

Η Αναβίωση της Αρχαίας Ελληνικής Επτάχορδης Λύρας μέσα από την Εικονογραφία της Αρχαίας Ελληνικής Τέχνης

Η προσέγγιση

Μπροστά στις αναπαραστάσεις ή τα απομεινάρια ενός αρχαίου οργάνου, το καθήκον του μουσικολόγου είναι να το ταξινομήσει, να το αναλύσει, να κάνει υποθέσεις μέσα από τις μαρτυρίες και τελικά (αν υπάρχει η λέξη τελικά) να συλλάβει έναν ολόκληρο κόσμο. Το καθήκον ενός μουσικού είναι να παίξει μουσική ανασυστήνοντας τον ήχο του οργάνου. Αυτή η μέθοδος είναι το αποτέλεσμα της εντατικής καθημερινής εξάσκησης δέκα ετών από έναν επαγγελματία μουσικό που ξέρει πώς να θέσει μουσικούς και τεχνικούς στόχους στο πλαίσιο των τεχνικών δυνατοτήτων που μπορούν να προκύψουν από ένα ανακατασκευασμένο όργανο που κατασκευάστηκε από έναν επαγγελματία κατασκευαστή οργάνων. Όλες οι τεχνικές και τα μουσικά παραδείγματα βασίζονται κατ' αρχάς, στις απεικονίσεις των κιθαριστών – λυριστών από τις συλλογές κεραμικής και γλυπτικής του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου Αθηνών, όπου ο συγγραφέας εργάστηκε για τρία χρόνια ως ερευνητής, αλλά και από άλλα μουσεία του κόσμου, και κατά δεύτερον, στην αρχαία ελληνική μουσική θεωρία.

Πριν από σαράντα χρόνια, ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με την αρχαία ελληνική μουσική μέσω των βιβλίων της μουσικής ιστορίας και δεν κατάλαβα σχεδόν τίποτα. Το κύριο βιβλίο διδασκαλίας του Ωδείου Αθηνών, η Ιστορία της (Δυτικής) Μουσικής του Καρλ Νεφ περιέγραφε, με έναν απλό μεν τρόπο, τις βασικές αρχές της Ελληνικής Μουσικής, αλλά ήταν σχεδόν αδύνατο να καταλάβουμε γιατί και πώς οι αρμονίες, οι τρόποι, τα γένη, τα συστήματα και όλα αυτά τα πράγματα θα μπορούσαν να ακουστούν. Μαζί με τη μουσική μου καριέρα ως τρομπετίστα, ξεκίνησα την προσωπική μου έρευνα για να κατανοήσω, αλλά το πρόβλημα παρέμεινε για πολλά χρόνια. Όλα αυτά τα αγγλικά, γερμανικά, αμερικανικά, γαλλικά, ιταλικά βιβλία για την αρχαία ελληνική μουσική που έλαβα από το ταχυδρομείο, ήταν εντελώς θεωρητικά: μεταφράσεις αρχαίων Ελλήνων θεωρητικών, ειδικές μελέτες για τα όργανα, αναλύσεις της θεωρίας της αρχαίας ελληνικής μουσικής κ.λπ. Πολύ συχνά, κάποιος από το κοινό των διαλέξεων μου με ρωτούσε απλά: «Εντάξει, μπορούμε ή δεν μπορούμε να καταλάβουμε τη θεωρία, αλλά παρακαλώ βρείτε τον τρόπο να μας δείξετε τον ήχο» Στο τέλος της δεκαετίας του 1970 το LP με τα απομεινάρια της αρχαίας ελληνικής μουσικής από τον Gregorio Panagua ήταν ένας φωτεινός φάρος. Ήταν μια τίμια πρόταση. Ωστόσο, ως επαγγελματίας μουσικός, δεν μπορούσα να δεχτώ ότι οι διάσημοι αρχαίοι επαγγελματίες λυριστές ή κιθαριστές έπαιζαν μόνο επτά χορδές - επτά νότες με πλέγμα ή με τα δάχτυλα.

