεται ότι η μουσική συνόδευε αγωνίσματα του πεντάθλου, όμως δεν αναφέρονται λεπτομέρειες για το είδος της μουσικής σύνθεσης που χρησιμοποιούνταν γι' αυτό το σκοπό. Πιθανότατα ήταν σχεδιασμένη ειδικά για αγωνιστικούς χώρους, καθώς υπάρχουν μαρτυρίες, ελάχιστες βέβαια, για την ύπαρξη οργανικών κομματιών που συνόδευαν το πένταθλο. Την άποψη αυτή ενισχύει και το γεγονός ότι την εποχή εκείνη υπήρχαν μουσικές συνθέσεις ειδικά σχεδιασμένες για την περίπτωση στην οποία χρησιμοποιούνταν.

Επίσης, από παραστάσεις αγγείων που έχουν έρθει στο φως ύστερα από ανασκαφές, αντλούμε σημαντικές πληροφορίες για την τέλεση αγωνισμάτων με συνοδεία αυλού. Έτσι, λοιπόν αυλητές εικονίζονται να συνοδεύουν τις προσπάθειες αλτών, ακοντιστών, δισκοβόλων και παλαιστών.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι σε πολλές παραστάσεις, ενώ ο ίδιος αυλητής συνοδεύει το δισκοβόλο και τον άλτη, που εκτελούν την προσπάθειά τους, ο ακοντιστής είτε βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, είτε συνοδεύεται από έναν άλλο αυλητή. Η διαφορά αυτή οδηγεί σε σκέψεις και στο συμπέρασμα ότι μάλλον ήταν διαφορετική η μουσική που συνόδευε τους ακοντιστές από εκείνη που συνόδευε τους άλτες και τους δισκοβόλους. Αυτό συνέβαινε πιθανόν επειδή ήταν διαφορετικές οι απαιτήσεις στο ρυθμό εκτέλεσης της κίνησης των αγωνισμάτων αλλά και λόγω της ομοιότητας που παρουσίαζε η δισκοβολία και το άλμα στην εκτέλεσή τους, καθώς οι δισκοβόλοι και οι άλτες εκτελούσαν την προσπάθειά τους μετά από αιώρηση, ενώ ο ακοντιστής έπρεπε να καλύψει τρέχοντας κάποια

απόσταση πριν εκτελέσει ρίψη. Είναι πολύ πιθανόν, λοιπόν για τον ακοντισμό να χρειαζόταν μια μουσική σύνθεση με γρηγορότερο ρυθμό ή ακόμη και μεγαλύτερη διάρκεια ή διαφορετική οξύτητα στον ήχο, ώστε αρχικά να βοηθά τον αθλητή να χαλαρώσει και να αυτοσυγκεντρωθεί και στη συνέχεια να του προκαλεί εγρήγορση ώστε να εκτελέσει την προσπάθειά του.

Όπως κάθε πτυχή της ζωής των Ελλήνων, έτσι και ο χώρος της μουσικής επηρεάστηκε από το πνεύμα άμιλλας και συναγωνισμού που διέπει τον αθλητισμό, το σπουδαιότερο σύμβολο του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την οργάνωση μουσικών αγώνων ανάλογων με αίγλη ανάλογη με των αθλητικών στους οποίους διαγωνίζονταν και επιφανείς μουσικοί. Οι κυριότεροι από αυτούς ήταν η ραψωδία, η κιθαρωδία, η αυλωδία, η κιθάριση, η αύληση και ατομικοί ή ομαδικοί διαγωνισμοί χορού και δράματος.

Σε πολλές περιπτώσεις οι μουσικοί αγώνες τελούνταν παράλληλα με πανελλήνιους αθλητικούς αγώνες ως μέρος των εορτασμών προς τιμήν κάποιου θεού ή για να τιμηθεί η μνήμη κάποιου νεκρού. Το κοινό σημείο μεταξύ των μουσικών και των αθλητικών διαγωνισμών ήταν η στενή σχέση τους με το θρησκευτικό στοιχείο, καθώς θεωρούνταν μέσω εξευμενισμού και λατρείας προς τους θεούς του Ολύμπου. Από την άλλη, η βασική διαφορά τους έγκειται στον τρόπο με τον οποίο αναδεικνύονταν οι νικητές, καθώς στο στάδιο η νίκη διακρινόταν ξεκάθαρα, ενώ στους μουσικούς διαγωνισμούς ήταν αποτέλεσμα υποκειμενικής κρίσης. Αναμφισβήτητο, όμως είναι το γεγονός ότι οι μουσικοί διαγωνισμοί προσέδιδαν επιπλέον κύρος στο πρόγραμμα των εορταστικών εκδηλώσεων.

Στη σύγχρονη εποχή, παράλληλα με τις προσπάθειες για αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων, ξεκίνησαν και ενέργειες οργάνωσης μουσικών διαγωνισμών. Κύριος υποστηρικτής της παραπάνω ιδέας υπήρξε ο εθνικός ευεργέτη Ε. Ζάππας αλλά και ο αναβιωτής των Ολυμπιακών Αγώνων Pierre de Coubertin, που θεωρούσε ότι στα πλαίσια του προγράμματος κάθε αθλητικής διοργάνωσης έπρεπε να ενσωματώνονται και καλλιτεχνικοί- πνευματικοί αγώνες, όπως γινόταν και στην αρχαία Ελλάδα.

