

ΘΡΑΣΥΒΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΡΥΘΜΟΣ ΣΤΟΥΣ ΕΛΛΗΝΕΣ

Επάνω στην Προέλευση της Δυτικής Μουσικής

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ-ΕΠΙΜΕΤΡΟ

ΚΩΣΤΑΣ ΓΕΜΕΝΕΤΖΗΣ

Τίτλος του πρωτοτύπου:

Thrasyboulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der*

abendländischen Musik, Hamburg, 1958.¹

¹ σ.τ.μ.: Η παρούσα μετάφραση περιλαμβάνει το πρώτο μέρος του βιβλίου του Θρασύβουλου Γεωργιάδη *Musik und Rhythmus bei den Griechen*. Το δεύτερο μέρος, ένα εκτεταμένο Επίμετρο με σχολιασμένα αρχαία ελληνικά κείμενα για την μουσική, το συνέταξε ο τότε βοηθός του Γεωργιάδη Frieder Zaminer. Γεωργιάδης και Zaminer αποφάσισαν αργότερα να μην συμπεριληφθεί σε κατοπινές εκδόσεις ή μεταφράσεις του βιβλίου.

I. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Η ελληνική γλώσσα ως ρίζα της ενότητας ρυθμού, μουσικής, στίχου και χορού
Ο 12ος Πυθιονικός του Πινδαρου

II. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

Ο ελληνικός ρυθμός (ποσοτητα: μακρο – βραχυ)
Ο δυτικός ρυθμός (κενή μονάδα μέτρησης: το μουσικό μέτρο)
Διαίρεση και πολλαπλασιασμός: Δυναμικότητα του δυτικού ρυθμού
Προσθήκη: Στατικότητα του ελληνικού ρυθμού
Η αντίθεση κενού – πλήρους χρόνου ως πυρήνας των ρυθμικών φαινομένων

III. μουσική

Το αδύνατον της αποκατάστασης της ελληνικής μουσικής
Η μουσική του αυλού ως παράσταση της εκφράσεως του υποκειμένου
Γέννηση της κλαγγώδους μουσικής: Ο μύθος για την εφεύρεση της λύρας
Θείο-μουσικό πρότυπο (νόμος) και ανθρωπίνες εκτελέσεις

IV. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

Μουσικός χαρακτήρας του ελληνικού ρυθμού της γλώσσας και του στίχου
Διαχωρισμός γλωσσικού και μουσικού ρυθμού στον δυτικό στίχο
Πώς θα έπρεπε να απαγγέλλονται σήμερα ελληνικοί στίχοι;

V. ΧΟΡΟΣ

Ο ρυθμός ως σωματική κίνηση: Χορός.
Μεταλλαγή της σημασίας του ορού "ΧΟΡΟΣ"
Η πινδαρική ωδή ως χορεία
Πους, Θέσις, Άρσις

VI. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ: μουσική

Η σημασία ως αναγκαίο χαρακτηριστικό της γλώσσας
Υποστασιακή αυτο-δηλώση των πραγμάτων στην ελληνική λέξη
Πρωταρχικό νόημα της μουσικής. Η ηθική λειτουργία της
Στατική δομή της ελληνικής φράσης. Δημιουργία της νοηματικής ενότητας από τον προσλαμβάνοντα

VII. ΜΕΤΑΛΛΑΓΗ ΤΗΣ μουσικής. ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ, ΣΤΙΧΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΔΥΣΗ

Μεταλλαγή της ελληνικής γλώσσας. Η ομιλία ως ομολογία της σημασίας και της έκφρασης

Μεταλλαγή του ελληνικού στίχου

Διασπασή της νεας γλώσσας σε πεζο λόγο και στίχο

Ο ρυθμός του Ομήρου και ο νεοελληνικός κυκλίου χορός

Γένεση της δυτικής πνευματικότητας

VIII. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Αρχαία και χριστιανική-δυτική στάση

Γενικές παρατηρήσεις για την μέθοδο του βιβλίου και για τον ρυθμό

IX. Ο 12ΟΣ ΠΥΘΙΟΝΙΚΟΣ ΤΟΥ ΠΙΝΔΑΡΟΥ

ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

I. ΘΕΜΑ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

Η ελληνική γλώσσα ως ρίζα της ενότητας ρυθμου, μουσικής, στίχου και χορού

Ο τίτλος αυτού του βιβλίου παρουσιάζει μία ιδιομορφία. Δεν περιέχει αυτήν ακριβώς τη λέξη η οποία καθορίζει ουσιακά το κατεξοχήν αντικείμενό του, την λέξη "γλώσσα". Εάν και η προσπάθειά μας είναι να κατανοήσουμε το μουσικό στοιχείο, στο επίκεντρο βρίσκεται η ελληνική γλώσσα και μαζί της ο ελληνικός στίχος. Γιατί;

Στους Έλληνες - εννοείται η παλαιότερη εποχή έως περίπου τα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ. - η μουσική είναι άρρηκτα συνυφασμένη με την γλώσσα. Σε τέτοιον βαθμό εμπεριέχεται στην γλώσσα ώστε, για την ακρίβεια, η έκφραση "ελληνική μουσική" δεν στέκει. Βεβαίως υπήρχε και οργανική μουσική, όμως μόνον περιθωριακά. Η μουσική ως καθολικό δεσμευτικό φαινόμενο δεν ήταν κάτι το αυθύπαρκτο. Δεν πρέπει να συλληφθεί μεμονωμένα, αλλά είναι μία μόνον πλευρά ενός συνόλου, μία πλευρά του γλωσσικού δυναμικού, της γλώσσας, του στίχου, μία πλευρά εκείνης της πραγματικότητας η οποία ονομαζόταν ΜΟΥΣΙΚΗ. Αυτή η λέξη χαρακτηρίζει το ιδιαίτερο θέμα του βιβλίου.

Αυτό το οποίο *εμείς* ονομάζουμε μουσική, είναι η *δική μας* μουσική, η δυτική². Να κατανοηθεί αυτή, σημαίνει να καταστεί γνωστή η καταγωγή της, η προέλευσή της. Όμως η προέλευσή της είναι η ΜΟΥΣΙΚΗ³. Όπως από αυτήν τη λέξη προήλθε η σημερινή λέξη "μουσική", έτσι και από την ΜΟΥΣΙΚΗ η δική μας μουσική. Όπως η προηγούμενη λέξη εμπεριέχει την μεταγενέστερη, έτσι κι αυτό, το οποίο εννοείται με την ΜΟΥΣΙΚΗ, περιέχει εκείνο το στοιχείο το οποίο ως μουσική έγινε αργότερα ανεξάρτητο.

² Σ' αυτό το βιβλίο ο χαρακτηρισμός ἰδυτικόςῃ χρησιμοποιείται με την στενότερη έννοια του χριστιανικού-δυτικού.

³ Σ.Τ.Μ.: ΜΙΚΡΑ ΚΕΦΑΛΑΙΑ: αρχαίες ελληνικές λέξεις, στο πρωτότυπο με ελληνικούς ή με λατινικούς χαρακτήρες.

Όμως το κοινό στην μουσική και στην γλώσσα, αυτό στο οποίο εκδηλώνονταν η ενότητα μουσικής και στίχου, είναι ο ρυθμός. Στην λυρική χορική ποίηση, η οποία χορεύονταν, ήταν επιπλέον ο ρυθμός του χορού. Έτσι ο ρυθμός συνδέει γλώσσα, στίχο, μουσική και χορό, και μ' αυτόν τον τρόπο καθίσταται φορέας της παρουσίας μας.

Ένας εμπειριστατωμένος τίτλος επομένως θα ήταν κάπως έτσι: "ΜΟΥΣΙΚΗ: Στους Έλληνες η τιθάσσευση νοηματικών περιεχομένων δια του γλωσσικού τους δυναμικού · η μουσική ως μία πλευρά της ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Ο μουσικός ρυθμός ως το κοινό υπόστρωμα της γλώσσας, του στίχου, της μουσικής και του χορού στους Έλληνες. Η αποσύνδεση γλωσσικού και μουσικού ρυθμού και η προέλευση του δυτικού πεζού λόγου, της στιχουργίας και της μουσικής από την ΜΟΥΣΙΚΗ."

Γλώσσα, στίχο, μουσική και χορό δεν πρόκειται να τα εξετάσουμε χωριστά. Θα τα δούμε μάλλον ως ενότητα, όπως το έκαναν οι Αρχαίοι, μία ενότητα η οποία είχε τις ρίζες της στην ιδιοσυγκρασία, στην ιδιαίτερη νοοτροπία των Ελλήνων. Για μας, σήμερα, αυτό δεν είναι διόλου αυτονόητο. Για να συλλάβουμε την ιδιόμορφη ολότητα η οποία θεμελιώνεται στην φύση της ελληνικής γλώσσας, πρέπει να την προσπελάσουμε από πολλές πλευρές. Ειδικότερα θα επανερχόμαστε συχνά σε ορισμένες ιδιαιτερότητες της ελληνικής γλώσσας. Θα ασχοληθούμε λοιπόν με ένα και το αυτό φαινόμενο, όμως θα το εμπλουτίζουμε συνεχώς και με μία νέα απόχρωση, και κάθε φορά θα επιχειρούμε να του εκμαιεύσουμε κάτι νέο. Το θέμα της συζήτησής μας απαιτεί τρόπον τινά μία πραγμάτευση με την μορφή παραλλαγών. Δεν ενδείκνυται για μία προοδευτική χρονολογική παρουσίαση η οποία θα οδηγούσε σταδιακά από την παλαιότερη στην νεότερη εποχή. Είναι η ενασχόληση με την μεταλλαγή της ΜΟΥΣΙΚΗΣ, και την μαζί της συνδεδεμένη γέννηση του δυτικού πνεύματος, που θα μας μεταφέρει σε μία μεταγενέστερη εποχή.

Η γλώσσα είναι ανώτερη της Αισθητικής. Η γλωσσική πραγματικότητα - ιδιαίτερα η ελληνική - είναι πέρα για πέρα πνευματική οντότητα, δεν είναι μόνον τέχνη. Όπως ο

Έλληνας δεν είχε καμία λέξη για αυτό το οποίο εμείς ονομάζουμε μουσική, έτσι δεν εγνώριζε την μουσική ως ανεξάρτητο θέμα της Αισθητικής. Ούτε και μεταξύ των άλλων εκφραστικών τρόπων, όπως η Αρχιτεκτονική και η Γλυπτική, δεν εγνώριζε κάποια ανεξάρτητη περιοχή αυτού το οποίο εμείς ονομάζουμε αισθητικό αντικείμενο, τέχνη με την στενότερη έννοια της λέξης. Το μόνο κοινό ανάμεσα στο από τους Έλληνες κατατεθέν έργο και στην δική μας τέχνη είναι ότι κάθε φορά επρόκειτο για κάτι το συγκεκριμένο και παραστατικό, κάτι το μοναδικό και ιδιαίτερο, το οποίο δεν μπορεί να αναχθεί στο νοητικό-γενικό. Βέβαια κανείς μπορεί να θεωρήσει ένα τέτοιο έργο τέχνη στον βαθμό που εμπεριέχει μία αισθητική πλευρά, εμπεριέχει το στοιχείο το οποίο αργότερα ανεξαρτητοποιήθηκε, το οποίο έγινε ανεξάρτητη τέχνη. Όμως είναι περισσότερο από τέχνη. Πουθενά δεν το βλέπουμε περισσότερο εντυπωσιακά από την ενασχόλησή μας με την ΜΟΥΣΙΚΗ, με το από γλώσσα, από στίχους δομημένο έργο στους Έλληνες.

Ο 12^{ος} Πυθιονικός του Πινδαρου

Ό,τι γνωρίζουμε για μουσική στους Έλληνες είναι έμμεσο μόνον: μουσικοθεωρητικά έργα, νύξεις των ποιητών και των συγγραφέων, εικόνες σε αγγεία, κι επίσης ανάγλυφες παραστάσεις. Από μόνη της αυτή η γνώση είναι για μας κάτι κενό, κάτι νεκρό, καθώς η ίδια η μουσική έχει χαθεί για πάντα. Όμως αυτό το οποίο γνωρίζουμε άμεσα είναι η ελληνική ποίηση, είναι οι ελληνικοί στίχοι. Τον ελληνικό ρυθμό τον γνωρίζουμε μέσα από αυτούς. Γι' αυτό πρώτα θα ξεκινήσουμε από τον στίχο και κατόπιν θα συμπεριλάβουμε την μουσική, την γλώσσα και τον χορό.

Όμως αντί να χειριστούμε το θέμα μας αφηρημένα και γενικά, θα το συσχετίσουμε με ένα συγκεκριμένο παράδειγμα. Θα δούμε μία ωδή ως περιεχόμενο, μουσική, γλώσσα, στίχο και χορό, ως νοηματικό περιεχόμενο, και θα συνδέουμε κάθε φορά τις

παρατηρήσεις μας με αυτό. Θα επιλέξουμε τον 12^ο Πυθιονικό του Πινδάρου.⁴ Ο Πίνδαρος έδρασε στο πρώτο ήμισυ του 5^{ου} π.Χ. αιώνα (γεννήθηκε περί το 520, πέθανε μετά το 446). Είναι σύγχρονος του παλαιότερου τραγικού, του Αισχύλου. Το έργο του εμπίπτει στην πρώιμη κλασική εποχή, σε μία εποχή όπου π.χ. ο κλασικός Παρθενώνας δεν είχε κτιστεί ακόμη. Ο Πίνδαρος δημιούργησε ωδές για τον εορτασμό νικητών σε αγώνες. Την παραγγελία την έπαιρνε από τον νικητή. Αυτές οι ωδές παρουσιάζονταν κατά την εορταστική υποδοχή του νικητή στην πατρίδα του, μερικές φορές υπό την διεύθυνση του Πινδάρου. Μαζί με τους Ολυμπιακούς, οι πλέον φημισμένοι ήταν οι αγώνες στους Δελφούς, οι Πυθικοί. Η ωδή, την οποία θα εξετάσουμε, γράφηκε για έναν νικητή στους Πυθικούς αγώνες περί το 490. Ανήκει στα πρωιμότερα έργα του Πινδάρου. (Η παραδεδομένη σειρά δεν είναι χρονολογική. Η ωδή μας π.χ. εμφανίζεται ως η τελευταία των Πυθιονικών.) Είναι ένα από τα συντομότερα και, από ρυθμική άποψη, μάλλον απλά επινίκιά του. Πραγματεύεται την μουσική διότι εορτάζει έναν αυλητή, τον Μίδα, ο οποίος στην τέχνη του αυλού νίκησε στους αγώνες. (Ο αυλός είναι το σπουδαιότερο πνευστό των Ελλήνων, συγγενικός με το σημερινό όμποε.) Ο Μίδας κατάγονταν από τον Ακράγαντα στην Σικελία, η οποία ήταν εποικισμένη από Έλληνες.