Οι πρώτοι διαγωνισμοί μουσικής με πανελλήνιο χαρακτήρα ιδρύονται στις περιοχές Ιώνων και Αιολέων. Τον 8ο / 7ο αι. π.Χ.. Η Δήλος φαίνεται να ήταν ένα σημαντικό κέντρο μουσικών διαγωνισμών, όπως επιβεβαιώνεται από τον Θουκυδίδη (III104, 2-5) στην περιγραφή του για τις γιορτές των Δηλίων προς τιμήν του Απόλλωνα το 426/5 π.Χ.

Οι Πυθικοί αγώνες αρχίζουν το 586 π.Χ. και πραγματοποιούνται κάθε τέσσερα χρόνια, δύο χρόνια πριν και δύο μετά τους Ολυμπιακούς Αγώνες, πιθανώς στα τέλη Αυγούστου στον ομφαλό της γης, τους Δελφούς. Υπήρξαν επίσης πολλοί άλλοι μουσικοί διαγωνισμοί σε όλη την Ελλάδα, στη Μεσσηνία, στην Πάρο, στην Αρκαδία, στη Σπάρτη, στην Αθήνα και σε πολλές άλλες πόλεις.

Όταν σήμερα μιλάμε για μουσικούς διαγωνισμούς, φανταζόμαστε νέους ταλαντούχους μουσικούς να ανταγωνίζονται ο ένας τον άλλον με μεγάλες προσδοκίες για μελλοντική καριέρα. Εκείνη την εποχή, δεν ήταν το ίδιο με σήμερα. Οι μεγαλύτεροι, οι πιο διάσημοι μουσικοί έθεταν υπό αμφισβήτηση την επαγγελματική τους φήμη για ένα στεφάνι από δάφνη. Θα μπορούσατε να φανταστείτε ότι κάθε τέσσερα χρόνια αυτοί οι σπουδαίοι ερμηνευτές έπαιζαν λίγες νότες; Είναι περισσότερο από προφανές ότι ο επαγγελματισμός οδηγεί σε ολοένα αυξανόμενες απαιτήσεις τεχνικής.

Το 2012, στο ετήσιο Συνέδριο της MOISA στο Σαλέρνο, διετύπωσα τις ακόλουθες σκέψεις:

Για να κατανοήσουμε τις δυνατότητες ενός μουσικού οργάνου, πρέπει να πληρούνται οι ακόλουθες προϋποθέσεις:

A. Ένας μουσικός πρέπει να έχει εργαστεί, να έχει ιδρώσει για πολλές ώρες άνω σε αυτό το συγκεκριμένο όργανο.

B. Οι τεχνικές που προτείνει ο μουσικός πρέπει να είναι συνεπείς με τη μουσική πράξη.

Γ. Η μουσική θεωρία πρέπει να είναι σε συνεχή αλληλεπίδραση με τη μουσική πράξη.

Δ. Η περίοδος που μας αφορά (6ος αιώνας π.Χ. έως 4ος αιώνας μ.Χ.) προσφέρει αρκετά στοιχεία για να υποστηρίξει ορισμένα συμπεράσματα ως προς τον τρόπο με τον οποίο παίζονταν τα όργανα.

Σε αυτήν την παρουσίαση μίλησα για τις τεχνικές που ερευνούσα για να ξεκινήσω να παίζω τη λύρα και την αρχαία σάλπιγγα. Εκείνη την εποχή, η προσπάθεια που κατέβαλα στη δουλειά μου ως επαγγελματίας τρομπετίστας δεν ήταν συγκρίσιμη με τη δουλειά που είχα κάνει πάνω στη λύρα.

Μετά από δέκα χρόνια μακράς και καθημερινής μελέτης, έχω δημιουργήσει μια σταθερή τεχνική στη λύρα που μου επέτρεψε να συμμετάσχω σε υψηλού επιπέδου μουσικές εκδηλώσεις. Οι περιορισμοί του οργάνου (μην ξεχνάτε ότι κάθε όργανο έχει τους δικούς του περιορισμούς) δεν αρκούν για να περιορίσουν τη φαντασία του συνθέτη.

Το όργανο.