Βέβαια, σε καμιά περίπτωση οι διαγωνισμοί δε μπορούν να συγκριθούν με αυτούς τις αρχαιότητας, καθώς πλέον περιλαμβάνουν ορχηστρικές συνθέσεις με όργανα διαφορετικά από εκείνα της αρχαίας Ελλάδας και διέπονται από



διαφορετικούς κανονισμούς. Ακόμη, οι μουσικοί διαγωνισμοί πλέον έχουν μικρότερη σημασία από τους αθλητικούς, για τους οποίους καταβάλλεται μεγαλύτερη προσπάθεια στη διοργάνωση και διατίθενται μεγαλύτερα χρηματικά ποσά, επισκιάζοντας έτσι τους πρώτους.

Την ανάγκη αναβίωσης αθλητικών και μουσικών αγώνων είχε τονίσει και ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός, που το 1927 και 1930 οργάνωσε σε συνεργασία με τοπικούς φορείς τις Δελφικές γιορτές. Αν και η διοργάνωση είχε μεγάλη επιτυχία και απέσπασε θετικά σχόλια από τους παρευρισκομένους και τον τύπο της εποχής, ωστόσο, οι εορτές δεν τελέστηκαν ξανά. Επηρέασαν, όμως τις προσπάθειες για αναβίωση της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας και συνέβαλλαν στη διάδοσή της καθιστώντας τη αντικείμενο μελέτης πολλών ιδρυμάτων και πανεπιστημίων ανά τον κόσμο.

Όπως προαναφέρθηκε, στην αρχαία Ελλάδα τα αγωνίσματα του πεντάθλου πραγματοποιούνταν υπό τους ήχους αυλού. Στη σύγχρονη εποχή, τα μόνα αγωνίσματα που πραγματοποιούνται με συνοδεία μουσικής είναι η συγχρονισμένη κολύμβηση και η αγωνιστική ρυθμική γυμναστική, ενώ ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι αγώνες παραδοσιακής πάλης που διοργανώνονται κατά τη διάρκεια πανηγυριών και τοπικών εορτών σε περιοχές της Βόρειας, κυρίως, Ελλάδας. Στην περίπτωση αυτή, την αγωνιστική προσπάθεια των παλαιστών συνοδεύει ζουρνάς και νταούλι.

Η παιδαγωγική σημασία της μουσικής και ο ρόλος της στην εκτέλεση της κίνησης αναγνωρίστηκε από πολλούς παιδαγωγούς του 2<sup>ου</sup> αιώνα, που άρχισαν προσπάθειες δημιουργίας μεθόδων διδασκαλίας της μουσικής, μέσω της κίνησης. Αποτέλεσμα αυτής της αναζήτησης ήταν η δημιουργία συστημάτων μουσικοκινητικής ρυθμικής αγωγής που βοηθούν τα παιδιά να αποκτήσουν μουσικές γνώσεις. Σε ερευνητικό επίπεδο, η μουσική αποτελεί αντικείμενο προβληματισμού και στο χώρο της αθλητικής επιστήμης πραγματοποιούνται μελέτες για να διαπιστωθεί η επίδρασή της στη φυσιολογία, την ψυχολογία του ανθρώπου αλλά και στην καλύτερη απόδοση της κίνησης.

## Βιβλιογραφία

1. Αθήναιος: *Δειπνοσοφισταί*.
2. Αισχύλος: *Ευμενίδες*.
3. Αισχύλος: *Χοηφόροι*.
4. Αλμπανίδης Ε.: «*Χορευτικοί και Μουσικοί Αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα*». Πρακτικά 1<sup>ου</sup> Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού, Σέρρες 1999, σελ. 62- 72.
5. Αλμπανίδης Ε.: *Ιστορία της Άθλησης στον Αρχαίο Ελληνικό Κόσμο*. Θεσσαλονίκη 2004.
6. Ανωγειανάκης Φ.: *Τα λαϊκά μουσικά όργανα*. Αθήνα 1983.
7. Ανεζρίρη Σ.: «*Ελληνική Παρουσία στην Κάτω Ιταλία και Σικελία*». Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου. Επιμέλεια Θεόδωρος Γ. Παππάς, Κέρκυρα 2000, σελ. 107- 131.
8. Αριστείδης Κοϊντλιανός: *Αρμονικά στοιχεία*
9. Αριστόξενος: *Ρυθμικά*.
10. Αριστοτέλης: *Πολιτικά*.
11. Αριστοτέλης: *Ρητορικά*.
12. Αριστοφάνης: *Νεφέλες*.
13. Αρχείο Θεατρικού Μουσείου [www.ancientgreekdrama.gr](http://www.ancientgreekdrama.gr)
14. Ασπιώτης Ν.: «*Η αρχαία ελληνική μουσική*». *Δαυλός*, 1995, 160.
15. Βαλαβάνης Π.: «*Παναθήναια: Η μεγάλη γιορτή των Αθηνών*», *Επτά Ημέρες*, («*Αφιέρωμα της εφημερίδας «Η Καθημερινή της Κυριακής*») 2001, 10-13.
16. Βρεττός Λ.: *Λεξικό*.
17. Γερασινός Ν.: *Αρμονικής Εγχειρίδιον ή Αρμονικόν Εγχειρίδιον*.
18. Γιαννάκης Θ.: *Ζάππειες και Σύγχρονες Ολυμπιάδες*. Αθήνα 1997.
19. Δημητρίου Μ.: «*Οι αθλητικές αναφορές του ησιοδικού έργου «Ασπίς Ηρακλέους» σε σχέση με τα ομηρικά έπη*». *Άθληση και Κοινωνία*, 12, 1995, σελ. 61- 72.