Το άσμα αρχίζει με την προσφώνηση της πόλης του Ακράγαντα, τον οποίο ο Πίνδαρος παρασταίνει ως δρώσα οντότητα. Αυτή καλείται να δεχθεί τον στεφανωμένο Μίδα, ο οποίος νίκησε την Ελλάδα (την Ελλάδα με την στενότερη έννοια) στον αυλό, εκείνη την τέχνη την οποία εφηύρε η Αθηνά. Τώρα ο Πίνδαρος λέγει πώς ο αυλός εφευρέθηκε από την Αθηνά: Όταν ο Περσέας αποκεφάλισε την Μέδουσα, η Αθηνά άκουσε τις αδελφές της που θρηνούσαν. Και, αφού απάλλαξε τον Περσέα από τους κόπους του, εφηύρε τον αυλό, και μάλιστα έναν ορισμένο μουσικό σκοπό για να παραστήσει αυτό το σπαραχτικό, ηχηρό μοιρολόι. Παρέδωσε στους ανθρώπους αυτόν τον πρότυπο σκοπό ο οποίος, ως δοξαστική υπόμνηση, συγκέντρωνε τον λαό σε αγώνες, και τον ονόμασε Πολυκέφαλο Νόμο (προφανώς υπαινιγισσόμενη τις πολλές κεφαλές στα φιδόμαλλα της

⁴ Στην σελ. 58 κ.ε. βρίσκεται η ωδή με το ρυθμικό σχήμα των στροφών.

Μέδουσας και των αδελφών της). Αυτός ο σκοπός διανύει τον λεπτό χαλκό και το καλάμι (δηλαδή το επιστόμιο) του αυλού - το καλάμι, που φυτρώνει κοντά στην πόλη των Χαρίτων με τους όμορφους χορούς, στο ιερό τέμενος της Κηφισίδας (κοντά στην λίμνη Κωπαΐδα στην Βοιωτία), το καλάμι (και μαζί του τον αυλό), που είναι πιστός μάρτυρας των χορευτών. Το άσμα κλείνει με μια ανασκόπηση, με έναν διαλογισμό των μόλις ακουσθέντων, τα οποία αναφέρονται τόσο στην πράξη του Περσέως και στην εφεύρεση του αυλού από την Αθηνά όσο και στην νίκη του Μίδα: Όταν μία χαρά τυχαίνει στους ανθρώπους, τούτο δεν συμβαίνει δίχως προηγούμενο κόπο. Μπορεί ενδεχομένως να την φέρει κατευθείαν ένας ΔΑΙΜΩΝ, διότι η μοίρα είναι αναπότρεπτη. Θα έρθει ο καιρός ο οποίος, ακόμη και όταν έχει εμβάλει σε κάποιον κάτι ανέλπιστο, απρόσμενα άλλα τα δίνει, άλλα πάλι όχι ακόμη.

Βλέπουμε λοιπόν πώς και το περιεχόμενο αυτής της ωδής αγγίζει το θέμα μας: Ο Πίνδαρος περιγράφει τον αυλό ως θεϊκή εφεύρεση, και μάλιστα ως παράσταση του ηχηρού θρήνου. Όμως έτσι δίνει μία αδρή θεώρηση της γέννησης της μουσικής καθ' αυτής. Σ' αυτόν τον μύθο συλλαμβάνεται ένα ορισμένο είδος μουσικής. Παρακάτω λέγεται πώς ένας μουσικός σκοπός θεϊκής προέλευσης καθίσταται πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο γίνονται οι ανθρώπινες μουσικές απομιμήσεις. Αυτό το αρχέτυπο είναι λοιπόν κάτι σαν πρόγονος ενός ορισμένου μουσικού είδους. Και ακόμη περιγράφεται το όργανο, ο αυλός, και συσχετίζεται στενά με τον χορό. Η μουσική - ο εδώ δεδομένος σκοπός - συνυφαίνεται με τους ανθρώπους σε μία διπλή οπτική: ως παράσταση της οδύνης και ως καλλιτεχνική πράξη, η οποία ανταμείβει κόπους, όμως κατά τρόπον ανεξερεύνητο ανήκει στην ανθρώπινη μοίρα. - Αυτό το περιεχόμενο της ωδής μας παρουσιάζεται με την μορφή στίχων, οι οποίοι συνάμα ενσωματώνουν οι ίδιοι την μουσική και, ως χορευτική κίνηση, πραγματώνονται από τον χορό (ΧΟΡΟΣ, ΧΟΡΕΙΑ). (Στους Έλληνες "ΧΟΡΟΣ" εσήμαινε την ενότητα του άσματος, των στίχων, και του χορού. Μόνον σε μεταγενέστερους χρόνους αυτός ο χαρακτηρισμός περιορίστηκε στο άσμα αποκλειστικά.)

II. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΡΥΘΜΟΣ

Ο ελληνικός ρυθμός (ποσοτητα: μακρο – βραχυ)

Όμως ακόμη δεν θα ασχοληθούμε με την ενσωματωμένη στον χορο ενότητα γλώσσας, στίχου, ρυθμού, μουσικής και χορού. Θα ξεκινήσουμε με την θεώρηση του ρυθμού. Ο μουσικός ρυθμός δείχνεται ως η τάξη των φθόγγων - στην περίπτωση των συλλαβών - στον χρόνο.

Η βάση του ελληνικού ρυθμού είναι πολύ απλή, είναι εύκολα κατανοητή. Χρησιμοποιούσαν απλώς δύο χρονικές αξίες, δύο "ποσότητες" (γι' αυτό ονομάζουν την ελληνική ρυθμική και "ποσοτική ρυθμική"): το βραχύ και το μακρό. (Το σημείο για το βραχύ είναι "υ", για το μακρό "-"). Η σχέση βραχέος προς μακρό είναι κατά κανόνα 1:2 (υ = ) . Το μακρό είναι λοιπόν δύο φορές μακρότερο από το βραχύ. Αυτό ισχύει και για το παράδειγμά μας. (Όμως υπάρχουν και είδη στίχων τα οποία, όπως θα δούμε αργότερα, βασίζονται στη σχέση 1:1½ : υ = ) . Οι ρυθμοί των στίχων προκύπτουν από τις ποικιλόμορφες συμπαραθέσεις μακρών και βραχέων, και έτσι διαμορφώνει και ο Πίνδαρος την στροφή της ωδής μας. Αυτή αποτελείται από οκτώ στίχους ("περιόδους") · βλ. το σχήμα ΙΧ. Ο 12ΟΣ ΠΥΘΙΟΝΙΚΟΣ ΤΟΥ ΠΙΝΔΑΡΟΥ. Το όλο άσμα περιέχει τέσσερις στροφές. Το ρυθμικό σχήμα της στροφής επαναλαμβάνεται λοιπόν τέσσερις φορές.

Ας προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε αυτόν το ρυθμό: Κανείς έχει την εντύπωση ότι τα μακρά και τα βραχεία παρατίθενται χαλαρά το ένα δίπλα στο άλλο, έχει την αίσθηση ότι απλώς τοποθετήθηκαν σε σειρά. Εάν εποπτεύσουμε τον όλο ρυθμό, θα διαπιστώσουμε ότι υπάρχουν ορισμένες ανταποκρίσεις, ότι επαναλαμβάνονται

ορισμένα σχήματα, τα οποία σύντομα μας γίνονται οικεία. Ιδιαίτερα εντυπώνονται οι εξής ρυθμοί: $U U -$ και $- U -$. Μάλιστα μπορούμε να καταλάβουμε την εναλλαγή αυτών των σχημάτων σαν να ήταν σκόπιμη, δηλαδή σαν να προέρχονταν από την τάση το ένα σχήμα, $U U -$, να μεταλλάσσεται στο άλλο, $- U -$. Και τα δύο σχήματα τελειώνουν με $U -$, όμως μπορούν να αρχίζουν με U ή $-$: $U -$ ή $- U -$. Έτσι η όλη στροφή μπορεί να εννοηθεί ότι προέκυψε από την παραλλασσόμενη επανάληψη ενός μόνον ρυθμικού σχήματος. Εκτός από αυτό το ρυθμικό σχήμα χρησιμοποιούνται μόνον κάποια μεμονωμένα μακρά: Στην αρχή των σειρών 1-7, του σχήματος $U U -$ προτάσσονται κάθε φορά ένα ή δύο μακρά, και στις σειρές μεταξύ των σχημάτων συχνά παρεμβάλλεται ένα μακρό. Η τελευταία σειρά κάνει εντύπωση. Όλες οι άλλες, εκτός από τα μεμονωμένα μακρά, περιέχουν ή το πρώτο σχήμα $U U -$ μόνο του ή, εκτός αυτού, και το δεύτερο $- U -$, και κλείνουν πάντα με $U -$. Όμως στην τελευταία στροφή τα πράγματα είναι διαφορετικά. Εδώ βρίσκουμε μόνον το δεύτερο σχήμα, το $- U -$, στο οποίο όμως προστίθεται ένα μακρό, ώστε προκύπτει ο ρυθμός $- U - U -$. Αυτός ο ρυθμός επαναλαμβάνεται τρεις φορές, και έτσι προκύπτει ο τελευταίος στίχος. Αυτή η τελευταία σειρά λοιπόν φέρνει ένα είδος αντιστροφής. Αντί για $(-)- + U U -$ ή $- + - U -$ φέρνει $- U - + -$. Είναι η μοναδική σειρά στην οποία ένα μακρό δεν προτάσσεται αλλά προστίθεται, και η οποία δεν κλείνει με ένα μακρό αλλά με δύο μακρά. Έτσι ο τελευταίος στίχος δημιουργεί ένα είδος αντίθετης φοράς, και μ' αυτόν τον τρόπο ο Πίνδαρος κλείνει την όλη στροφή, την ησυχάζει. Αυτή η αντίθετη φορά θυμίζει ό,τι στην κλασική γλυπτική των Ελλήνων χαρακτηρίζεται ως κόντραποστ (η αντίθεση μεταξύ του φέροντος και του ελευθέρου σκέλους ενός αγάλματος).

Ο δυτικός ρυθμός (κενη μοναδα μετρησης: το μουσικο μετρο)

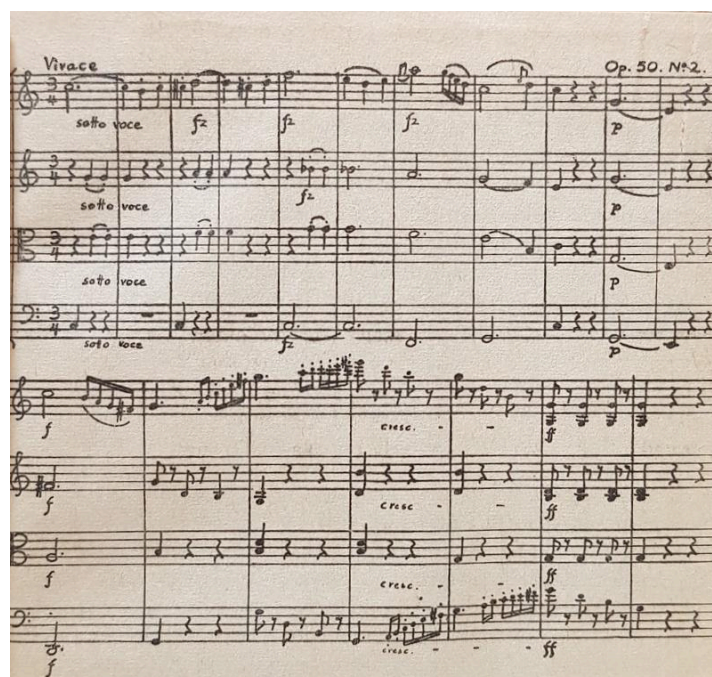
Για να εμβαθύνουμε περισσότερο στον ελληνικό ρυθμό, χρειάζεται σ' αυτόν να αντιπαρατάξουμε τον δυτικό. Μόνον έτσι θα μπορέσει να μας αποκαλυφθεί ένα σχήμα

όπως η προκείμενη στροφή.

Ο ελληνικός ρυθμός δεν συγκρίνεται με τον δυτικό από δύο απόψεις: ως προς την προέλευσή του και ως προς την ειδική ρυθμική ιδιοσυστασία του.

Η προέλευση του, οι ρίζες του, πρέπει να αναζητηθούν στην γλώσσα. Αυτή η διαπίστωση λέγει πως ο ρυθμός της στροφής μας, κάτι το φαινομενικά απομονώσιμο, το οποίο υπάρχει αφ' εαυτού, και ως θέμα μπορεί να περιγραφεί με μαθηματική ακρίβεια, τώρα, ως πνευματικά δρών, είναι κάτι το ολότελα διαφορετικό· δεν είναι κάποιο θέμα, αλλά μία πλευρά του ανθρώπινου Είναι, δηλαδή της γλώσσας. Μα καθώς αυτή η παρατήρηση συνιστά την κεντρική ιδέα της παρούσας πραγματείας, ακόμη δεν μπορεί να αναπτυχθεί εδώ, αλλά μόνον μέσα από την συνόλη παρουσίαση. (Οι θεματικές προϋποθέσεις συζητούνται στις σελίδες 26 κ.ε.ΙV. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΣΤΙΧΟΣ. Πρβλ. επίσης σελ. 63 κ.ε. Γενικές παρατηρήσεις για την μεθοδο του βιβλίου και για τον ρυθμο.)