Υπάρχουν διαφόρων τύπων ελληνικές λύρες, τις οποίες μπορούμε να ταξινομήσουμε ως εξής:

A. Κιθάρες

1. Κοίλης βάσεως (φόρμιγξ, αρχαϊκή κιθάρα)
2. Τετραγώνου βάσεως, επίσημος τύπος (συναυλιακή κιθάρα)
3. Τετραγώνου ή κοίλης βάσεως με κεράτινους βραχίονες (θρακική κιθάρα)
4. Ορθογώνιου τύπου (ιταλιώτικη κιθάρα)

B. Κοίλες λύρες

1. Επίσημος τύπος (λύρα-χέλυς)
2. Με μεγάλους βραχίονες (βάρβιτος)

Ανεξάρτητα από τον τύπο, μπορούμε να διακρίνουμε τα κύρια χαρακτηριστικά του οργάνου: υπάρχει ηχείο, δύο βραχίονες, εγκάρσια ράβδος και επτά χορδές οι οποίες δένονται από τη μια στο ζυγό (την εγκάρσια ράβδο) και από την άλλη στο κάτω μέρος του

ηχείου (στο λεγόμενο χορδοτόνιο). Η απλότητα της κατασκευής και οι δυνατότητες της μουσικής έκφρασης το έκαναν το «εθνικό» όργανο της Ελλάδας

Πριν παρουσιάσω τα συμπεράσματά μου, θα ήθελα να αναφέρω τις κύριες ιδέες των μουσικολόγων σχετικά με τις τεχνικές παιξίματος της λύρας.

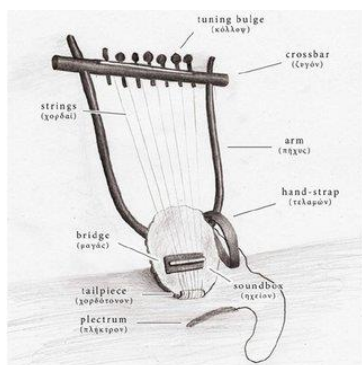
Ο αριθμός των χορδών.

Ο καθιερωμένος αριθμός χορδών από τον έβδομο αιώνα και μετά, όπως στη Μινωική και Μυκηναϊκή εποχή, ήταν επτά, αλλά υπάρχουν αρκετές απεικονίσεις και αναφορές στη γραμματεία που δείχνουν και αναφέρουν λιγότερες ή περισσότερες από επτά. Ακόμα κι αν μπορούμε να προτείνουμε μερικές τεχνικές παιξίματος με τρεις ή τέσσερις χορδές, αυτός δεν είναι ο στόχος της μουσικής μας αναζήτησης. Λογοτεχνικά στοιχεία επιβεβαιώνουν ότι από τα μέσα του 5ου αιώνα ορισμένοι κιθαριστές πρόσθεσαν επιπλέον χορδές στα επτάχορδα όργανα τους, αλλά είναι σαφές ότι αυτό ήταν κάτι που περιορίζεται σε εξαιρετικές δεξιότητες: δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι συγκριτικά λίγα αγγεία το αντικατοπτρίζουν. Από τα 101 εκθέματα με λύρες και κιθάρα στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, στην Αθήνα, μόνο ένα έχει 8 χορδές. Όλα τα άλλα έχουν επτά.

Η περιγραφή του καθηγητού της Οξφόρδης, αείμνηστου M.L. West για τον αριθμό των χορδών της λύρας είναι σαφής και ακριβής:

Η χρησιμοποίηση περισσότερων των επτά χορδών...συνιστούσε ένα φαινόμενο που περιοριζόταν στους λιγοστούς δεξιότεχνες που ήταν προικισμένοι με εξαιρετικές ικανότητες: δεν επέφερε γενικότερη αλλαγή πρακτικής και δεν θα πρέπει να μας προξενεί κατάπληξη το γεγονός ότι συγκριτικά λιγοστές αγγειογραφίες αναπαριστούν αυτήν την πραγματικότητα¹.