20. Δολιανίτης Γ.: «100 χρόνια Δ.Ο.Ε. Η προσφορά του Δ. Βικέλα». Πρακτικά 3<sup>ης</sup> Συνόδου Δ.Ο.Α. 1994.
21. Dietrich M., Kalus C., Kalus L.: *Εγχειρίδιο προπονητικής. Η σύνδεση της θεωρίας με την πράξη*. Κομοτηνή, 2000.
22. Durry J.: «Οι καλές τέχνες στους Ολυμπιακούς Αγώνες», Πρακτικά ΔΟΑ 1975.
23. Εθνολογικό Μουσείο Θράκης: [www.eled.duth.gr/Museum/ethnologiko](http://www.eled.duth.gr/Museum/ethnologiko)
24. Ελληνική Αρχαιακή Εταιρεία: [www.eae.gr](http://www.eae.gr)
25. Ελληνικό Ιστορικό και Λογοτεχνικό Αρχείο: [www.elia.gr](http://www.elia.gr)
26. Ευριπίδης: *Ιφιγένεια εν Ταύροις*.
27. Ηρόδοτος: *Ιστορία*.
28. Ησίοδος: *Έργα και Ημέραι*.
29. Θεόκριτος: *Ειδύλλια*
30. Θεόκριτος: *Χάριτες ή Ιέρων*.
31. Θουκυδίδης: *Ιστορία*.
32. Ίδρυμα Μείζονος Ελληνισμού: [www.ime.gr](http://www.ime.gr)
33. Ισοκράτης: *Ευαγόρας*.
34. Καϊμακάμης Β., Στεφανίδης Π., Γκόγκου Μ.: «Ακροβασίες και χοροί στην αρχαιότητα: Μια σύγκριση με τις ασκήσεις εδάφους στη σύγχρονη εποχή». *Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός*, 46, 2001, σελ. 13- 23.
35. Καλτσάς Ν.: *Αγών*. Αθήνα 2004.
36. Κισσούδη Π. «Το αθλητικό μέρος των δελφικών εορτών του Άγγελου και της Εύας Σικελιανού τα έτη 1927 και 1930», *Άθληση και Κοινωνία*, 1995, 12, σελ. 73-79.
37. Κόψας Σ.: *Βασικά στοιχεία θεωρίας της μουσικής*. Θεσσαλονίκη 1988.
38. Κυνηγού- Φλάμπουρα Μ.: *Ιδέες- Φαντασία- Κίνηση*. Αθήνα 1989.
39. Λινάρδος Π.: *Δ. Βικέλας, από το όραμα στην πράξη*. 1996.
40. Λουκιανός: *Περί Ορχήσεως*.

41. Landry F. «*O Pierre de Coubertin, οι σύγχρονοι Ολυμπιακοί Αγώνες και η τέχνη*», Πρακτικά ΔΟΑ 1986.
42. Lawler. B. L.: *Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα 1984.
43. Liponsky D. «*Η επίδραση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού στον παγκόσμιο πολιτισμό, τα γράμματα και τις τέχνες*», 34<sup>η</sup> Σύνοδος ΔΟΑ, Αρχαία Ολυμπία 1994.
44. Μιχαηλίδης Σ.: *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα 2003.
45. Μπαμπαλιούτας Δ., Γιάτσης Σ., Τσιτλακίδου Σ.: «Αθλητικά Σχόλια στους επινίκιους του Πινδάρου», *Φυσική Αγωγή- Αθλητισμός- Υγεία*, 2002, 12-13, σελ 51- 61.
46. Μπελώνης Γ. «*Η μουσική των πρώτων Ολυμπιακών*», *Επτά Ημέρες*, (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η καθημερινή της Κυριακής*»), 2004, σελ. 10- 13.
47. Nearabout F.: «*Ο Χορός στη Αρχαία Ελλάδα. Μια απόπειρα κατανόησης*». *Αρχαιολογία*, Μάρτιος 2004, 90, σελ. 8- 14.
48. *Ομηρικός Ύμνος στον Απόλλωνα*.
49. Ομηρος: *Ιλιάς*.
50. Ομηρος: *Οδύσσεια*.
51. Παναγιωτίδου Α.: *Μουσικοκινητική Αγωγή*. Αθήνα 1986.
52. Παναγιωτίδου Α.: *Μουσική Κίνηση: Μουσικοπαιδαγωγικές μέθοδοι- σχέσεις μουσικών φαινομένων*. Αθήνα 1993.
53. Παπαοικονόμου- Κηπουργού Κ.: *Η μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα 1997.
54. Πausanias: *Βοιωτικά*.
55. Πausanias: *Κορινθιακά*.
56. Πιμπλή Σ.: *Παναθήναια*, Αθήνα 1984.
57. Πίνδαρος: *Νεμεόνικος*.
58. Πίνδαρος: *Ολυμπιόνικος*.
59. Πίνδαρος: *Πυθιόνικος*.
60. Πλάτων: *Βίοι Παράλληλοι*.