Ας στραφούμε επομένως στο δεύτερο σημείο, στην ειδικά ρυθμική ιδιοσυστασία, και ας αντιπαρατάξουμε στο ελληνικό ρυθμικό σχήμα ένα δυτικό. Ας πάρουμε ως παράδειγμα την αρχή ενός κουαρτέττου για έγχορδα του Josef Haydn:

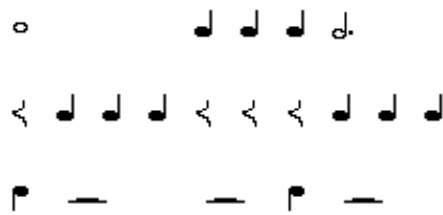


Εκεί όπου η ελληνική στροφή χρησιμοποιούσε μόνον δύο χρονικές αξίες, το βραχύ και το μακρό, στο δυτικό σχήμα βρισκόμαστε εμπρός σε μία μεγάλη ποικιλομορφία αξιών:

Από την αξία των τεσσάρων τετάρτων (στο παράδειγμά μας σημειωμένη ως PTT) και τα παρεστιγμένα ημίση έως το δέκατο έκτο, μία κλίμακα των χρονικών αξιών συντεταγμένων κατά διαφορετικούς τρόπους και αναμεμειγμένων με παύσεις. (♩ ή ♪♪♪♪♪♪♪♪)

Εκεί όπου οι χρονικές αξίες στον ελληνικό ρυθμό έρχονταν μόνον η μία μετά την άλλη, στον δυτικό μπορούν και να παρουσιάζονται στην διαφορετικότητά τους ταυτόχρονα. Τόσες διαφορετικές χρονικές αξίες είναι συγχρόνως δυνατές, όσες και οι υπάρχουσες φωνές - στην περίπτωση μας τέσσερις. (π.χ. στο μέτρο 12 κ.ε. κάθε μία από τις τέσσερις φωνές παρουσιάζει και ιδιαίτερη σύνταξη.) Και πάλι σε άλλα σημεία συναντούμε μία ενιαία ρυθμοποίηση όλων των φωνών (μέτρο 10 κ.ε. και 17 κ.ε.).

Παρόλην αυτή την μεγάλη ποικιλομορφία δεν έχουμε εδώ την εντύπωση μίας απλώς χαλαρής διάταξης των χρονικών αξιών, δεν έχουμε την αίσθηση ότι απλώς τοποθετήθηκαν η μία μετά την άλλη. Κάτι τις συνέχει. Διαισθανόμαστε μία ενότητα ανώτερή τους, το κράτος μίας το όλον συνεχουσας βούλησης. Οι καθέκαστες φωνές είναι δεμένες με έναν σταθερό δεσμό σαν αρμαθίες. Μάλιστα αυτός ο δεσμός είναι ορατός. Εμφανίζεται ως η κάθετη γραμμή. Αυτή όχι μόνον εγγυάται την συνοχή των φωνών αλλά επίσης, επανερχόμενη σε τακτά χρονικά διαστήματα - εδώ σε χρονικό διάστημα τριών τετάρτων - διαμορφώνει ένα σταθερό μέτρο, το οποίο θέτει τάξη τόσο στην πρόοδο της κάθε φωνής όσο και στο σύνολο των φωνών. Αυτό το σταθερό μέτρο τώρα δεν είναι άμεσα αντιληπτό στην ακολουθία των χρονικών αξιών, δεν εμπεριέχεται στις διάφορες σχέσεις της διάρκειας των φθόγγων αλλά κατευθύνει την ρυθμική πρόοδο συγκεκριμένα μόνον. Το ονομάζουμε "μουσικό μέτρο". Ας παρατηρήσουμε την αρχή του παραδείγματός μας. Εάν θέλαμε να σημειώσουμε τις υπάρχουσες χρονικές αξίες δίχως αναφορά στην κάθετη γραμμή, στην "διαστολή", τότε θα προέκυπτε η εξής εικόνα:



Τι αλλάζει τώρα, οπτικά με την κάθετη γραμμή, και ουσιαστικά με το μουσικό μέτρο; Η σε ίσα χρονικά διαστήματα των τριών τετάρτων επαναλαμβανόμενη γραμμή απαιτεί έναν ορισμένο τρόπο γραφής των χρονικών αξιών: Το άθροισμα των αξιών των φθογγοσήμων μεταξύ δύο γραμμών πρέπει κάθε φορά να συνιστά αξία τριών τετάρτων. Όπου χρησιμοποιείται χρονική αξία η οποία εκτείνεται πέραν του ορίου της γραμμής, αυτή κατατέμνεται. Το ένα τμήμα συμπληρώνει το μουσικό μέτρο επακριβώς και το υπόλοιπο γράφεται ως μέρος του επόμενου μουσικού μέτρου. Οι δύο προκύπτουσες αξίες φθογγοσήμων συζευγνύονται με ένα τόξο επάνω από την διαστολή (πρβλ. την πρώτη φωνή στο μέτρο 1 κ.ε.: $\circ = | \text{P} \cdot \text{T} \text{P}$ και στο μέτρο 3 κ.ε.: $\text{P} \text{P} \cdot = \text{P} \text{P} \text{T} \text{P}$).

Όμως ποια είναι η ουσιαστική ανταπόκριση σ' αυτόν τον οπτικά σχολαστικό τρόπο γραφής; Κάθε φορά μετά την γραμμή, επομένως κάθε φορά με την αρχή του μέτρου, αισθανόμαστε μία ώση η οποία τρόπον τινά επιτελεί την πρόοδο της κίνησης. Αυτός ο παλμός είναι ανεξάρτητος από τις εκάστοτε παρουσιαζόμενες συγκεκριμένες χρονικές αξίες. Δεν γίνεται ορατός στις αξίες των φθογγοσήμων. Σαν από κάποιο παρασκήνιο κανονίζει την ρυθμική πρόοδο. Το σώμα του ελληνικού σχήματος, το οποίο ησυχάζει αύταρκες στον εαυτό του, εδώ δεν υπάρχει. Αντιθέτως έχουμε την εντύπωση ότι, με τον παλμό του μουσικού μέτρου, το ρυθμικό συμβάν προκύπτει καταρχήν δια της παρουσίας μας. Αυτός ο τακτικός παλμός είναι που συνέχει τις χρονικές αξίες στην ποικιλομορφία τους. Πώς; Κάνοντας, πίσω από την μεγάλη ποικιλομορφία, να καθίσταται ορατή η αρχή μίας τάξης. Αυτή η αρχή τάξης μπορεί να παρομοιαστεί με πλέγμα, με ένα σύστημα ραφών. Μπορούμε να το παραστήσουμε με σημεία σε ίσα

χρονικά διαστήματα.

Η σχηματική διαίρεση σε μουσικά μέτρα επαναλαμβάνεται και μέσα στο κάθε μέτρο. Δημιουργούνται δευτερεύουσες ώσεις οι οποίες επίσης επανέρχονται σε ίσα χρονικά διαστήματα: στο μέτρο των 2/4 εναλλάσσονται μία κύρια με μία δευτερεύουσα ώση, στο μέτρο των 3/4 μία κύρια με δύο δευτερεύουσες ώσεις. Εάν αποδώσουμε το κύριο μέρος με εντονότερες στιγμές και το δευτερεύον μέρος με ασθενέστερες, προκύπτει η εξής σχηματική παράσταση της χρονικής διαίρεσης:

2/4 • • • • • • • • κ.ο.κ.

3/4 • • • • • • • • κ.ο.κ.

Όμοια συμπεριφέρονται τα σύνθετα είδη μουσικών μέτρων όπως π.χ. 4/4, 6/8, 9/8. Η ρυθμική του μουσικού μέτρου προϋποθέτει λοιπόν την επανάληψη ενός σταθερού μέτρου. Όμως αυτό το μέτρο δεν είναι ταυτόσημο με τον συγκεκριμένο ρυθμό. Είναι σημαντικό να το εννοήσουμε, ότι το μουσικό μέτρο είναι μία απλή αρχή, μία γενική προϋπόθεση για την τάξη ενός ρυθμού, ένα κενό σχήμα το οποίο ακόμη δεν έχει συμπληρωθεί με συγκεκριμένο περιεχόμενο. Το μουσικό μέτρο λοιπόν έχει την σημασία ενός αφηρημένου, γενικού νόμου. Ο ρυθμός, τον οποίο μία τέτοια χρονική διαίρεση προσδέχεται, μπορεί να ποικίλλει τα μέγιστα, μπορεί να είναι ελεύθερος, αρκεί να είναι πρόθυμος να την υπακούσει και, παρόλην την μεγάλη ποικιλομορφία στην χρήση και στην σύνδεση των πλέον διάφορων χρονικών αξιών, να συμβιβάζεται με το ότι η ώση του μουσικού μέτρου, η οποία δίνει το μέτρο και την ζωντάνια, είναι αισθητή η ίδια.

Διαιρεση και πολλαπλασιασμος: Δυναμικότητα του δυτικού ρυθμού

Όμως η μέτρηση των χρονικών αξιών, η οποία συμβαίνει στο παρασκηνιακό επίπεδο τρόπον τινά συγκεκαλυμμένα με την ώση του μουσικού μέτρου, θέτει αυτές τις χρονικές αξίες σε μία σχέση μεταξύ τους. Η διάρκειά τους συγκρίνεται συνεχώς δια της

παραπομπής τους στο μουσικό μέτρο. Έτσι χάνουν κάτι από την ανεξαρτησία τους. Δεν είναι απόλυτες, σταθερές ποσότητες όπως το μακρό και το βραχύ του ελληνικού ρυθμού, αλλά ομόλογα της *διαίρεσης* ή του *πολλαπλασιασμού* της μονάδας του χρόνου. Εάν θέλουμε να θεωρήσουμε το τέταρτο (♩) ως μονάδα μέτρησης, τότε, ως αποτέλεσμα της διαίρεσης κάθε φορά δια του 2 (και διαίρεση δια του 3 είναι δυνατή), προκύπτουν τα όγδοα, τα δέκατα έκτα, τα τριακοστά δεύτερα, τα εξηκοστά τέταρτα - θεωρητικά κανείς την σειρά θα μπορούσε να την συνεχίσει -, ως αποτέλεσμα του πολλαπλασιασμού με δύο ή με τρία τα ημίση (♪), η αξία των 3/4 (♫), των ολοκλήρων κλπ. Όμως καμία από αυτές τις αξίες δεν είναι αυτοδύναμη. Όλες έχουν σχετική μόνον σημασία. Βρίσκονται σε σχέση με την αφηρημένη αρχή του μουσικού μέτρου ως της συντεταγμένης η οποία θέτει το μέτρο και έτσι αποκαθιστά την ενότητα. Ως εκ τούτου δεν είναι και αναγκαίο να συμπίπτουν τα όρια των χρονικών αξιών με τις ώσεις του μουσικού μέτρου: Κανείς μπορεί, όπως αναφέρθηκε, να συζεύξει φθογγόσημα, να χρησιμοποιήσει συγκοπές ή παύσεις (πρβλ. μέτρο 1 κ.ε. και 3 κ.ε. του μουσικού παραδείγματος σελ. 8).

Αποδώσαμε τον δυτικό ρυθμό παραστατικά με ένα παράδειγμα από την κλασική μουσική της Βιέννης, η οποία βασίζεται στην αρχή του μουσικού μέτρου. Η αρχή του δεδομένου κενού μέτρου, το οποίο διαιρείται ρυθμικά και συμπληρώνεται με συγκεκριμένες αξίες φθογγοσήμων, ισχύει για την συνόλη δυτική αντίληψη του ρυθμού, και για τον Μεσαίωνα επίσης, π.χ. για την ρυθμική της μετρικής σημειογραφίας. Όμως ιδιαίτερος στην κλασική μουσική της Βιέννης και στον Ρομαντισμό, με την εκπεφρασμένα πλέον προστιθέμενη ώση, η οποία γίνεται αισθητή και ως τονισμός, αυτή η αρχή του μουσικού μέτρου επιτείνεται. Οι δευτερεύουσες ώσεις, στους αποκαλούμενους ασθενείς χρόνους του μουσικού μέτρου (π.χ. στο "2" και στο "3" του μέτρου των 3/4), *υποτάσσονται* κάθε φορά στην κύρια ώση (στο "1" του μέτρου). Πέραν τούτου συχνά περισσότερα μέτρα περιλαμβάνονται επίσης σε μία ενότητα. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για χορευτικά θέματα ή για γρήγορα θέματα (όπως το σέρτσο), αλλά επίσης

για θέματα Lied. Σε μία σειρά μουσικών μέτρων κανείς αισθάνεται ότι το δεύτερο είναι δύο φορές βαρύτερο από το πρώτο. Την ίδια πάλι σχέση έχει το τέταρτο προς το δεύτερο και το όγδοο προς το τέταρτο. Προκύπτει μία δυναμική επίταση του βάρους με την έννοια μίας γεωμετρικής προόδου: 2–4–8 κλπ. Βεβαίως δεν είναι μόνον αυτή η σειρά δυνατή αλλά π.χ. και η σειρά 3–6–12 κλπ. Μία τέτοια ρυθμική έχει *δυναμικόν* χαρακτήρα. Κανείς αισθάνεται ένα είδος εγγενούς κρεσσέντο. Υφίσταται η δυνατότητα για την δημιουργία επιτάσεων.⁵

Προσθεση: Στατικότητα του ελληνικού ρυθμού

Ας επιστρέψουμε στην πινδαρική στροφή. Όταν κανείς περιγράφει τον ρυθμό της όπως έγινε προηγουμένως (Ο 12ος Πυθιονικός του Πινδαρου), τότε αυτός φαίνεται να έχει ένα νόημα. Εάν όμως προσπαθούσαμε να βρούμε την επανάληψη ενός ορισμένου μέτρου θα αποτυγχάναμε. Ένα κυρίαρχο σταθερό μέτρο του χρόνου, το μουσικό μέτρο, όπως το γνωρίσαμε προηγουμένως, εδώ δεν υπάρχει. Όμως στο ελληνικό σχήμα δεν λείπει μόνον η σε τακτά διαστήματα επανερχόμενη ώση, και μαζί της η τάξη τονισμού που χαρακτηρίζει το μουσικό μέτρο, αλλά τα δύο ρυθμικά σχήματα τα οποία γνωρίσαμε εμπεριέχουν επίσης έναν διάφορο αριθμό μονάδων του χρόνου. Εάν ως μονάδα του χρόνου επιλέξουμε το βραχύ, τότε το ένα σχήμα, U U –, περιέχει τέσσερα βραχέα, όμως το άλλο, – U –, πέντε. Εκτός αυτού εμφανίζονται τα ελεύθερα προστιθέμενα μακρά. Εάν λοιπόν θέλαμε και εδώ να εφαρμόσουμε ένα μέτρο παρόμοιο με το μουσικό μέτρο, τότε αυτό θα έπρεπε να είναι ασταθές, θα έπρεπε να εμπεριέχει τέσσερις, πέντε ή επτά μονάδες του χρόνου. Δεν θα εξεπλήρωνε την αποστολή του, διότι δεν θα ήταν ένα σταθερό μέτρο.