Τα μέρη του οργάνου



- Ηχείο
- Χορδοτόνιο
- Τελαμών
- Ζυγόν
- Χορδαί
- Πήχεις
- Πλήκτρον
- Μαγός
- Κόλλοπες ή κλειδιά

¹ West p. 54

Το χόρδισμα

Υπάρχουν πολλές αναφορές για διαφορετικά χορδίσματα μια επτάχορδης λύρας στην αρχαία ελληνική γραμματεία. Ο αριθμός «επτά» οδηγεί αναπόφευκτα σε ένα διατονικό χόρδισμα που περιέχει μια επτάτονη κλίμακα. Η επιλογή μπορεί να είναι οποιαδήποτε: μια ελάσσονα ή μια μείζονα κλίμακα. Μπορούμε επίσης να διαλέξουμε οποιονδήποτε από τους τρόπους που αναφέρονται στα μουσικοθεωρητικά κείμενα. Όμως, όταν φτιάχνεις ένα σύστημα τεχνικής πρέπει να περιορίσεις κατά το δυνατό τις πολλές αλλαγές χορδίσματος γιατί ο στόχος είναι πρωτίστως τεχνικός. Στην πασίγνωστη μέθοδο τρομπέτας του J. B. Arban που εκδόθηκε το 1864 και αποτελεί τη «Βίβλο» της τρομπέτας μέχρι σήμερα, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί τη φά και την ντο μείζονα για να κτίσει την τεχνική του μελλοντικού επαγγελματία τρομπετίστα. Φυσικά όσο προχωράνε τα μαθήματα εμφανίζονται και άλλες κλίμακες αλλά η βάση της τεχνικής στήνεται σε αυτές τις δύο κλίμακες.

Το ίδιο θα ακολουθήσουμε και εδώ. Επέλεξα ως βασική κλίμακα χορδίσματος τον αρχαίο Δώριο τρόπο (λα, σιb, ντο, ρε, μι, φα, σολ) που αντιστοιχεί στον μεσαιωνικό φρύγιο. Τα προτερήματα αυτού του χορδίσματος είναι τα ακόλουθα:

1. Είναι ο αρχαίος Δώριος που εμφανίζεται ως ο κατεξοχήν «Ελληνικός» τρόπος² της αρχαιότητας
2. Είναι στην πραγματικότητα μια φυσική ρε ελάσσονα αν χαρακτηρίσουμε τη μέση χορδή (το ρε) ως τονική
3. Εύκολα χορδίζουμε το σι ύφεση σε σι φυσικό και περνάμε στην λα ελάσσονα –ντο μείζονα
4. Η κλίμακα αυτή αντιστοιχεί στη μέση ανθρώπινη φωνή είτε ανδρική είτε γυναικεία

Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι κάθε χορδή μπορεί να είναι τονική ενός διαφορετικού τρόπου στο πλαίσιο ενός κομματιού ή άσκησης.

Φυσικά τίποτα δεν μας εμποδίζει να χορδίσουμε τα δύο τετράχορδα της λύρας (λα-ρε και ρε-σολ) σύμφωνα με το χρωματικό (λα, σι ύφεση, σι φυσικό, ρε, μι ύφεση, μι φυσικό, σολ) ή το εναρμόνιο γένος (λα, λα+1/4, σι ύφεση, ρε, ρε+1/4, μι ύφεση, σολ). Ας κρατήσουμε όμως αυτές τις επιλογές για πιο προχωρημένους, στο επίπεδο της σύνθεσης τουλάχιστον.

Το κράτημα της λύρας

Η περιγραφή του M.L. West για το κράτημα της λύρας είναι σαφής και ακριβής:

Τις λύρες τις έπαιζαν είτε σε καθιστή στάση είτε σε όρθια είτε προχωρώντας (για παράδειγμα, σε μια θυσιαστικού χαρακτήρα πομπή) είτε πάλι χορεύοντας (ιδιαίτερα στο πλαίσιο μιας ομάδας). Ο επαγγελματίας κιθαρωδός έδινε τις παραστάσεις του πάνω σε μια εξέδρα. Ο εκτελεστής κρατούσε το όργανο στο αριστερό μέρος του σώματός του, με το αριστερό του χέρι να κατευθύνεται προς τις χορδές από τη μια πλευρά του οργάνου και το δεξί του από την άλλη....ο εκτελεστής υποβάσταζε το όργανο με τη βοήθεια ενός λουριού ή

² Στην αρχαιότητα η λέξη τρόπος σημαίνει κυρίως την τονικότητα. Αυτό που εμείς λέμε σήμερα τρόπος στην αρχαιότητα ονομαζόταν αρμονία ή σχήμα διαπασών. Παρόλα αυτά θα χρησιμοποιήσω τη λέξη τρόπος γιατί όλος ο μουσικός κόσμος σήμερα καταλαβαίνει αυτόν τον όρο (modus= τρόπος)