61. Πλάτων: *Θεμιστοκλής*.
62. Πλάτων: *Ίων*.
63. Πλάτων: *Μενέξενος*.
64. Πλάτων: *Νόμοι*.
65. Πλάτων: *Πολιτεία*.
66. Πλάτων: *Πρωταγόρας*.
67. Πλούταρχος: *Απολλόδωρος*.
68. Πλούταρχος: *Ει πρεσβυτέρω πολιτευτέον*.
69. Πλούταρχος: *Ηθικά*.
70. Πλούταρχος: *Θησέας*.
71. Πλούταρχος: *Λύσανδρος*.
72. Πλούταρχος: *Περί μουσικής*.
73. Πλούταρχος: *Φιλοποίμην*.
74. Πολύβιος: *Ιστορία*.
75. Πολυδεύκης: *Ονομαστικόν*.
76. Πολυχρονιάδου- Πρίνου Λιάνα: «Μουσική και Ψυχολογία», *Επτά Ημέρες*, (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η καθημερινή της Κυριακής*»), 2004, 13-17.
77. Reinach Th.: *Η Ελληνική Μουσική*. Αθήνα 1999.
78. Ρομπεβα Ν., ΡαΓκενοβα Μ.: *Σχολή Πρωταθλητριών*, Θεσσαλονίκη 1989.
79. Σαμαράς Π.: *Η αναβίωση των Ολυμπιακών Αγώνων στην Ελλάδα*. Αθήνα 1992.
80. Σερμπέζης Β.: *Η εξελικτική πορεία του ρυθμού- Ιστορική και φιλοσοφική θεώρηση*, Σημειώσεις για τους μεταπτυχιακούς φοιτητές στο μάθημα «Μουσική και ρυθμός στη Φυσική Αγωγή», 2003.
81. Σιώπη Α.: «Έλληνες συνθέτουν για τους Ολυμπιακούς Αγώνες», *Επτά Ημέρες*, (Αφιέρωμα της εφημερίδας «*Η καθημερινή της Κυριακής*»), 2004, σελ. 6-9.
82. Σκιαδάς Ε.: *Εμπόριο και Ολυμπιακοί Αγώνες*. Αθήνα 2003.

83. Σοφοκλής: *Αντιγόνη*.
84. Σπαθάρη Έ.: *Το Ολυμπιακό Πνεύμα*. Αθήνα 1992.
85. Στιβακτάκη Χ.: «Ολυμπιακοί Αγώνες 2004- Πολιτιστική Ολυμπιάδα: Μια ιστορική ελληνική πρόκληση», *Φυσική Αγωγή- Αθλητισμός- Υγεία*, 1999, 6-7, σελ. 165- 167.
86. Στράβων: *Γεωγραφικά*.
87. Σταυρίδης Μ.: *Η μουσική στην εκπαίδευση, σύγχρονες τάσεις και αντιλήψεις*, Αθήνα 1993.
88. Τεγόπουλος- Φυτράκης: *Ελληνικό Λεξικό*. Αθήνα 1993.
89. Τιβέριος Μ.: *Περίκλεια Παναθήναια*. Θεσσαλονίκη 1989.
90. Υπουργείο Πολιτισμού: [www.culture.gr](http://www.culture.gr)
91. Φαράντος Γ.: «Αταλότατα παίζει. Η Αρχαιότερη Ελληνική Αττική Επιγραφή, 8<sup>ος</sup> αι. π.Χ. Πρώτη γραπτή κατηγορία του ελληνικού αθλητικού δικαίου». Πρακτικά 1<sup>ου</sup> Διεθνούς Συνεδρίου Αθλητικού Δικαίου με διεθνή συμμετοχή. 1999.
92. Φιλόστρατος: *Γυμναστικός*.
93. Χρυσάφης Ι.: *Οι Σύγχρονοι Διεθνείς Ολυμπιακοί Αγώνες*, Αθήνα 1930.
94. Albanidis E., Anastasiou A.: «The coexistence of Athletic Events and Music Contests in Ancient Greece», *Annual of CESH*, 4, 2003. p. 88- 98.
95. Bachman, M. L.: *Dalcroze today, an education through and into music*. New York 1993.
96. Beisman G.: «The effect of accompaniment during teaching of fundamental motor skills to elementary school children». *The Research Quarterly*, 1964, 38 (2), p. 172- 176.
97. Belis A.: *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*. Αθήνα, 2004.
98. Cabanes P.: «Les concours de Naïa de Dodone». *Nikephoros* 1998, 1, p. 49- 84.
99. Chosky L., Abramson R., Gillespie A., Woods D.: «*Teaching music in twentieth century*». New Jersey 1986.
100. Constantinou- Hadjistefanou C.: «*Athletics in ancient Cyprus and the Greek Tradition from 15<sup>th</sup>/ 14<sup>th</sup> century BC- AD 330*», 1991.