⁵ Μία λεπτομερής ανάλυση του δυτικού ρυθμού στην αντιδιαστολή του με τον ελληνικό υπάρχει στο: Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*. Hamburg 1949, σελ. 21κ.ε.

Έτσι πρέπει να παραιτηθούμε από του να χρησιμοποιήσουμε ένα χρονικό μέτρο το οποίο να μπορεί να περιέχει έναν αριθμό από μικρότερες μονάδες χρόνου και να επαναλαμβάνεται συνεχώς. Αντιθέτως πρέπει να ξεκινήσουμε από την μικρότερη μονάδα χρόνου η οποία δίνεται εδώ, δηλαδή από το βραχύ (U). Το μόνο που μπορούμε είναι κάθε φορά να διαπιστώνουμε πόσες τέτοιες μονάδες χρόνου εμπεριέχονται στις απαντώμενες ρυθμικές μορφές. Όμως οι ρυθμικές μορφές καθ' αυτές προκύπτουν απλώς με την πρόσθεση των δύο δεδομένων στοιχείων, του βραχέος και του μακρού. Εδώ βέβαια οδηγός ήταν η ανάγκη να αποτυπωθούν ορισμένα χαρακτηριστικά σχήματα, η ανάγκη για επαναλήψεις, ανταποκρίσεις, μεταβολές, και επίσης η ανάγκη για αλλαγή. Όμως δεν προϋπετίθετο ένα δεδομένο μέτρο το οποίο να θύμιζε κατά κάποιον τρόπο το δικό μας μουσικό μέτρο. Έτσι προέκυψαν ρυθμικές μορφές τις οποίες θα παρομοιάζα με μικρά συμπαγή σώματα. Όπως τα στέρεα σώματα, έχουν κι αυτές την σαφώς περιορισμένη τους έκταση, και έτσι τις δικές τους διαστάσεις. Συντίθενται από τους δύο διαφορετικούς δομικούς λίθους, το μακρό και το βραχύ.

Όμως δομικοί λίθοι δεν συντήκονται. Ούτε και επιτρέπουν στα σταθερά τους μέτρα κάποια επιπλέον διαίρεση.⁶ Ως εκ τούτου στην ποσοτική ρυθμική δεν μπορεί να εφαρμοστεί κάποιος πολυμερισμός, και άρα κάποια διαίρεση, κάποια σχετικοποίηση των χρονικών αξιών όπως την γνωρίζουμε από την ρυθμική του μουσικού μέτρου. Η μονάδα του χρόνου είναι ταυτόσημη με το μικρότερο στοιχείο, το βραχύ, και ακριβώς γι'αυτόν τον λόγο είναι και αδιαίρετη. Καλείται ΧΡΟΝΟΣ ΠΡΩΤΟΣ. Ο ελληνικός ρυθμός λοιπόν δεν προκύπτει από την διαίρεση ή τον πολλαπλασιασμό σύμφωνα με κάποιον αφηρημένο νόμο μουσικού μέτρου αλλά από *πρόσθεση*, από διάφορες διατάξεις των δύο εξαρχής συγκεκριμένα δεδομένων, σταθερών δομικών λίθων, του βραχέος και του μακρού. Όμως αυτή η ρυθμική αρχή είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με την ρυθμική του

⁶ Όμως βεβαίως σε έναν στίχο ένα μακρό μπορεί να αντικατασταθεί από δύο βραχέα και δύο βραχέα μπορούν να αντικατασταθούν από ένα μακρό.

μουσικού μέτρου. Ο από απλή πρόσθεση προκύπτων και χαλαρά συναρμολογούμενος ελληνικός ρυθμός είναι *στατικός*. Αυτό το αισθανόμαστε έντονα στην πινδαρική μας στροφή: Δεν μπορεί να εκτελεστεί με την ορμή ενός σέρτσο του Beethoven ή ενός βαλς του Johann Strauss. Αλλά και το ομοιόμορφο της μετρικής μουσικής, π.χ. του Palestrina, της λείπει. Είναι αναγκασμένος κανείς να προχωρεί βήμα-βήμα από μόριο σε μόριο. Δεν μπορεί τον ρυθμό να τον εποπτεύσει, αλλά πρέπει να πατά σταθερά επάνω στο χώμα. Ναι, πρέπει να κολλήσει στο χώμα και να εκτελεί κάθε σχήμα όπως προβάλλει.

Η αντίθεση κενού – πλήρους χρόνου ως πυρήνας των ρυθμικών φαινομένων

Η προηγουμένως αναφερθείσα διαφορά μεταξύ της ελληνικής και της δυτικής ρυθμικής επιτρέπει και μίαν άλλη πολύ ουσιαστική διαπίστωση. Ας θυμηθούμε πώς προκύπτει ένας ορισμένος ρυθμός στο πλαίσιο της δυτικής ρυθμικής, ιδιαίτερα στο πλαίσιο της ρυθμικής του μουσικού μέτρου: Εδώ ορίζουμε πρώτα έναν κενό νόμο, μία αφηρημένη τάξη τονισμού, και κατόπιν μόνον προχωρούμε στην συμπλήρωση με συγκεκριμένες ρυθμικές αξίες. Εδώ λοιπόν υπάρχει μία διχοτόμηση της διαδικασίας. Γίνεται ένας διαχωρισμός ανάμεσα στην αρχή, η οποία διέπει την τάξη των καθέκαστων χρονικών αξιών, και στην χρονική τους διάρκεια, ανάμεσα στον καθορισμό του χρόνου και στην συμπλήρωση του χρόνου. Ο κατ' αυτόν τον τρόπο προκύπτων ρυθμός είναι τρόπον τινά διστρωματικός. Όμως στην ελληνική ρυθμική ένας τέτοιος χωρισμός δεν υπάρχει. Διότι εδώ ο χρόνος μετράται με τα συγκεκριμένα ρυθμικά στοιχεία καθ' αυτά, με το βραχύ και το μακρό. Μοιάζουν, όπως είπα ήδη, με δύο συμπαγή δομικά σώματα τα οποία έχουν τις δικές τους διαστάσεις. Έτσι προκύπτει ο έτοιμος ρυθμός άμεσα, ούτως ειπείν εκ του μηδενός, δια μιάς. Μπορούμε επίσης να πούμε: Ενώ το χαρακτηριστικό της δυτικής μονάδας του χρόνου είναι το μέτρο ως ο *κενός χρόνος*, το χαρακτηριστικό της ελληνικής μονάδας του χρόνου είναι το μέτρο ως ο *πλήρης χρόνος*, ο εκ των προτέρων πλήρης χρόνος. Αυτή η αντίθεση: κενός χρόνος – πλήρης χρόνος θίγει τον πυρήνα των

ρυθμικών φαινομένων. Όταν κανείς την διακρίνει, τότε δεν θα μπορεί πλέον να συγχέει ελληνική και δυτική ρυθμική.

Ένα επακόλουθο της αρχής του κενού χρόνου είναι π.χ. και τούτο, ότι η δυτική ρυθμική επιτρέπει μία πολυφωνία με ρυθμικά ανεξάρτητες φωνές. Διότι αφ' ης στιγμής εδώ το μέτρο υπάρχει μόνον ως κενός χρόνος, κανείς μπορεί δίχως άλλο να συμπληρώσει αυτό το μέτρο με διάφορες φωνές συγχρόνως, με διαφορετικόν τρόπο. Αυτό το οποίο τις συνέχει είναι η μονάδα του χρόνου, το κοινό μέτρο. Έτσι τις μεμονωμένες φωνές μίας πολυφωνικής μουσικής μπορούμε να τις διακρίνουμε ήδη από τον ιδιαίτερό τους ρυθμό. Στους Έλληνες ήδη ο ρυθμός απέκλειε μία πολυφωνία. Διότι εκεί μόνον ένας ρυθμός ήταν συγχρονικά δυνατός, καθώς βάση ήταν ο πλήρης χρόνος και όχι κάποιο κενό μέτρο.

III. ΜΟΥΣΙΚΗ

Το αδυνατον της αποκαταστασης της ελληνικής μουσικής

Μία πολυφωνία με την δική μας έννοια, οι Έλληνες δεν την εγνώριζαν. Ηχούσε όμως η μουσική τους πάντοτε καθαρά μονοφωνικά; Ή χρησιμοποιούσαν κι αυτοί - ενδεχομένως ευκαιριακά μόνον - συνηχήσεις; Αυτήν την ερώτηση δεν μπορούμε να την απαντήσουμε ούτε με βεβαιότητα ούτε με ακρίβεια. Διότι η ελληνική μουσική δεν υπάρχει πλέον, και πλέον δεν μπορεί να αποκατασταθεί. Υπάρχουν βεβαίως μερικά, ελάχιστα κομμάτια τα οποία μας παραδόθηκαν με την ελληνική μουσική γραφή. Τούτο όμως διόλου δεν αρκεί για να δημιουργήσει την βάση για την αποκατάσταση της μουσικής, όπως ηχούσε στην Αρχαιότητα, και μάλιστα για πολλούς λόγους: 1. Ο αριθμός των κομματιών είναι υπερβολικά μικρός. Από αυτά τα πενιχρά υπολείμματα δεν μπορούμε να σχηματίσουμε μία γενική εικόνα της μουσικής - μίας μουσικής η οποία ήταν τόσο πολύ διαφορετική

από την δική μας. 2. Όλα αυτά τα παραδεδομένα δείγματα προέρχονται από μεταγενέστερους χρόνους, τα περισσότερα μάλιστα από τους μεταχριστιανικούς, και ακόμη και τα παλαιότερα φθάνουν μόνον έως τον δεύτερο αιώνα π.Χ. Ακόμη και αυτά λοιπόν έγιναν έξι αιώνες μετά τον Όμηρο και δύο έως τρεις αιώνες μετά τον Πίνδαρο και τους μεγάλους Τραγικούς. (Η μελωδία για τον πρώτο Πυθιονικό του Πινδάρου δεν είναι γνήσια.) 3. Δεν γνωρίζουμε - και τούτο είναι το σημαντικότερο - ποια ήταν στην Αρχαιότητα η σχέση ανάμεσα στην μουσική γραφή και στον ήχο. Διότι η μουσική γραφή δεν πρέπει να εξομοιώνεται με τον μουσικό ήχο. Εκλαμβάνομενη αφ' εαυτής δεν είναι μουσική. Για να μεταλλαγεί σε μουσική θα έπρεπε να είναι γνωστά όχι μόνον το σύστημα των φθογγοσήμων επακριβώς αλλά και όλες εκείνες οι άγραφες συμβάσεις στις οποίες τότε βασίζονταν η εκτέλεση μουσικής καταγραμμένης με φθογγόσημα. Όμως για τούτα σήμερα δεν γνωρίζουμε τίποτε. Διότι μία τέτοια γνώση δεν μπορεί να αποκτηθεί με απλώς θεωρητικό τρόπο. Θα έπρεπε, μέσα από την πράξη, να υπάρχει άμεση γνώση των ειωθότων, σύμφωνα με τα οποία εκείνη η μουσική γραφή μεταλλάσσονταν σε μουσική. Όμως αυτό δεν συμβαίνει. Σήμερα δεν γνωρίζουμε πώς ο αλλοτινός μουσικός έκανε από τα φθογγόσημα μουσικό ήχο, εάν και πώς τα σχήματα των φθογγοσήμων (ως τον σκελετό απλώς) τα εκτελούσε, τα συμπλήρωνε, τα παράλλαζε, ίσως ακόμη και τα εμπλούτιζε με συγχορδίες. Σήμερα από την μουσική γραφή δεν μπορούμε καν να υποψιαστούμε τι νόημα έδινε στα σχήματα των φθογγοσήμων. Θα ήταν λάθος να αποδώσουμε στις αρχαίες σημειογραφίες μουσικά σύμφωνα με τις σημερινές παραστάσεις, π.χ. να εξομοιώσουμε τα αρχαία φθογγόσημα με τους σημερινούς ήχους, όπως με τους ήχους του πιάνου, και να τα εκτελέσουμε με τον τρόπο που παίζουμε σημερινές συνθέσεις σύμφωνα με φθογγόσημα στο πιάνο ή σε άλλα όργανα, ή ακόμη και με τον τρόπο με τον οποίο σήμερα τραγουδάμε. Θα ήταν λάθος να αποδώσουμε εκείνες τις σημειογραφίες ως σημερινή μουσική.

Όμως, εκτός από τα αναφερθέντα σημεία, μου φαίνεται ότι υπάρχει και ένας άλλος, γενικότερος λόγος για τον οποίο στέκουμε τόσο αμήχανοι εμπρός στις αρχαίες μουσικές

σημειογραφίες: Είναι λοιπόν αυτές οι σημειογραφίες πράγματι μουσική γραφή, πρέπει να εννοηθούν ως γραφή, ως γενικά ισχύουσα γραφή; Αυτό το οποίο αίρει τις απόπειρες μίας καταγραφής στο επίπεδο μίας γνήσιας γραφής είναι ο δημόσιος, δεσμευτικός χαρακτήρας που διασπά την σφαίρα του ιδιωτικού, είναι το απεριόριστο, το αυτονόητο, είναι η πληθώρα των γραφέντων. Τούτο ισχύει για την γραφή της ελληνικής γλώσσας όπως και για την δυτική, την σημερινή μουσική γραφή. Όμως πώς γίνεται και ελληνικοί στίχοι, οι οποίοι με την ελληνική γραφή μας παραδόθηκαν ως γλώσσα σε σχεδόν απέραντη πληθώρα, μόνον σε σπανιότατες εξαιρετικές περιπτώσεις έφθασαν σ' εμάς συνοδευόμενοι από φθογγόσημα; Όμως μία τέτοια σημειογραφία - ποιος ξέρει για τι λόγους κάθε φορά επιχειρήθηκε - καθόλου σχεδόν δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως πραγματική γραφή. Περισσότερο σκέπτεται κανείς κάποιο πείραμα, θεωρητικούς ή άλλους ορισμένους σκοπούς. Και δεν μας μιλά ως γραφή διότι της λείπει η πληθώρα των γραφέντων η οποία θα ήταν αναγκαία για να δηλώσει μουσική - και αυτό είναι κάτι διαφορετικό από την απλή αποκωδικοποίηση μεμονωμένων φθογγοσήμων.