κάποιας ταινίας που τυλιγόταν γύρω από τον αριστερό καρπό του και προσδενόταν στον πιο απομακρυσμένο βραχίονα της λύρας.³

Οι απεικονίσεις στην αγγειογραφία και οι αναπαραστάσεις των ειδικών διασφαλίζουν κάθε γωνία οπτικής που μπορεί να φανταστεί κανείς. Έχοντας κανείς μια λύρα στο χέρι μπορεί να δοκιμάσει όλες αυτές τις στάσεις που βλέπει και τελικά να διαπιστώσει την απίστευτη συνέπεια με την οποία έχουν αποδοθεί όλες οι λεπτομέρειες. Το ηχητικό αποτέλεσμα που προκύπτει είναι πραγματικά μαγικό.

Το κράτημα αυτό δίνει τη δυνατότητα της συμμετοχής και των δύο χεριών στη διαδικασία του παιχνιδιού. Το αριστερό είναι ελεύθερο να νύσσει (τις χορδές, να τις σιγεί αλλά και να τις κόβει σε συγκεκριμένα σημεία προκειμένου το δεξί με το πλήκτρο να παράγει αρμονικές. Μπορεί όμως το αριστερό, να παράγει τις αρμονικές με ένα ειδικό «τσιμπήμα» στο οποίο συμμετέχουν ο δείκτης και το μεγάλο δάκτυλο.

Μιλώντας για το ρόλο των δακτύλων και των δύο χεριών στις χορδές, το άρθρο «Τραγουδώντας στη Λύρα ή τους Αυλούς» της Αλεξάνδρας Γουλάκη-Βουτυρά μας παρέχει άφθονες πληροφορίες, βασισμένες σε αγγεία. Αν και είναι πάντα ένα ερώτημα για το πόσο ρεαλισμός υπάρχει στις απεικονίσεις του αγγείου, η Βουτυρά απαντά αρκετά ικανοποιητικά: *“Τονίζεται συχνά ότι οι ελληνικοί πίνακες αγγείων δεν είναι φωτογραφικά έγγραφα. Ακολουθούν εικονογραφικές συμβάσεις και τη γενική στυλιστική ανάπτυξη της ελληνικής τέχνης. Θέσεις και χειρονομίες μουσικών, συμβατικών ή μη, αντικατοπτρίζουν, ωστόσο, πτυχές μιας πραγματικής πρακτικής που πρέπει να αποκωδικοποιήσουμε, στηρίζοντας πολύ προσεκτικά την προσπάθεια του ζωγράφου να παρουσιάσει μια τεχνική λεπτομέρεια⁴”.*

Η Βουτυρά διακρίνει τους ακόλουθους τύπους τοποθέτησης των δακτύλων:

1. Τα δάχτυλα του αριστερού σε θέση σιγής (μουτάρισμα)
2. Αριστερή παλάμη τεντωμένη, αντίχειρας λυγισμένος προς τα μέσα
3. Τα δάχτυλα του αριστερού λυγισμένα (στραμμένα) - χωρίς δράση
4. Τα δάχτυλα του αριστερού τραβούν (νύσσουν;) κάποιες χορδές - χωρίς τραγούδι
5. Τα δάχτυλα του αριστερού τραβούν χορδές + τραγούδι
6. Τα δάχτυλα του αριστερού τραβούν χορδές + το δεξί χτυπά με το πλήκτρο + τραγούδι
7. Και τα δύο χέρια είναι ενεργά πάνω στις χορδές χωρίς τραγούδι
8. Και τα δύο χέρια είναι ενεργά στις χορδές χωρίς πλέγμα
9. Αριστερός αντίχειρας και δείκτης τραβούν μια χορδή - χωρίς να παίζετε
10. Αριστερός αντίχειρας και δείκτης τραβούν μια χορδή – από σκηνές εκπαίδευσης

Η ενδελεχής μελέτη των αγγειογραφιών από τη Βουτυρά είναι πραγματικά εντυπωσιακή και πιστεύοντας ακράδαντα ότι η πρακτική προσέγγιση σε ένα ανακατασκευασμένο όργανο θα μπορούσε να προσφέρει τη δυνατότητα μετατροπής όλων αυτών των δακτύλων σε ήχο, εργάστηκα κι εγώ με αυτήν την προοπτική. Κάτι ανάλογο συνέβη με την ανακατασκευή της