101. Croom C.: *Effects of locomotor rhythm training activities on the ability of kindergarten students to synchronize non- locomotor movements to music*. A dissertation submitted to the Temple University Graduate Board, 1998.
102. Elkington H.: *Synchronized Swimming*, USA 1989.
103. Gabbard C.: *Lifelong motor development*, Dubuque, 1992.
104. Gallahue G: *Understanding motor development in children*, New York, 1982.
105. Geuze R., Kalverboer A.: «Tapping a rhythm: A problem of children who are clumsy and dyslexic?». *Adapted Physical Activity Quarterly*, 1994, 11, 203- 213.
106. Gumus A.: *Koca yusuf destani*, 1998.
107. Huff J.: «Auditory and visual perception of rhythm by performers skilled in selected motor activities». *Research Quarterly*, 1972, 43 (2), p. 197- 207.
108. Karageorghis C., Terry P.: «The Psychophysical Effects of Music in Sport and Exercise: A Review». *Journal of Sport Behaviour*, 1997, 20, (1), 54- 68.
109. Karageorghis C., Terry P., Lane A.: «Development and initial of an instrument to assess the motivational qualities of music in exercise and sport: The Brunel Music Rating Inventory», *Journal of Sports Sciences*, 1997, 17, p. 713- 724.
110. Keetman G., Orff C.: *Music fur kinder*, 1974.
111. Kotsidu H.: *Die Musischen Agone der Panathenaen in Archaischer und Klassischer Zeit*. Muenchen 1991.
112. Lamour H.: *Pedagogie du rythme: De l' ecole aux associations*. Paris, 1998.
113. Larmour D.: *Stage and Stadium- Drama and Athletics in Ancient Greece, Nikephoros* Beihefte, Hildeschein 1999.
114. Matesic B., Cromartie F.: «Effects music has in lap pace, heart rate and perceived exertion rate during a 20- minute self paced run», *The Sport Journal*, 2005, 5.

115. Mockel M., Rocker L., Stork T., Vollert J., Danne O., Eichstandt H., Muller R., Hochrein H.: «Immediate physiological responses of healthy volunteers to different types of music», *European Journal of Applied and Occupational Physiology*, 1994.
116. Nemecek M.: *Sto zapasnickych let*. Praha 1995.
117. Petrov R.: *La lutte Olympique a travers les millenaires*. Budapest 1993.
118. Petrov R.: *100 Ans de lutte Olympique. FILA*. Budapest 1997.
119. Quennell M.: «Everyday things in ancient Greece» in: *Music, Dance, Qames*. 1960. p. 140-160.
120. Raschke W. J.: «Aulos and the Athlete: The function of the Flute Player in Greek Athletics». *Arete*, 2 (2), 1985. p. 177- 200.
121. Rhomiopoulou K.: «The Panathenaic Festival» in: *Mind and Body*, Athens, 1989.
122. Shapiro H. A.: «Mousikoi Agones: Music and Poetry at the Panathenaia», in: Neils J.: *Godess and Polis: The Panathenaic Festival in Ancient Athens*, New Jersey 1992. p. 53- 57.
123. Stevens C., Burnham D., Mc Pherson E., Schubert E., Renwick J.: «Preffered tempo reconsidered». Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney 2002, p. 580-583.
124. Trevarthen C.: «Autisme, motivation en resonance et musicotherapie». *Neuropsychiatrie de l' enfance et de l' adolescence*, 2005, 53, 46- 53.
125. West M.: *Ancient Greek Music*. Oxford, 1992.
126. Zachopoulou E., Mantis K., Serbezis V., Theodosiou A., Papadimitriou K.: «Differentiation of Parameters for Rhythmical Ability Among Young Tennis Players, Basketball Players and Swimmers», *European Journal of Physical Education*, 2000, 5, 220- 230.
127. Zachopoulou E., Mantis K.: «The role of rhythmic ability on the forehand performance in tennis», *European Journal of Physical Education*, 2001, 6, 117- 126.
128. Kodaly Z.: «Folk song in pedagogy», *Music Educators Journal*, 1977, 53 (7), p. 59- 65.



# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

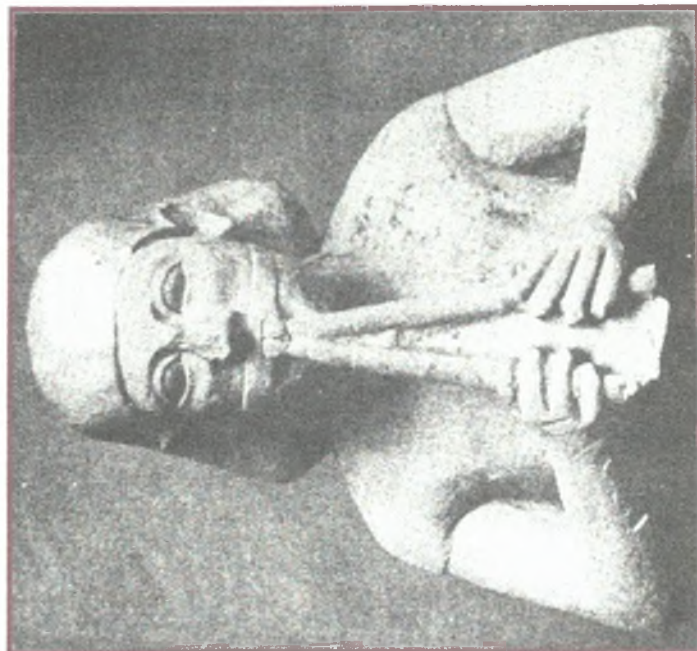
### 2.2.1. Τα μουσικά όργανα στην αρχαία Ελλάδα