Χαρακτηριστικό μίας γνήσιας γραφής είναι επίσης το άμεσα έκδηλο. Η γραφή μίας γλώσσας γράφει λέξεις, ολόκληρες λέξεις (κάθε γραφή δεν κατατέμνει π.χ. σε γράμματα ή συλλαβές). Αυτές οι γραφόμενες λέξεις αντιπροσωπεύουν τις ομιλούμενες. Κατά την ανάγνωση παρουσιάζεται το ίδιο άμεσα το μ' αυτές συνδεδεμένο σημασιακό δεδομένο, είναι τόσο άμεσα έκδηλο όσο κατά την ομιλία. Ποιο είναι το ανάλογο στην μουσική γραφή; Η μουσική δεν σημαίνει πράγματα, όπως η γλώσσα. Μία μουσική γραφή είναι άμεσα έκδηλη μόνον τότε, όταν παρασταίνει την μουσική πρόοδο ως κάτι το ορατό. Η απλή χρήση σημείων για μεμονωμένους ήχους, για τον ρυθμό ή π.χ. για την δακτυλοθεσία σ' ένα όργανο δεν αρκεί προς τούτο. Μπορεί να συγκριθεί με πειράματα π.χ. ενός εργαστηρίου φωνητικής για να αποδοθούν ήχοι με γραπτά σημεία. Όμως τέτοια σημεία δεν μπορούν να αφυπνίσουν μέσα μας την αίσθηση μίας ισχύουσας γραφής. Παραστατική, γνήσια μουσική γραφή είναι μόνον η στο σύστημα γραμμών βασιζόμενη δυτική, η οποία *παρασταίνει* γραφικά τόσο την οξύτητα και την βαρύτητα

όσο και την πρόοδο στον χρόνο. Το γεγονός ότι μία τέτοια γνήσια μουσική γραφή ήταν στους Έλληνες άγνωστη, κατά βάση συμπίπτει με την διαπίστωση ότι σ' αυτούς η μουσική δεν υπήρχε ως αυτόνομη περιοχή του πνεύματος.

Η μουσική του αυλού ως παρασταση της έκφρασης του υποκειμένου

Έτσι με κανέναν τρόπο δεν γίνεται να έχουμε μία παράσταση του πώς στο παράδειγμά μας μπορούσαν να ηχούν η ελληνική ωδή και ο αυλός, ο οποίος βεβαίως θα την συνόδευε. Όμως μία μικρή αποζημίωση μας δίνει το περιεχόμενο του ποιήματος, διότι περιέχει μία σημαντική παραπομπή στον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες αντιλαμβάνονταν ένα ορισμένο είδος μουσικής. Είδαμε ότι στο ποίημα η τέχνη του αυλού περιγράφεται ως η μουσική παράσταση του θρήνου. Σύμφωνα μ' αυτήν την περιγραφή η ανθρώπινη κραυγή οδύνης έδωσε την αφορμή για την εφεύρεση της μουσικής του αυλού. Ο αυλός είναι ένα πνευστό. Ο ήχος του πνευστού έχει μεγάλη ομοιότητα με την φωνή, διότι δημιουργείται όπως κι αυτή, από την αναπνοή, από ωθούμενον αέρα. Όμως η φωνή, όταν δεν είναι φορέας της ομιλίας, εξυπηρετεί την εξωτερίκευση των συναισθημάτων. Η κραυγή είναι ηχούσα ζωή. Κανείς μπορεί, δίχως να μιλάει, με την φωνή να εκφράσει χαρά ή οδύνη. Η φωνή λοιπόν εκφράζει τα συναισθήματα του υποκειμένου, τα συναισθήματα της χαράς και του πόνου, και αυτό το κάνει δια της αναπνοής. Όμως ακριβώς αυτό μπορεί και το πνευστό. Μπορεί να εκφράσει κάτι παρόμοιο με την ανθρώπινη φωνή: Η μουσική του αυλού μπορεί να πραγματώσει μία στάση συγγενική με την έκφραση των συναισθημάτων.

Όμως αυτή η μουσική, ο αυλός, δεν ήταν η έκφραση των συναισθημάτων καθ' αυτήν αλλά η καλλιτεχνική της απόδοση. Η θεά Αθηνά εντυπωσιάστηκε τόσο από τον θρήνο της αδελφής της Μέδουσας Ευρυάλης (στ. 20), που δεν μπορούσε παρά να τον αποτυπώσει. Είχε την ανάγκη να προσδώσει σ' αυτήν την εντύπωση μία σταθερή αντικειμενική μορφή. Αυτή η συγκλονιστική, σπαραχτική εντύπωση του ως θρήνος

εκφραζόμενου τόνου "παραστήθηκε" (ΜΙΜΗΣΑΙΤΟ: ΣΤ. 21) από τον τρόπο του αυλού, ή καλύτερα: ως τρόπος του αυλού. Ο θρήνος μεταλλάχθηκε σε *τέχνη*, σε τεχνική, στο παίξιμο του αυλού, σε μουσική. Αυτόν τον τρόπο η Αθηνά τον διέπλεξε (ΔΙΑΠΛΕΞΑΙΣΑ: ΣΤ. 8) κατά κάποιον τρόπο από τα μοτίβα του θρήνου. Σ' αυτήν την ωδή ο Πίνδαρος μας διδάσκει δύο τινά: 1. Διακρίνει μεταξύ του πόνου και της πνευματικής θεώρησης του πόνου. Το ένα, η έκφραση των συναισθημάτων καθ' αυτή, είναι ανθρώπινη, είναι χαρακτηριστικό της ζωής, είναι η ζωή καθ' αυτή. Όμως το άλλο, το ότι στον πόνο δια της τέχνης προσδίδεται αντικειμενική μορφή, είναι θείο, είναι απελευθερωτικό, είναι πνευματική πράξη. Και μόνον καθόσον οι άνθρωποι αυτό το θείο το κατέχουν, μόνον καθόσον είναι ικανοί τρόπον τινά να το παραλάβουν από τα χέρια της θεάς, συμμετέχουν στο πνευματικό. 2. Ο Πίνδαρος μας λέγει συγκεκριμένα ότι η μουσική του πνευστού νοείται ως παράσταση των ανθρωπίνων συναισθημάτων. Αυτό είναι άκρως σημαντικό. Διότι μ' αυτό ο Πίνδαρος παραπέμπει σε έναν ορισμένο τρόπο γέννησης της μουσικής, χαρακτηρίζει ένα ορισμένο είδος μουσικής: Η μουσική ως παράσταση μίας έκφρασης. Αυτή η μουσική, σύμφωνα με τον χαρακτήρα της, είναι μονοφωνική, όπως η κραυγή του ανθρώπου κι επίσης του ζώου. Είναι, θα μπορούσαμε να πούμε, "γραμμική".

Μία τέτοια μουσική χρησιμοποιεί μόνον λίγους σταθερούς φθόγγους. (Στους Έλληνες είχαν μεταξύ τους την σχέση της τετάρτης, της δευτέρας και της πέμπτης.) Αλλά εκτός από αυτούς τους τόνους χρησιμοποιούνται και άλλοι, οι οποίοι έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα ενδιάμεσων τόνων. Με την διατονική κλίμακα δεν αποδίδονται με ακρίβεια. Σχηματίζουν διαστήματα τα οποία κανείς θα μπορούσε να χαρακτηρίσει π.χ. ως κατά προσέγγιση $\frac{1}{3}$ του τόνου ή $\frac{1}{4}$ του τόνου. (Οι Έλληνες επεχείρησαν να αποδώσουν αυτά τα διαστήματα με το ΧΡΩΜΑΤΙΚΟΝ και με το ΕΝΑΡΜΟΝΙΟΝ γένους.) Όμως το ουσιαστικό τους χαρακτηριστικό είναι ακριβώς αυτό, ότι δεν μετρώνται επακριβώς. Αυτό το άλογο στοιχείο, το οποίο γνωρίζουμε και από σημερινούς εξωτικούς μουσικούς πολιτισμούς, είναι πολύ χαρακτηριστικό για την γραμμική μουσική, διότι θυμίζει τον τρόπο με τον

οποίο η φωνή αναβλύζει ως έκφραση συναισθημάτων.

Εάν και η μουσική του αυλού, σύμφωνα με τον χαρακτήρα της, είναι μονοφωνική, είναι πολύ πιθανόν ότι κανείς δεν περιορίζονταν πάντοτε αυστηρά στην μονοφωνία. Διότι κατά κανόνα ο αυλός παρασταίνεται ως διπλός αυλός. Κανείς λοιπόν μπορούσε συγχρόνως να φυσά σε δύο σωλήνες. Είναι πολύ πιθανόν ότι π.χ. ο ένας σωλήνας έδινε έναν αναλλοίωτο βαρύ τόνο, ένα ίσο, όπως σήμερα το γνωρίζουμε από την πίπιζα.

Γέννηση της κλαγγώδους μουσικής: Ο μύθος για την εφεύρεση της λύρας

Όμως ο αυλός, το πνευστό, ήταν μόνον ένα από τα δύο σπουδαιότερα όργανα των Ελλήνων. Το άλλο ήταν η λύρα, ένα έγχορδο. Ο ήχος παράγονταν με ψαύση ή με κρούση των χορδών. Εδώ υπήρχε και η δυνατότητα να παραχθούν συγχορδίες αν τραβούσαν συγχρόνως περισσότερες από μία χορδές. Εύκολα καταλαβαίνουμε ότι η τέχνη ενός τέτοιου οργάνου δεν μπορεί πρωταρχικά να νοηθεί ως παράσταση της έκφρασης, της κραυγής, του θρήνου. Η μαγεία, την οποία εδώ η μουσική ασκεί, συγκρίνεται περισσότερο με τον θαυμασμό για αυτό τούτο το συμβάν του ήχου. Ό,τι εδώ αποτυπώνεται ως τέχνη, είναι ακριβώς αυτός ο θαυμασμός για το θαύμα των ήχων, ο θαυμασμός για το ότι ένα αντικείμενο ηχεί, ότι ένα όργανο μπορεί να παράγει ήχους - ακόμη και συνηχήσεις. Και μάλιστα είναι ήχοι οι οποίοι αρμόζουν μεταξύ τους. Βάση του παιχνιδιού της λύρας είναι λοιπόν το φαινόμενο της συμφωνίας. Ό,τι εδώ συμβαίνει, δεν είναι πρωταρχικά γραμμική αλλά, μπορούμε να πούμε, μία πρωταρχικά κλαγγώδης μουσική. Έτσι το παίξιμο του αυλού είναι η μορφοποίηση της δικής μας πραγματικότητας, του Εγώ μας. Όμως το παίξιμο της λύρας είναι η συνειδητοποίηση αυτού που μας περιβάλλει. Συλλαμβάνει τον κόσμο ως ήχο. Εδώ η μουσική δεν εμφανίζεται ως παράσταση έκφρασης αλλά ως καθρέπτης της κοσμικής αρμονίας, την οποία ο άνθρωπος με το οργανικό παίξιμο ανακαλύπτει θαυμάζοντας. Έτσι

αντιλαμβάνονταν, από τον Πυθαγόρα και την σχολή του έως τον Κέπλερ, την μουσική ως το ατελές, στον άνθρωπο προσιτό είδωλο της για το ανθρώπινο αυτί απρόσιτης αρμονίας των σφαιρών, εκείνων των μη ακουομένων ήχων οι οποίοι αποδίδονταν στους πλανήτες.

Στον μύθο για την γέννηση του παιζίματος του αυλού μπορεί να προστεθεί ένας άλλος, ο οποίος περιγράφει την εφεύρεση της λύρας. Ο θεός Ερμής λέγεται ότι εφηύρε την λύρα, όταν είδε το καβούκι της χελώνας και σκέφτηκε ότι μπορεί να παράγει ήχο, εάν χρησιμοποιηθεί ως ηχείο (Ομηρικός Ύμνος στον Ερμή, στ. 20-64). Μ' αυτόν τον μύθο λοιπόν δεν λέγεται τίποτε άλλο παρά το ότι η εφεύρεση της λύρας ισοδυναμεί με την ανακάλυψη του κόσμου ως ήχου, με την ανακάλυψη του "ηχούντος κόσμου". Σ' αυτόν τον μύθο δεν βρίσκεται κανένα ίχνος συσχέτισης ανθρώπινης-υποκειμενικής έκφρασης και μουσικής.

Οι δύο στοιχειώδεις, όσο και μεταξύ τους αντίθετες αντιλήψεις για την μουσική, όπως τις γνωρίσαμε από αυτούς τους δύο ελληνικούς μύθους, εμπεριέχουν καθ' αυτές τις δυνατότητες όλης της μουσικής. Είναι δύο ακρογωνιαίοι λίθοι οι οποίοι φέρουν την συνόλη μουσική μέχρι σήμερα. Είναι δύο άκρα, μεταξύ των οποίων κινείται κάθε ιστορικά δεδομένη μουσική.⁷ Χαρακτηριστικά η λύρα είναι το όργανο του Ομήρου⁸, το μουσικό όργανο του έπους, της ήσυχης θεώρησης του κόσμου. Όμως ο αυλός είναι περισσότερο το όργανο της εκστατικής, της ενθουσιασμένης στάσης, το όργανο του διθυράμβου. Η λύρα είναι το όργανο του Απόλλωνα, ο αυλός είναι το όργανο των εορτών του Διονύσου. Στην κλασική εποχή, όπως και στον Πίνδαρο, βρίσκουμε τα δύο όργανα, τον αυλό και την λύρα, και μαζί τους τις δύο βασικές μουσικές στάσεις, είτε χωριστές είτε ενωμένες.