³ West p. 64

⁴ Tra lira e aulos p. 357

τριήρους « Ολυμπιάς» πριν από περίπου 30 χρόνια. Η Ολυμπιάς είναι μια ανακατασκευή του εμβληματικού αρχαίου αθηναϊκού πλοίου και ένα σημαντικό παράδειγμα πειραματικής αρχαιολογίας. Μετά την ανακατασκευή και τις δοκιμές που έγιναν από το 1987 και μετά, τα συμπεράσματα ήταν πολύ ασφαλέστερα από πριν.

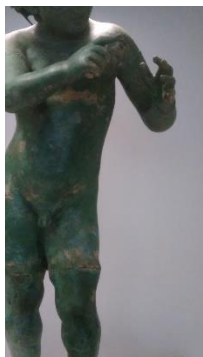
Εκτός από αγγειογραφίες υπάρχουν επίσης τα γλυπτά και τα ανάγλυφα των λυριστών και των κιθαριστών. Ωστόσο, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε με μεγαλύτερη βεβαιότητα ότι τα αγάλματα θα μπορούσαν να μας προσφέρουν μια πιο ζωντανή και λεπτομερή περιγραφή των χεριών.

Τώρα ήρθε η ώρα να χρησιμοποιήσουμε τα εκθέματα από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο της Αθήνας, ώστε να μπορέσουμε να ολοκληρώσουμε το παζλ όσο περισσότερο μπορούμε. Ας ξεκινήσουμε από μια απλή συγχορδία. Το άγαλμα με αριθμό 16771 ενός βρεφικού Έρωτα από τη συλλογή του Εθνικού Αρχαιολογικού Μουσείου φοράει στεφάνι κισσού στο κεφάλι και ενδεχομένως κρατά πλήκτρο στο δεξί χέρι. Είναι προφανές ότι ο γλύπτης προσπαθεί να δημιουργήσει μια πολύ ρεαλιστική απόδοση για να καταδείξει την τεχνική του.



Είναι έργο του 1ου αι. Π.Χ. - 1ος αι. Μ.Χ., επηρεασμένο από τη δημιουργία του 3ου - 2ου αι. ΠΡΟ ΧΡΙΣΤΟΥ. Από τη στάση του σώματός του και τη θέση των χεριών του μπορούμε εύκολα να καταλάβουμε ότι παίζει λύρα.

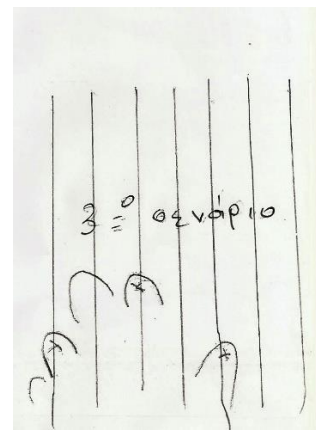
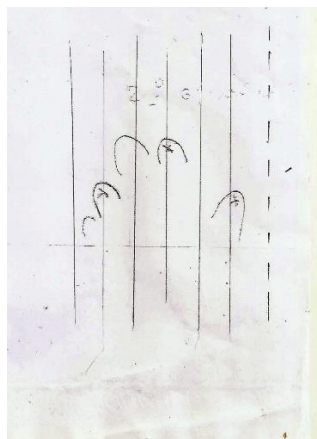
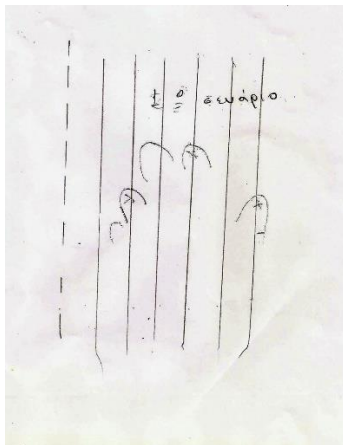
Το αριστερό του χέρι έχει την πολύ γνωστή θέση που απεικονίζεται κυρίως στην αναπαράσταση των λυρών, δάχτυλα του αριστερού χεριού κρατούνται απέναντι από τις χορδές, με τη μεγαλύτερη πιθανότητα να θέτουν σε σίγαση κάποιες από αυτές.