#### 2.2.2 Έγχορδα όργανα



**Εικόνα 27** Μούσα με βάρβιτο

#### 2.2.3. Πνευστά όργανα

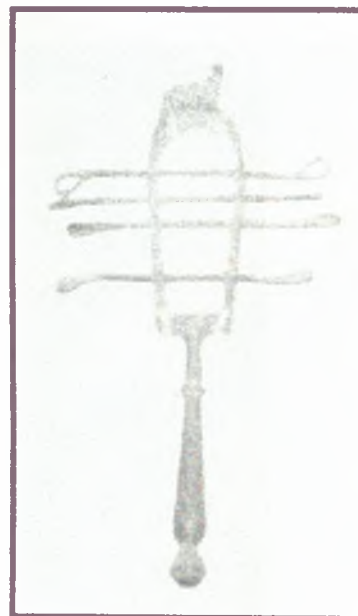


**Εικόνα 28** Ανδρας με διπλό αυλό από την Κύπρο

### 2.2.4. Κρουστά όργανα



Εικόνα 29 Χορεύτρια με κρόταλα



Εικόνα 30 Χάλκινο σείστρο

### 2.5.2. Οι μουσικοί στην αρχαία Ελλάδα



Εικόνα 31 Σαπφώ και Αλκαίος



Εικόνα 32 Αυλητής σε συμπόσιο

## 2.7. Σκηνές άθλησης και αγώνων με συνοδεία μουσικής



Εικόνα 33 Αυλητής συνοδεύει την προσπάθεια άλτη

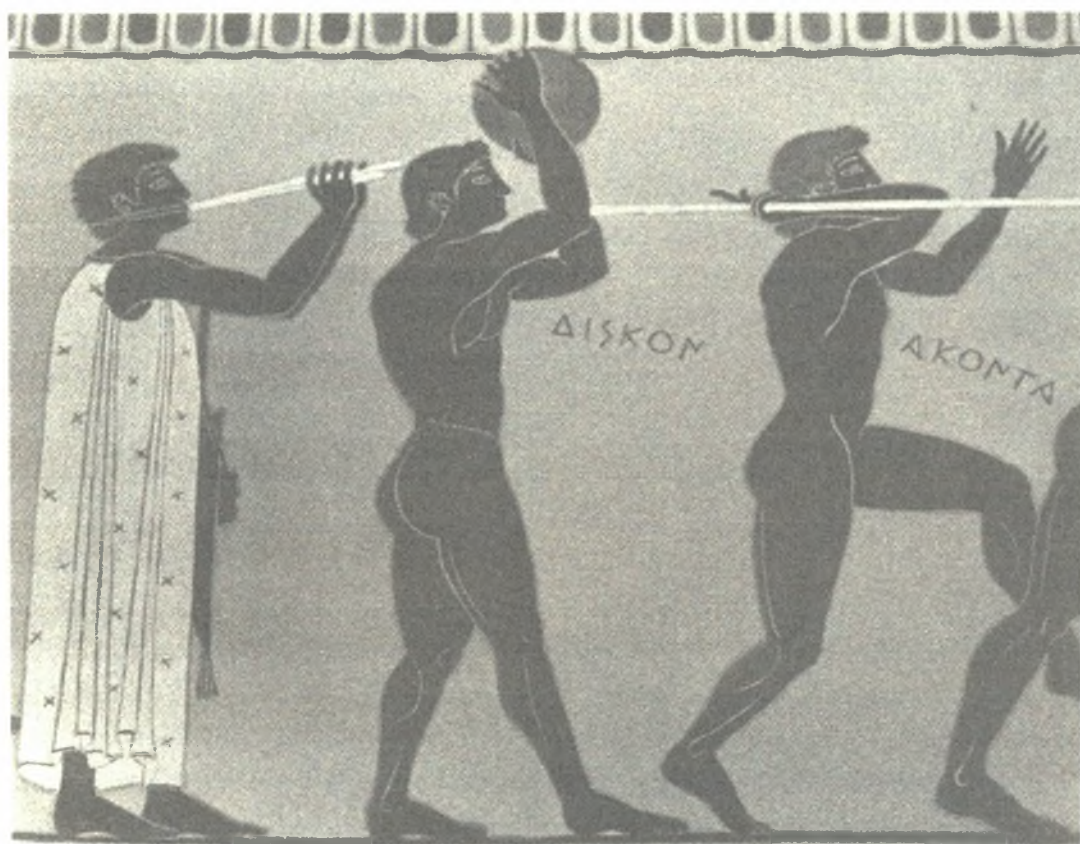


Εικόνα 34 Αυλητής συνοδεύει την προσπάθεια δισκοβόλου

## 2.7. Σκηνές άθλησης και αγώνων με συνοδεία μουσικής



**Εικόνα 35** Αυλητής συνοδεύει άλτη και δισκοβόλο



**Εικόνα 36** Αυλητής με δισκοβόλο και ακοντιστή



**Εικόνα 37** Δισκοβόλος και ακοναστής εκτελούν την προσπάθειά τους με συνοδεία διαφορετικών αθλητών



**Εικόνα 38** Αθλητής συνοδεύει την αθλητική προετοιμασία πυγμάχων

### 2.9.1. Αυτόνομοι μουσικοί αγώνες



**Εικόνα 39** Νεαρός κιθαρωδός παίζει ενώπιον κριτή και ετοιμάζεται να δεχτεί τις κορδέλες και τα βραβεία που του προσφέρουν δύο ιπτάμενες Νίκες



**Εικόνα 40** Περίκη με διαγωνισμό αυλωδίας. Στην άλλη όψη της εικονίζεται ένας κιθαρωδός

### 2.9.2. Συνύπαρξη μουσικών και αθλητικών αγώνων



Εικόνα 41 Το θέατρο του Απόλλωνα στη Δήλο