⁷ πρβλ. σχετικά το βασικό δοκίμιο του R.v.Ficker, Primäre Klangformen. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929, σελ. 21 κ.ε.

⁸ Στον Όμηρο η λέξη ΛΥΡΑ δεν απαντάται. Το κρουστό έγχορδο το ονομάζει ΦΟΡΜΙΓΞ η ΚΙΘΑΡΙΣ.

Θείο-μουσικό πρότυπο (νομος) και ανθρωπινες εκτελέσεις

Στην ωδή μας ο από την Αθηνά εφευρεθείς και στους ανθρώπους παραδεδομένος τρόπος ονομάζεται ΝΟΜΟΣ. Ο ΝΟΜΟΣ παίρνει την σημερινή του σημασία αργότερα. Όμως στην μουσική η έννοια αυτή είχε μία ιδιαίτερη σημασία: κάτι σαν πρότυπο, ή επίσης και πεμπτουσία του τρόπου. Η Αθηνά δημιούργησε τον "θείο" τρόπο, τον ΠΟΛΥΚΕΦΑΛΟΝ ΝΟΜΟΝ, και τον έδωσε στους ανθρώπους: Αυτός ο ΝΟΜΟΣ είναι το πρότυπο, σύμφωνα με το οποίο, με την τέχνη των αυλητών, ο "ανθρώπινος" τρόπος γεννάται κάθε φορά εκ νέου. ΝΟΜΟΣ δεν είναι λοιπόν τόσο ένα ορισμένο κομμάτι όσο ένα ορισμένο, πάντως με πολύ συγκεκριμένο μουσικό περιεχόμενο συμπληρωμένο είδος, στο πλαίσιο του οποίου κατά την εκτέλεση προκύπτουν κάθε φορά διάφορα κομμάτια. Επομένως η τέχνη του μουσικού δεν συνίσταται στην ελεύθερη εφεύρεση νέων κομματιών, νέων μελωδιών αλλά στην καλή, πειστική και κατά τούτο νέα, δηλαδή δημιουργική εκτέλεση του ΝΟΜΟΥ. Ο ΝΟΜΟΣ είναι κάτι σαν μία ιδεατή μελωδία, η οποία αφ' εαυτής δεν συλλαμβάνεται, διότι είναι θεία, η οποία όμως συνιστά την βάση για κάθε πραγμάτωση. Είναι ό,τι το (αόρατο) θέμα σε σχέση με τις παραλλαγές οι οποίες κάθε φορά προκύπτουν. Η πράξη του μουσικού είναι λοιπόν σαν παραλλαγή μίας δεδομένης μουσικής ιδέας. Δεν έχει τίποτε να κάνει με την ελεύθερη σύνθεση όπως την γνωρίζουμε από την μουσική μας. Όμως ούτε κι έχει τίποτε το κοινό με την πιστή απόδοση μίας σύνθεσης, η οποία έχει αποτυπωθεί σε μουσική γραφή μέχρι τις τελευταίες λεπτομέρειες, όπως την γνωρίζουμε σήμερα. Η άσκηση της μουσικής στην Αρχαιότητα οπωσδήποτε δεν συμβιβάζεται με τις αντιλήψεις μας για την σύνθεση αφενός και για την απλή εκτέλεση αφετέρου. Ένα ορισμένο ανάλογο συνιστά ενδεχομένως η εκφορά μουσικής η οποία δεν έχει καταγραφεί σύμφωνα με μία βασική μουσική παράσταση, ή η οποία ξεκινά από έναν δεδομένο μουσικό σκελετό - πρακτικές οι οποίες ακόμη συναντώνται στην δημοτική μουσική και σε εξωευρωπαϊκούς πολιτισμούς.

Τέτοιοι νόμοι, τέτοια πρότυπα υπήρχαν φυσικά πολλά. Ο ΠΟΛΥΚΕΦΑΛΟΣ ΝΟΜΟΣ μας, με τον οποίο προφανώς ο Μίδας κέρδισε το τρόπαιο στους Πυθικούς αγώνες, είναι ένας μόνον από τους ΝΟΜΟΥΣ του αυλού. Υπήρχαν ΝΟΜΟΙ με άσμα και καθαρά οργανικοί ΝΟΜΟΙ. Και πάλι το καθαρά οργανικό παίξιμο για τους Έλληνες ήταν η εξαίρεση. Κατά κανόνα τα όργανα χρησιμοποιούνταν μαζί με άσμα και με χορό. Οι Έλληνες δεν διέθεταν καμία λέξη η οποία να ανταποκρίνονταν στην δική μας "μουσική", η οποία λέξη τότε θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί και για καθαρά οργανική μουσική. Είναι π.χ. πολύ διδακτικό ότι στην ωδή μας, η οποία οπωσδήποτε πραγματεύεται την μουσική - οργανική μουσική -, ένας τέτοιος όρος λείπει. Για τον οργανικό τρόπο του αυλού ο Πίνδαρος χρησιμοποιεί τις εκφράσεις ΜΕΛΟΣ (στ.19), ΝΟΜΟΣ (στ. 23), και ο παίκτης του αυλού δεν χαρακτηρίζεται ως "μουσικός" αλλά ως ΑΥΛΗΤΗΣ (πρβλ. την επιγραφή της ωδής σελ. 58).

IV. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΔΥΤΙΚΟΣ ΣΤΙΧΟΣ

Μουσικός χαρακτήρας του ελληνικού ρυθμού της γλώσσας και του στίχου

Το μουσικό στοιχείο σχετίζονταν λοιπόν συχνά με την εκφορά των στίχων. Όταν ηκούσε ελληνική γλώσσα σε μορφή στίχων, τότε αυτό ήταν ένα είδος μουσικής. Μήπως λοιπόν στους Έλληνες ο στίχος άδονταν πάντοτε; Η ερώτηση, διατυπωμένη έτσι, δεν θα ήταν τελείως σωστή, διότι ο ελληνικός στίχος ήδη εμπεριέχει μουσική ο ίδιος. Δεν χρειάζεται πρώτα να εντεθεί σε μουσική. Ήδη ανέφερα ότι με την μουσική διαμόρφωνε μία ενότητα. Πού οφείλονταν λοιπόν το ότι ο στίχος δεν ήταν μόνον γλώσσα, αλλά ήταν επίσης εγγενώς μουσική, δίχως ιδιαίτερη μελοποίηση, δίχως πρώτα να έχει εφοδιαστεί με έναν επιπρόσθετο μουσικό ρυθμό;

Αυτή η ιδιόμορφη σύμμιξη στίχου και μουσικής, αυτή η ενότητα θεμελιώνεται στην

ελληνική γλώσσα καθ' αυτήν. Και είναι κατανοητό, αφού ο στίχος δεν είναι μόνον γλώσσα αλλά συγχρόνως και μουσική, αυτός καθ' αυτόν, δίχως κανείς να κάνει τίποτε επιπλέον, και τούτο μπορεί να έγκειται μόνον στο ότι η γλώσσα, η οποία διαμορφώνει τον στίχο, δεν είναι μόνον "γλώσσα", με την δική μας έννοια, αλλά έχει επίσης μία διακεκριμένη μουσική ιδιότητα. Αυτή η διακεκριμένη ιδιομορφία της ελληνικής γλώσσας συνδέεται με τον ελληνικό ρυθμό. (Κατά πόσον σε τούτο συνέβαλλε και η ελληνική γλωσσική μελωδία, σήμερα δεν μπορούμε να το κρίνουμε, διότι αυτήν την μελωδία δεν την γνωρίζουμε πλέον.)

Είδαμε ότι η ελληνική ρυθμική δεν εγνώριζε κανέναν διαχωρισμό μεταξύ διαίρεσης του χρόνου και ρυθμικής συμπλήρωσης. Χρησιμοποιούσαν τα έτοιμα "σωματίδια", το βραχύ και το μακρό, τον "πλήρη χρόνο", για να συντάξουν τους ρυθμούς. Όμως τώρα αυτή η ρυθμική ιδιότητα δεν είναι κάποιο χαρακτηριστικό μόνον του μουσικού στοιχείου, δεν εφευρέθηκε ελευθέρα, αλλά είναι ήδη προσχηματισμένη στην ιδιομορφία της ελληνικής γλώσσας. Ένα σημείο από τον διάλογο του Πλάτωνος ΚΡΑΤΥΛΟΣ το εκφράζει σαφώς: "Αυτοι που ασχολούνται με τους ρυθμους, πρωτα διακρινουν τις λειτουργιες των γραμματων, κατοπιν των συλλαβων, κι ετσι αποληγουν στους ρυθμους ωστε να τους παρατηρησουν· οχι προηγουμενως."⁹ Συνεπώς όποιος θα ήθελε να ασχοληθεί με ρυθμούς, θα έπρεπε πρώτα να ασχοληθεί με γλώσσα, με γραμματική, με γράμματα και συλλαβές, και να γίνει γνώστης τους. Γιατί όμως; Απλώς διότι εκεί, στην γλώσσα, στις συλλαβές βρίσκεται το πρότυπο για τους ρυθμούς. Η ελληνική γλώσσα συνιστά την προϋπόθεση του ελληνικού ρυθμού. Οι συλλαβές καθ' αυτές είναι το υλικό από το οποίο προκύπτει ένας ρυθμός. Εκείνα τα μικρά σωματίδια, εκείνα τα λιθαράκια, τα μακρά και τα βραχέα, δεν προκύπτουν μέσω ενός αφηρημένου ρυθμικού καταμερισμού αλλά δίνονται από την γλώσσα καθ' αυτή. Δηλαδή στην ελληνική γλώσσα η κάθε συλλαβή έχει μία σαφή διάρκεια. Είναι ή βραχεία ή μακρά. Αυτή η ιδιομορφία ανήκει στην λέξη καθ' αυτή. Είναι ουσιαστικό χαρακτηριστικό της μορφής

⁹ Kratylus 35

της λέξης. Η σταθερότητα των συλλαβών δεν εισάγεται στις λέξεις πρώτα με τον μουσικό ρυθμό. Όμως ούτε κι επηρεάζεται από την ατομική ομιλία, διότι είναι *αντικειμενικό* χαρακτηριστικό της λέξης. Χαρακτηρίζει την λέξη ως υλικόν φορέα, ως σώμα, ως αντικείμενο. Αυτές οι μακρές ή βραχείες συλλαβές κατά κανέναν τρόπο δεν συνδέονται με την εκφραστική βούληση του υποκειμένου, επομένως ούτε κι εμφανίζονται ως επακόλουθο της σημασίας της λέξης.

Αυτό που θέλω να πω εδώ, μπορεί να εννοηθεί καλύτερα όταν στην ελληνική αντιπαρατεθούν οι δυτικές γλώσσες. Ας δούμε π.χ. την λέξη "Vater". Η πρώτη συλλαβή "Va-" είναι τονισμένη, αποκτά μία έμφαση, διότι μ' αυτήν εκφράζεται η σημασία της λέξης, διότι αυτή η συλλαβή, ως η συλλαβή του θέματος, είναι ο φορέας της σημασίας. Η δεύτερη συλλαβή "-ter" είναι ελαφρά και λέγεται γρηγορότερα διότι είναι απλώς κατάληξη. Για την σημασία, καθώς και για την υποκειμενική έκφραση, είναι λιγότερο σημαντική. Βλέπουμε λοιπόν: Στην γερμανική γλώσσα - και έτσι ακριβώς συμπεριφέρονται όλες οι άλλες δυτικές γλώσσες - η έμφαση και η από αυτήν καθοριζόμενη μήκυνση της συλλαβής, ή η παροδικότητα και η βράχυνση, π.χ. στις καταλήξεις, δεν είναι αντικειμενικές ιδιότητες της λέξης, δεν είναι χαρακτηριστικά του λεκτικού σώματος, εκλαμβανομένου αφ' εαυτού. Περισσότερο εξαρτώνται από την σημασία, από το υποκείμενο, από τον ομιλούντα, από αυτό το οποίο ο ομιλών εννοεί, το οποίο θέλει να εκφράσει. Έτσι π.χ. η σημασία και η μήκυνση της συλλαβής "Va-" δεν εξαρτώνται μόνον από την σημασία της λέξης αλλά κατά περίπτωση μπορούν και να συνδέονται με διαφορετική εκφορά. Μπορούμε να πούμε "Vater", ή πάλι "Vaater", ή και "Vaaater". Μπορούμε επίσης αυτήν την συλλαβή να την φορτίσουμε με πιο δυνατόν ή πιο αδύνατον τονισμό, με διάφορο βάρος. Αυτό το παράδειγμα δείχνει καθαρά ότι στις δυτικές γλώσσες δεν είναι η συλλαβή *καθ' αυτήν* βραχεία ή μακρά, αλλά την διαμορφώνει ο ομιλών έτσι όπως την θέλει, για να ενθέτει την σημασία, την έμφαση, το συναίσθημα, για να κατανέμει τα βάρη μέσα στην φράση. Με τούτα εκφράζεται η ιδιαίτερη σύνδεση της γλώσσας ως ομιλίας με το υποκείμενο. Γι' αυτόν τον λόγο στις

δυτικές γλώσσες μία συλλαβή δεν είναι κάθε φορά σαφώς βραχεία ή μακρά. Μπορεί να εμφανίζεται σχετικά μόνον βραχύτερη, μακρύτερη, υπερβραχεία ή υπερμακρά.

Μόνον ένα χαρακτηριστικό της γλώσσας μένει εδώ ανεπηρέαστο από τον ομιλούντα, η θέση του τονισμού: "Vàter". Αυτή η θέση είναι πάγια, είναι αναλλοίωτη. Δεν νοείται π.χ. καμία περίπτωση στην οποία κανείς θα έπρεπε να πει "Vatèr". Η θέση στην λέξη ή στην φράση η οποία φέρει τον τονισμό, μπορεί να παρασταθεί με μία ενισχυμένη στιγμή η οποία δεν λέγει τίποτε για την διάρκεια αυτής της συλλαβής: V **a** ter. Αυτό λοιπόν το οποίο οι δυτικές γλώσσες καθορίζουν "αντικειμενικά", ανεξάρτητα από την βούληση του ομιλούντος, είναι μόνον αυτή η στιγμή. Καθορίζουν μόνον μία ακολουθία τονισμών. Όμως η συμπλήρωση με μία ορισμένη διάρκεια συμβαίνει κάθε φορά διαφορετικά, εξαρτάται από το υποκείμενο, από τον ομιλούντα.