Οι παρακάτω φωτογραφίες αποτυπώνουν τη στιγμή που η συντηρήτρια μετρά τα δάχτυλα του αριστερού χεριού.



Πιο κάτω παρουσιάζεται η μέτρηση των δακτύλων και τη δυνατότητα τοποθέτησης αυτών σε επτά παράλληλες χορδές που λογικά υπάρχουν. Εάν υποθέσουμε ότι οι επτά χορδές έχουν χορδισθεί στον αιολικό τρόπο που περιέγραψα πιο πάνω (λα ελάσσονα φυσική), τότε έχουμε τις ακόλουθες δυνατότητες.

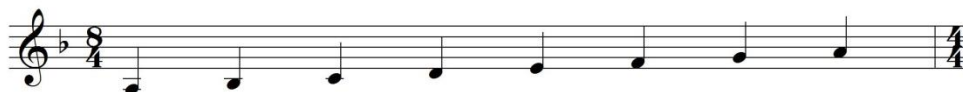


Κατά συνέπεια, έχουμε τρεις εναλλακτικές συγχορδιών που θα μπορούσαν να ακούγονται ή G7 ή Am7 ή Dm6.

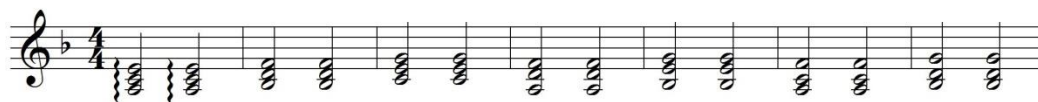


Ας επιστρέψουμε στο δώριο τρόπο που χορδίσσαμε αρχικά και ας δούμε τώρα όλες τις δυνατότητες των συμφωνιών που μπορεί να παίξει η λύρα σε αυτόν.

Basic Tuning



Chords and Various Harmonies

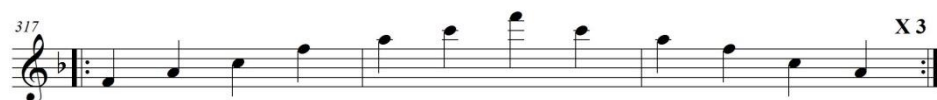
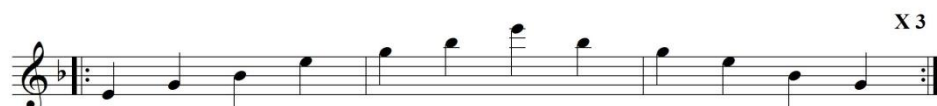
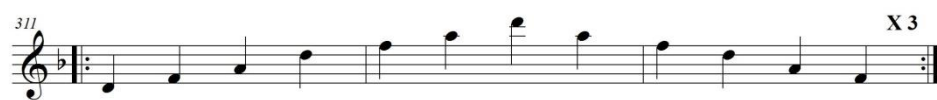


©NX

Είναι ολοφάνερο ότι η παλέτα των δυνατοτήτων της λύρας μεγαλώνει συνεχώς.

Το μόνο πρόβλημα είναι η στασιμότητα των τόνων. Χρειάζεται χρόνος, έστω και λίγος, για να αλλάξουμε το ύψος μιας χορδής. Σε κάθε περίπτωση αυτό δεν μπορεί να γίνει στο πλαίσιο συνεχούς παιξίματος. Ωστόσο, αυτή η άμεσου επαναχορδίσματος μπορεί να γίνει πλεονέκτημα. Στην πραγματικότητα, δεν είναι πρόβλημα μετατροπίας, αλλά η δυσκολία αλλαγής της δεδομένης τονικότητας. Με λίγα λόγια, στο χόρδισμα που έχουμε δεν μπορεί να αλλάξουμε τονικότητα αλλά μπορεί να αλλάξουμε λειτουργία. Κάθε χορή μπορεί να είναι η πρώτη νότα ενός τρόπου (αρμονία στην αρχαία ορολογία). Έτσι, ο συνθέτης έχει τη δυνατότητα να περάσει μέσα από τα διαφορετικά ήθη ή χαρακτήρες των τρόπων, δίνοντας στο κοινό του μια ποικιλία συναισθηματικών αλλαγών.