Εικόνα 42 Το θέατρο των Δελφών



Εικόνα 43 Ο ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς



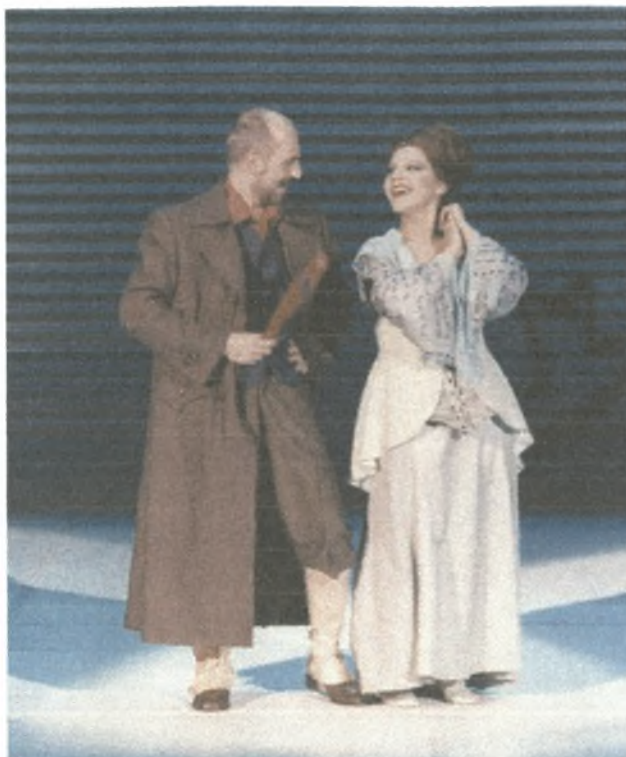
### 3.1.5. Αθήνα 2004 – Η «Πολιτιστική Ολυμπιάδα»



Εικόνα 44 Σκηνή από τον Προμηθέα



Εικόνα 45 Σκηνή από τη Μυθολογία του Βαγγέλη Παπαθανασίου



**Εικόνα 46** *Λυσισπράτη* του Μίκη Θεοδωράκη



**Εικόνα 47** Το μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο *Ζορμπά*

### 3.2. Ο Ολυμπιακός Ύμνος

The image displays the title page and musical score of the Olympic Hymn. The title page, at the top, is ornate, featuring the text 'ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΣ ΎΜΝΟΣ (HYMNE OLYMPIQUE) 1896' and 'ΣΠ ΣΑΜΑΡΑ'. It includes a central illustration of a muscular man holding a discus and a woman in a classical pose. The musical score below is for the hymn, with the composer's name 'ΣΠ ΣΑΜΑΡΑ' written vertically on the left side of the staves. The score is in Greek and includes the title 'ΟΛΥΜΠΙΑΚΟΣ ΎΜΝΟΣ (HYMNE OLYMPIQUE) 1896' and the composer's name 'Μουσική de Sp Samara Op. 799'. The score is written for voice and piano, with the piano part starting with a forte (f) dynamic.