Η ίδια λέξη "Vater" στην ελληνική γλώσσα καλείται πατήρ (**πάτηρ**). Κάθε μία από αυτές τις δύο συλλαβές έχει την δική της, άπαξ δια παντός παγιωμένη διάρκεια. Αυτή η διάρκεια της συλλαβής είναι ανεξάρτητη από την σημασία και από την έκφραση. Είναι ανεξάρτητη από την βούληση του ομιλούντος, του υποκειμένου. Είναι επομένως αντικειμενική. Έτσι αυτή η λέξη είναι άκαμπτη, αδιάστατη, ασύστατη, όπως ένα στερεό σώμα. Περίεργη γλώσσα! Μάλιστα στο παράδειγμά μας η κύρια συλλαβή "Va-", η οποία στην γερμανική γλώσσα είναι τονισμένη, διότι φέρει την σημασία, στην ελληνική γλώσσα δεν είναι ούτε τονισμένη ούτε μακρά. Αντ' αυτής όμως μακρά είναι η κατάληξη "-ter". Σε μιαν άλλη λέξη θα μπορούσε να συμβαίνει το αντίστροφο. Διότι για τον καθορισμό της διάρκειας της συλλαβής το προκείμενο δεν είναι η σημασία της συλλαβής, δεν είναι το νοηματικό πλαίσιο αλλά, θα έλεγε κανείς, η αντικειμενική ιδιοσυστασία της συλλαβής καθ' αυτή. Είναι μάλιστα πολύ χαρακτηριστικό ότι τούτο εκφράζεται ακόμη και στην μορφή της γραφής. Δηλαδή η ελληνική γραφή διακρίνει βραχεία και μακρά φωνήεντα. Ένα η είναι μακρό. Όπου εμφανίζεται, τελείως ανεξάρτητα από την σημασία της λέξης, από το νοηματικό πλαίσιο ή και από την έκφραση, η

συλλαβή είναι μακρά. Έτσι στην λέξη μήτηρ και οι δύο συλλαβές είναι μακρές.

Η στην υπόσταση της λέξης περιεχόμενη και από την σημασία ανεξάρτητη πάγια διάρκεια της συλλαβής έχει όμως περίεργα επακόλουθα: Μπορεί π.χ. να συμβεί, απλές καταλήξεις ή σημασιακά ασθενή συνδετικά μόρια να αποτελούνται από μακρές συλλαβές. Αυτές οι συλλαβές, κατά την ομιλία, θα καταλάβουν αναγκαστικά μεγαλύτερο χώρο, θα έρθουν περισσότερο αυτές στο προσκήνιο παρά οι από εμάς σήμερα θεωρούμενες σημαντικότερες συλλαβές, οι οποίες φέρουν την σημασία. Τούτο προβάλλει ιδιαίτερα, όταν οι κύριες συλλαβές είναι βραχείες. Ας δούμε για παράδειγμα τις δύο τελευταίες λέξεις του πρώτου στίχου της ωδής μας. Και οι δύο απαρτίζονται από τρεις συλλαβές. Οι δύο πρώτες συλλαβές κάθε λέξης, οι κύριες συλλαβές, είναι βραχείες, και μόνον οι καταλήξεις είναι κάθε φορά μακρές: $\beta\rho\acute{o}\tau\epsilon\acute{\alpha}\nu\ \pi\acute{o}\lambda\epsilon\omega\acute{\nu}$. Έτσι εδώ, κατά την φώνηση, οι καταλήξεις καταλαμβάνουν κυρίαρχη θέση, ενώ το κύριο θέμα χάνεται. Σύμφωνα με το σημερινό μας γλωσσικό αισθητήριο, τούτο έρχεται σε αντίθεση με την σημασία και με την έκφραση. Ο ομιλών - με την δική μας έννοια - πρέπει να αισθάνεται ανελεύθερος. Στον δεύτερο στίχο βρίσκουμε ένα ουσιαστικό το οποίο απαρτίζεται από απλώς δύο βραχεία: $\xi\delta\acute{o}\varsigma$, και, αμέσως μετά, μία απλώς μεταβατική λέξη, μία αναφορική αντωνυμία η οποία είναι μακρά: $\bar{\alpha}$. Εδώ λοιπόν προκύπτει η για τον δυτικό νου παράλογη, λανθασμένη ομιλία $\xi\delta\acute{o}\varsigma\ \bar{\alpha}$. Αυτή η ομιλία για εμάς είναι παράλογη, διότι είμαστε συνηθισμένοι να συνδέουμε το μακρό και τον τονισμό με το υποκείμενο και να μην τα θεωρούμε ως ιδιότητα του σώματος της λέξης και μόνον. Όμως για τους Έλληνες αυτή η ομιλία ήταν ορθή, ήταν έλλογη. Διότι σ' αυτούς στο μακρό δεν προσδίδονταν από τον ομιλούντα καμία έμφαση. Ήταν μία ιδιότητα της δομής της λέξης, της κλαγγής του λεκτικού σώματος καθ' αυτό.

Ο στίχος συμπεριφέρεται το ίδιο όπως η γλώσσα. Διότι στίχος είναι γλώσσα. Μπορεί να αξιοποιήσει, να διαμορφώσει μόνον ό,τι ήδη εμπεριέχεται στην γλώσσα. Οι ελληνικοί στίχοι σχηματίζονται από ελληνικές φράσεις, από ελληνικές λέξεις. Όμως

αυτές οι λέξεις επιλέγονται έτσι - και σε τούτο διαφέρει ο στίχος από την καθημερινή γλώσσα - ώστε να συμπίπτουν με μια, ορισμένη κάθε φορά, εκ των προτέρων δεδομένη ακολουθία μακρών και βραχέων. (Τούτο πάλι δεν έρχεται σε αντίφαση με το ότι κατά την συνήθη ομιλία οι μακρές και οι βραχείες συλλαβές δεν χρειάζονταν να βρίσκονται σε μία ρητή αριθμητική σχέση μεταξύ τους. Πρώτα στον στίχο η σχέση της μακράς συλλαβής προς την βραχεία αποκτούσε ύψος. Τις συλλαβές της συνήθους ομιλίας κανείς θα μπορούσε να τις παρομοιάσει με ακατέργαστους λίθους, οι οποίοι όμως έχουν όντως τις ιδιαίτερές τους σταθερές διαστάσεις. Όμως οι συλλαβές του στίχου μπορούνε να παρομοιαστούν με λίθους κατεργασμένους, με μικρούς κύβους - με σχέση μεγέθους 2:1 ή και $1\frac{1}{2}:1$.)

Ας δούμε τον τελευταίο στίχο της στροφής μας. Οι λέξεις και οι συλλαβές επιλέγονται έτσι ώστε με τις τρόπον τινά συγγενείς τους μακρές και βραχείες συλλαβές να καθιστούν την δεδομένη ακολουθία μακρών και βραχέων απτή. Στην τελευταία στροφή ο τελευταίος στίχος έχει ένα βαρύνον σημασιακό περιεχόμενο, ένα υψηλό νόημα: "Απροσμενα (ο χρόνος) αλλα δινει σε καποιον, μα αλλα οχι ακομα." Και όμως: Ακριβώς τούτο, το υψηλό σημασιακό περιεχόμενο, δεν μπορεί να τονιστεί από τον ομιλούντα, ή και από την διαμόρφωση του στίχου. Αυτό το νόημα εμφανίζεται εκεί ως κάτι το ανεξάρτητο από την βούληση του ομιλούντος, ως κάτι αναλλοίωτο, όπως η μοίρα καθ' αυτήν. Ναι, έτσι αυτό το νόημα εμφανίζεται ως κάτι το τελικά ασύλληπτο για τον άνθρωπο, τόσο ασύλληπτο όσο και ο τρόπος γέννησης των ελληνικών λέξεων, του σώματος της ελληνικής λέξης. Το νόημα του στίχου μένει τόσο ανέπαφο όσο και οι ελληνικές λέξεις καθ' αυτές είναι ανεπηρέαστες από το υποκείμενο και την εκφραστική του βούληση. Έχουν την δική τους βούληση. Δεν είναι ικανές να αποκτήσουν έμφαση, να την αντέξουν, να την εκδηλώσουν. Και έτσι συμπεριφέρεται και ο στίχος ως σύνολο, δεν ανέχεται κανέναν χρωματισμό, καμία αλλοίωση, καμία ερμηνεία, καμία συμπλήρωση από την φώνηση. Είναι μία παγιωμένη μορφή όπως οι ελληνικές λέξεις

καθ' αυτές.¹⁰

Όταν όμως λέγω ότι ο στίχος, αυτή η παγιωμένη μορφή, δεν μπορεί να ανεχθεί καμία αλλοίωση, καμία ερμηνεία, καμία συμπλήρωση από την φώνηση, τότε αυτό σημαίνει ότι είναι απρόσιτος σε μία αυτόνομη μουσική-ρυθμική μελοποίηση. Αυτή τώρα η διαπίστωση δεν λέγει παρά ότι ο στίχος καθ' αυτόν περιέχει ο ίδιος τον μουσικό ρυθμό. Διότι ήδη με την γλώσσα παγιώνεται μουσικά τελείως και ο ρυθμός, π.χ. ο ρυθμός του αναφερθέντος τελευταίου στίχου: **ΔΔΔΔ'ΔΔΔ'ΔΔΔΔ**. Έτσι ο ελληνικός στίχος είναι εκ των ένδον όχι μόνον γλωσσική αλλά συγχρόνως μουσική-ρυθμική πραγματικότητα. Καλύτερα: Ο ρυθμός, ήδη στο επίπεδο της γλώσσας, παγιώνεται τελείως, δηλαδή και μουσικά, και γι' αυτό μία ιδιαίτερη μουσική ρυθμική δεν μπορεί να του προσδώσει τίποτε. Ο ελληνικός στίχος περιέχει το μουσικό στοιχείο, διότι η ελληνική γλώσσα ήδη το περιέχει.

Διαχωρισμός γλωσσικού και μουσικού ρυθμού στον δυτικό στίχο

Αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό όταν κανείς σκεφτεί τον χαρακτήρα του δυτικού στίχου. Όπως οι ελληνικοί, έτσι και οι δυτικοί στίχοι βασίζονται στις ιδιομορφίες των γλωσσών στις οποίες ανήκουν. Είδαμε ότι στις δυτικές γλώσσες μόνον η θέση του τονισμού είναι καθορισμένη "αντικειμενικά" και ότι η κάθε ρυθμική συμπλήρωση, επομένως οι κατεξοχήν ρυθμικές σχέσεις, εξαρτώνται κάθε φορά από τον ομιλούντα. Το ίδιο ισχύει για τον δυτικό στίχο. Διαφέρει από την καθημερινή γλώσσα απλώς δια του ότι ως επί το πλείστον προβλέπει έναν ορισμένο αριθμό συλλαβών μίας λιγότερο ή περισσότερο καθορισμένης διάταξης τονισμού.

Am Brún nen vór dem Tó re

¹⁰ Η ακαμψία του ελληνικού στίχου απαγορεύει την ερώτηση η οποία τέθηκε στην βιβλιογραφία, εάν εδώ πρόκειται για απόφθεγμα. Μία τέτοια πραγματικότητα της φράσης στέκει πέραν της εκλογής "προσωπική απόφανση ή απόφθεγμα".

(Στην βρύ ση τήν βου νί σια)

· · · · ·

Οι δυτικές γλώσσες, κι έτσι και οι δυτικοί στίχοι, έχουν λοιπόν μία ορισμένη ομοιότητα με την αρχή του μουσικού μέτρου: Καθορίζουν μία ακολουθία τονισμού η οποία μπορεί να παρομοιαστεί με σειρά τονισμένων (•) και μη τονισμένων (·) σημείων. Πέραν τούτου ο στίχος εκδηλώνει και ιδιαίτερη ομοιότητα με το μουσικό μέτρο: Καθορίζει μία *τάξη* τονισμού, δηλαδή μία κανονική επανάληψη της πάγιας ακολουθίας του τονισμού, π.χ. • · · · · · κ.ο.κ., • · · · · · κ.ο.κ. (Μάλιστα εδώ κανείς έχει την αίσθηση ότι οι τονισμοί γίνονται σε ίσα χρονικά διαστήματα - όπως στο μουσικό μέτρο -, αν και αντικειμενικά αυτό δεν συμβαίνει.) Η δυτική γλώσσα και ο δυτικός στίχος έχουν όμως με την δυτική μουσική κοινό και τούτο: Η διαδικασία της αποτύπωσης σε έναν ρυθμό δεν συμβαίνει δια *μιάς* και οριστικά, όπως στην ελληνική γλώσσα, αλλά γίνεται σε δύο διαφορετικά σταδία, ούτως ειπείν διαδοχικά σε δύο "φάσεις εργασίας": Πρώτα ορίζεται μία ακολουθία τονισμών, και μόνον κατόπιν συμβαίνει η συμπλήρωση με έναν συγκεκριμένο ρυθμό. Αυτή η συμπλήρωση δεν είναι προσδιορισμένη από το σώμα της γλώσσας, αλλά στην μουσική γίνεται με αντικειμενικά μετρήσιμες ρυθμικές αξίες. Το κοινό χαρακτηριστικό στις δυτικές γλώσσες και στην δυτική μουσική έχει επομένως και μία άλλη σημαντική συνέπεια: Τον αυστηρό διαχωρισμό μεταξύ γλωσσικής και μουσικής ρυθμικής, που θα πει: την ανεξαρτητοποίηση της μουσικής ρυθμικής. Διότι στην γλώσσα και στον στίχο καθορίζεται αντικειμενικά μόνον η ακολουθία των τονισμών. Η ρυθμική συμπλήρωση είναι ομόλογο της σημασίας και του υπόλοιπου νοηματικού πλαισίου, της έκφρασης κλπ. Συνδέεται με το υποκείμενο. Με άλλα λόγια: Εξαρτάται από την εκάστοτε ομιλία και είναι καθαρά *γλωσσικό* φαινόμενο. Μουσικά δεν είναι καθόλου προκαθορισμένη. Η μουσική ρυθμική όμως έχει άλλα μέσα στην διάθεσή της. Επομένως οι υποκειμενικές ρυθμικές αξίες της γλώσσας μπορούνε να καθοριστούν και αντικειμενικά-μουσικά (όπου πάντως η τάξη των τονισμών πρέπει να διατηρείται).