Οι επόμενοι πίνακες αναλύουν όλες τις δυνατότητες του οργάνου που έχω καταφέρει μέχρι τώρα, καθημερινά 3-4 ώρες εξάσκησης. Αλλά μην ξεχνάτε! Η τεχνική ενός οργάνου είναι απεριόριστη, η επίμονη πρακτική ενός ταλαντούχου μουσικού για χρόνια, η μετάδοση των γνώσεών του στην επόμενη γενιά και η σειρά των διαδοχικών γενεών οδηγεί σε τελειοποίηση. Πιστεύω ότι αυτό συνέβη με τη λύρα και / ή την κιθάρα στην αρχαιότητα. Δεν είναι εύκολο να ανακαλύψεις ξανά έναν ολόκληρο κόσμο. Αλλά ακόμη και με αυτόν τον τρόπο προσέγγισης της αρχαίας Ελληνικής λύρας, της αποσπασματικής και αυθόρμητης, προβληματικής και αυθαίρετης, θα ήθελα να σας διαβεβαιώσω ότι αυτό που μπορείτε να αντλήσετε από αυτήν την ενασχόληση είναι μια ατελείωτη απόλαυση.



The musical score consists of ten staves of music in 4/4 time, with a key signature of one flat (Bb). The melody is written on the top staff, and the bass line is written on the bottom staff. The music is divided into two systems of five staves each. The first system contains staves 1 through 5, and the second system contains staves 6 through 10. The melody starts on a middle C and moves stepwise up and down, while the bass line provides a harmonic accompaniment with various intervals and chords. The piece concludes with a final measure on the tenth staff.

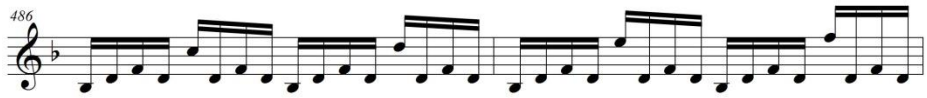
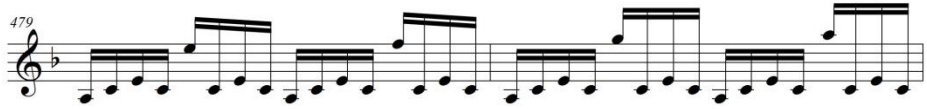
150

This musical score consists of ten staves of music, all written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

The image displays five systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system is in 3/4 time, the second in 4/4, and the third in 3/4. The fourth and fifth systems are in 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The key signature is one flat (B-flat) for all systems. The fifth system begins with the number 233. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.







517



520



524



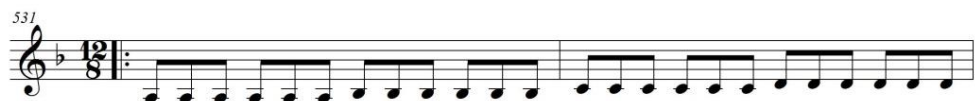
527



529



531



533



535

X 3



538



22

Ψάλλειν

573

576

579

582

585

588

591

594

Musical staff 594: Treble clef, key signature of one flat, melody starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

597

Musical staff 597: Treble clef, key signature of one flat, melody starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

600

Musical staff 600: Treble clef, key signature of one flat, melody starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

603

Musical staff 603: Treble clef, key signature of one flat, melody starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

606

Musical staff 606: Treble clef, key signature of one flat, melody starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

608

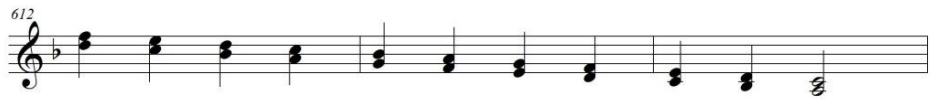
Musical staff 608: Treble clef, key signature of one flat, chordal accompaniment starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

612

Musical staff 612: Treble clef, key signature of one flat, chordal accompaniment starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.

615

Musical staff 615: Treble clef, key signature of one flat, chordal accompaniment starting on G4, moving stepwise up to D5, then down to G4.



Μαγαδίξιν