Εικόνα 48 Εξώφυλλο και παρτιτούρα από τον Ολυμπιακό Ύμνο των Ασπράγκα και Σαμάρα

### 3.3.1 Δελφικοί Αγώνες



**Εικόνα 49** Σκηνή από τον *Προμηθέα Δεσμώτη* στις δελφικές εορτές το 1927

# ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

## ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Αντίγραφο αρχαϊκής λύρας *www.lyravlos .gr*
2. Αντίγραφο αρχαϊκής κιθάρας *www.lyravlos .gr*
3. Ο «αρπιστής της Κέρου» *www.lyravlos .gr*
4. Μούσα με τρίχορδο *Σόλων Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής», Αθήνα 2003, σελ. 163*
5. Αυλός του 5. 300 π.Χ κατασκευασμένος από οστό πτηνού *Κατερίνα Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα», Αθήνα 1997, σελ. 45*
6. Άνδρας με διπλό αυλό και φορβειά *www.lyravlos .gr*
7. Ο «αυλητής της Κέρου» *www.lyravlos .gr*
8. Πολυκάλαμη σύριγγα *Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 38*
9. Σκίτσο υδραύλεως *www.lyravlos .gr*
10. Μαινάδα με τύμπανο *www.lyravlos .gr*
11. Πήλινο σείστρο *Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 44*
12. Λεπτομέρεια από το «αγγείο των θεριστών» *Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 36*
13. Κύμβαλα του 4<sup>ου</sup> αι. π.Χ. *Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 46*
14. Η «στήλη του Σεικίλου» *Samuel Baud- Bony: «Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι», Ναύπλιο 1993, σελ. 68.*
15. Πομπή θυσίας με νεαρούς μουσικούς να προπορεύονται *http://www.kathimerini.gr/4dcgi/news/*
16. Μάθημα κιθάρισης *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*
17. Παραστατική απεικόνιση της εκπαίδευσης των νέων, όπου συνυπάρχει η γραμματική και μουσική παιδεία *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*
18. Η άλλη όψη του αγγείου με απεικόνιση μαθήματος κιθάρισης *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*
19. Ο «κιθαριστής της Πύλου» *Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 41*
20. Αυλητρίδα σε συμπόσιο *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*
21. «Αναχωρών σπλίτης» *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*
22. Ο αμφορέας της Καμείρου *Έλση Σπαθάρη: «Το Ολυμπιακό Πνεύμα», Αθήνα 1992, σελ. 179.*
23. Κιθαρωδός *Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια...», σελ. 167*
24. Αυλωδία *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*
25. Η οινόχρηστος απ' το Δίτυλο *www.mlahanas.gr/ ancientgreekpottery*

26. Μεσοκορινθιακός αρύβαλλος με την επιγραφή «ΠυρΓίας προχορευόμενος» [www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery](http://www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery)
27. Μούσα με βάρβιτο [www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery](http://www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery)
28. Άνδρας με διπλό αυλό από την Κύπρο Μιχαηλίδης: «Εγκυκλοπαίδεια...».
29. Χορεύτρια με κρόταλα Γιώργος Ρούμπης: «Ελληνικοί χοροί», Αθήνα 1993, σελ. 67
30. Χάλκινο σείστρο Παπαοικονόμου- Κηπουργού: «Η μουσική...», σελ. 45
31. Σαπφώ και Αλκαίος [www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery](http://www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery)
32. Αυλητής σε συμπόσιο [www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery](http://www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery)
33. Αυλητής συνοδεύει την προσπάθεια άλτη [www.lyravlos.gr](http://www.lyravlos.gr)
34. Αυλητής συνοδεύει την προσπάθεια δισκοβόλου [www.lyravlos.gr](http://www.lyravlos.gr)
35. Αυλητής συνοδεύει άλτη και δισκοβόλο Wendy J. Raschke: «Aulos and the Athlete: The Function of the flute player in Greek Athletics», *Arete II: 2, Spring 1985, 177- 197, p. 180.*
36. Αυλητής με δισκοβόλο και ακοντιστή [www.lyravlos.gr](http://www.lyravlos.gr)
37. Δισκοβόλος και ακοντιστής εκτελούν την προσπάθειά τους με συνοδεία διαφορετικών αυλητών [www.lyravlos.gr](http://www.lyravlos.gr)
38. Αυλητής συνοδεύει την αθλητική προετοιμασία πυγμάχων [www.lyravlos.gr](http://www.lyravlos.gr)
39. Νεαρός κιθαρωδός παίζει ενώπιον κριτή και ετοιμάζεται να δεχτεί τις κορδέλες και τα βραβεία που του προσφέρουν δύο ιπτάμενες Νίκες Σπαθάρη: «Το Ολυμπιακό Πνεύμα», σελ. 179.
40. Πελίκη με διαγωνισμό αυλωδίας. Στην άλλη όψη εικονίζεται ένας κιθαρωδός [www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery](http://www.mlahanas.gr/ancientgreekpottery)
41. Το θέατρο του Απόλλωνα στη Δήλο Προσωπικό αρχείο Παναγοπούλου Β.
42. Το θέατρο των Δελφών Προσωπικό αρχείο Παναγοπούλου Β.
43. Ο ναός του Απόλλωνα στους Δελφούς Προσωπικό αρχείο Παναγοπούλου Β.
44. Σκηνή από τον Προμηθέα <http://www.cultural-olympiad.gr>
45. Σκηνή από τη Μυθωδία του Βαγγέλη Παπαθανασίου <http://www.cultural-olympiad.gr>
46. Λυσιστράτη του Μίκη Θεοδωράκη <http://www.cultural-olympiad.gr>
47. Το μπαλέτο της Εθνικής Λυρικής Σκηνής στο Ζορμπά <http://www.cultural-olympiad.gr>
48. Εξώφυλλο και παρτιτούρα από τον Ολυμπιακό Ύμνο των Λαυράγκα και Σαμάρα <http://www.ime.gr>
49. Σκηνή από τον Προμηθέα Δεσμώτη στις δελφικές εορτές το 1927 <http://www.ancientgreekdrama.gr>