Υπάρχει λοιπόν η δυνατότητα να προσδοθεί σ' έναν στίχο μία ιδιαίτερη μουσική-ρυθμική μορφή. Μάλιστα υπάρχει η αναγκαιότητα προς τούτο, όταν κανείς επιχειρήσει καν να θέσει έναν στίχο σε μουσική. Η αυτονομία της μουσικής ρυθμικής δείχνεται με τον πλέον σαφή τρόπο στις διάφορες δυνατότητες που διαθέτει, π.χ.

Am Brunnen vor dem Tore

(Στην βρυση την βουνισια)

	2/4	
ή	3/4	
ή	3/4	(Έτσι ο Schubert)

Η δυτική γλώσσα και η δυτική μουσική, κι έτσι η πνευματική δομή που βρίσκεται πίσω τους, συνεπάγονται λοιπόν το ότι γλωσσικός και μουσικός ρυθμός είναι δύο διαφορετικά αυτόνομα πράγματα. Ως εκ τούτου ο στίχος ανέχεται μία αυτόνομη ρυθμική-μουσική μελοποίηση, και την απαιτεί μάλιστα, αφ' ης στιγμής πρόκειται να συνδεθεί με μουσική. Όμως ακριβώς τούτο είναι αδύνατον στον ελληνικό στίχο, καθώς αυτός είναι γλώσσα και μουσική συνάμα.

Το ότι η ελληνική μορφή της λέξης, ανεξάρτητα από το νοηματικό περιεχόμενο, καθορίζει τον ρυθμό τελείως, εξηγεί βεβαίως και το εξής φαινόμενο: Φράση και νόημα δεν τελειώνουν αναγκαστικά συγχρόνως με την στροφή. Όμως τούτο δεν γίνεται αισθητό π.χ. ως ιδιαίτερο καλλιτεχνικό μέσο, όπως ο διασκελισμός, η υπέρβαση των στίχων, ή ως κάτι εξεζητημένο. Περισσότερο θα έπρεπε να το θεωρήσουμε ως φυσικό επακόλουθο της ελληνικής δομής γλώσσας και στίχου. Στην απαγγελόμενη ωδή αυτό συμβαίνει σε όλες τις μεταβάσεις στην επομένη στροφή. Ένα παράλληλο από τον χώρο της δυτικής μουσικής θα μπορούσε να υπάρχει μόνον σε έναν τρόπο σύνθεσης στον οποίο η σύλληψη του νοηματικού περιεχομένου της γλώσσας από την μουσική δεν επιδιώκεται καν. Έτσι συμβαίνει κάτι παρόμοιο στο ισορρυθμικό μοτέττο του 14^{ου} αιώνα

στην Γαλλία, στον σύνθετη G. De Machaut. Σε ένα τέτοιο μοτέττο απαντώνται πολλαπλές ακριβείς επαναλήψεις ενός ορισμένου ρυθμικού σχήματος σε όλες τις φωνές, δίχως αυτό να είναι ορατό και στην μελωδική γραμμή, π.χ. με τομές ή παράλληλες επαναλήψεις.

Πως θα επρεπε να απαγγελονται σημερα ελληνικοι στιχοι;

Μέχρι τώρα ασχοληθήκαμε με τον ρυθμό όπως εμφανίζεται στην μουσική και στην γλώσσα. Είδαμε ότι στην ελληνική γλώσσα υπάρχει ένας ιδιόμορφος ρυθμός, ένας ρυθμός ο οποίος δεν κάνει διαχωρισμό μεταξύ τονισμού και διάρκειας, και μία ιδιόμορφη γλώσσα η οποία εμπεριέχει την μουσική η ίδια. Όμως αυτόν τον ρυθμό και αυτήν την γλώσσα *εμείς* δεν τα κατέχουμε, δεν τα γνωρίζουμε από την άμεση εμπειρία μας. Αυτή η διαπίστωση έχει βαρύνουσα σημασία. Διότι δεν αρκεί να περιγράψουμε τον ρυθμό θεωρητικά. Ρυθμός - επομένως και μουσική - δεν είναι ένα αντικείμενο το οποίο υφίσταται, και το οποίο κανείς μπορεί να κατανοήσει, να "κατέχει" μόνον με την περιγραφή. Ρυθμός - και μουσική - δεν υφίσταται ποτέ ως έτοιμο αντικείμενο αλλά μόνον ως εκάστοτε "πραττόμενος". Μόνον όταν κανείς μπορέσει να αφομοιώσει μία ρυθμική στάση όπως η ελληνική, να απαγγείλει μία γλώσσα όπως η ελληνική με το νόημά της, μόνον τότε θα κατανοήσει αυτά τα σχήματα - με την *δική του πράξη*, και απλώς *με την βοήθεια* της θεωρητικής γνώσης. Όμως εάν αυτό θέλουμε να το πάρουμε στα σοβαρά, παρατηρούμε ότι βρισκόμαστε σε πολύ δύσκολη θέση, μάλιστα ότι βρισκόμαστε σε αδιέξοδο. Διότι δεν γνωρίζουμε πώς ηχούσε η ελληνική γλώσσα, ιδιαιτέρως από μελωδική άποψη. Ένα βεβαίως γνωρίζουμε: ότι σήμερα μόνον λάθος μιλούν τα αρχαία - από τους Νεοέλληνες έως τους Γερμανούς, τους Άγγλους ή τους Γάλλους. Δεν τα μιλούν ως ελληνικά αλλά σύμφωνα με τους κανόνες και τις συνήθειες της δικής τους γλώσσας. Όμως τώρα είδαμε ότι όλες οι δυτικές γλώσσες έχουν ένα χαρακτηριστικό ασύμβατο με την ελληνική: Είναι "καθαρές", αμιγείς γλώσσες, ενώ η

ελληνική είχε μία μουσική-ρυθμική ιδιοσυστασία. Επομένως όταν σήμερα κανείς απαγγέλλει ελληνικούς στίχους ως "γλώσσα", δεν μπορεί να το κάνει παρά με δυτική έννοια: Αντιλαμβάνεται ως αντικειμενικό δεδομένο μόνον τον "τονισμό" - και καθώς στον ελληνικό στίχο κανένας τονισμός δεν είναι προκαθορισμένος, εκτελεί το μακρό ως τονισμό, με δευτερογενή μόνον μήκυνση. Την ιδιαίτερη ρυθμική συμπλήρωση την αφήνει στην υποκειμενική διαδικασία της ομιλίας, την πραγματώνει ως ομόλογο του σημασιακού πλαισίου και της έκφρασης: Τα εκτελεί λοιπόν λάθος, αντίθετα με τον χαρακτήρα της ελληνικής γλώσσας. Απαγγέλλει τα μακρά και τα βραχεία ελευθέρως, σαν να ήταν ένα επακόλουθο της ομιλίας. Δεν χρησιμοποιεί καμία ρητή σχέση, π.χ. 2:1, κανέναν μουσικό ρυθμό.

Αλλά πώς αντιμετωπίζεται μία τέτοια κατάσταση; Είναι καν δυνατόν σήμερα να απαγγείλουμε τον ελληνικό στίχο σωστά, με το νόημά του; Να τον αποδώσουμε πιστά κατά το πρωτότυπο, να τον πραγματώσουμε, και μαζί του και την ελληνική γλώσσα, ακριβώς όπως το έκαναν οι Αρχαίοι, είναι αδύνατον. Αλλά δεν έχει και νόημα να επιδιώξουμε κάτι τέτοιο. Διότι ρυθμός, μουσική, ακόμη και η γλώσσα ως ήχος, είπαμε, δεν είναι διαθέσιμα αντικείμενα αλλά πράξη. Υπάρχουν κάθε φορά μόνον ως παρόν, ως εκδήλωση του δικού μας Εγώ. Κατά τον χρόνο της πραγμάτωσής τους ταυτίζονται με το Εγώ. Ως εκ τούτου δεν έχει νόημα να θέλουμε να αποκαταστήσουμε τον παλαιό στίχο "ιστορικά πιστά", να θέλουμε να αποκαταστήσουμε τον ελληνικό στίχο πλήρως, τρόπον τινά εκ του φυσικού, με φωτογραφική ακρίβεια. Διότι προς τούτο λείπει η θεμελιική προϋπόθεση: να είναι ο σημερινός άνθρωπος πλήρως στα πάντα ταυτόσημος με τον αρχαίο ελληνικό άνθρωπο. Τόσο μόνον κανείς μπορεί να επιδιώξει: να πραγματώσει εκείνα τα φαινόμενα του παρελθόντος, στην βάση της ενόρασης σε ορισμένες ουσιαστικές ιδιομορφίες, κατά το δυνατόν με νόημα - που θα πει όμως, συγχρόνως και ως κάτι παρόν, ζωντανό, για τον σημερινό άνθρωπο έγκυρο. Τίποτε περισσότερο - αλλά και τίποτε λιγότερο απ' αυτό. Διότι ήδη τούτο απαιτεί αρκετά: επιστημονική μέθοδο και ιστορικές γνώσεις, φαντασία, καλλιτεχνική ικανότητα και προπάντων

Σ' αυτήν την κατάσταση μόνον ένα μπορεί να βοηθήσει: την ομιλία, όπως την

Φερ σε φο νας ε δος α τοχ θαις ε πι μη λο βο του

Για τον τρίτο στίχο και τους στίχους που του ανταποκρίνονται ρυθμικά (5^{ος} και 6^{ος}):



ναι εις Α κρα γα ντος ε υδ μα τον κο λω ναν ω α να

Για τον τελευταίο στίχο:



ου λι ον θρη νον δι α πλε ξαισ Α θα να

Εδώ δεν προσπάθησα καν να λάβω υπόψη μου τα πολύ ασαφή στοιχεία από την σ' εμάς γνωστή ελληνική θεωρία της μουσικής, διότι ήθελα να αποφύγω την επίφαση μίας παραπλανητικής, εξωτερικής και φαινομενικής μόνον ομοιότητας με την αρχαία ελληνική μουσική. Η ακολουθία των φθόγγων που χρησιμοποιήθηκε, ανταποκρίνεται μάλλον στις ηχητικές παραστάσεις φθόγγων των μονοφωνικής χριστιανικής μουσικής της εκκλησιαστικής λειτουργίας παρά στην ελληνική θεωρία της μουσικής. Παρολαυτά η μελωδία μας επιτρέπει κάτι το πολύ σημαντικό: να απαγγείλουμε τους στίχους ως άσμα, και μάλιστα έτσι ώστε να τους κρατήσουμε ελεύθερους από την από σημασία και έκφραση καθοριζόμενη ομιλία. - Με μακρά άσκηση κανείς θα έπρεπε να φθάσει στο σημείο να αισθάνεται τις ελληνικές λέξεις καθ' αυτές ήδη στην υλική τους λεκτική μορφή ως συμπληρωμένες με σταθερούς μουσικούς ρυθμούς, ως "ποσοτικά σταθερές", να φέρει εντός του τις ελληνικές συλλαβές, τις λέξεις, τις φράσεις, όχι μόνον ως μουσικό ρυθμό αλλά ως εγγενώς "πλήρη χρόνο", άρα ως ελληνικό ρυθμό. Θα έπρεπε να συλλάβει την στατικότητα του ελληνικού ρυθμού όχι μόνον από την καθαρά μουσική πλευρά αλλά προπάντων ως ουσιακό χαρακτηριστικό της ελληνικής γλώσσας, να παρακολουθήσει την γένεση αυτού του μουσικού γλωσσικού ρυθμού βήμα-βήμα παραθέτοντας κατά σειράν μακρές και βραχείες συλλαβές δίχως ίχνος δυναμικότητας, δίχως από την έκφραση καθοριζόμενη κίνηση. Μ' αυτόν τον τρόπο θα κανονίζονταν και ο χρόνος, και μάλιστα έτσι ώστε η μικρή μονάδα του χρόνου, το βραχύ, να παραμένει

διακριτή ως κάτι το αυτόνομο (έτσι π.χ. όχι ταχύτερα από $U = 90 \text{ M.M.}$).

V. ΧΟΡΟΣ

Ο ρυθμός ως σωματική κίνηση: Χορός.

Μεταλλαγή της σημασίας του ορου "ΧΟΡΟΣ"

Εάν κανείς μπορούσε να αισθανθεί τον ελληνικό στίχο και να τον παραστήσει ως παγιωμένη μορφή με χαρακτηριστικά συμπαγούς σώματος, τότε θα κατανοούσε την ενότητα, την οποία διαμορφώνει ο στίχος, όχι μόνον με την μουσική αλλά και με τον χορό. Διότι να αισθάνεσαι λέξεις και στίχους ως συμπαγή σώματα, σημαίνει επίσης να τα αισθάνεσαι *με* το σώμα. Και καθώς ο στίχος εκδηλώνεται στον χρόνο, ως μορφοποίηση του χρόνου, ως κίνηση, το σωματικό σ' αυτόν εκδηλώνεται ως ορατή κίνηση του σώματος, ως χορός.

Αυτό ισχύει επίσης για τα άσματα του Πινδάρου. Δεν απαγγέλλονται μόνον, αλλά συγχρόνως πραγματώνονται με την κίνηση του χορού. Οι στίχοι του Πινδάρου δεν ήταν μόνον μουσική αλλά και χορός, δεν ήταν μόνον "ποίηση", μόνον "άσμα" αλλά και ΧΟΡΕΙΑ. Τούτο σημαίνει: "το όλον χορου και ασματος". Αυτός είναι ο ορισμός του Πλάτωνα (Νόμοι 654B). Επίσης ένα σημείο στον Αριστοτέλη (Μετά Τα Φυσικά 1087β) δείχνει ότι για τους Έλληνες ο ρυθμός ήταν εσωτερικά συνδεδεμένος με την αίσθηση του σωματικού, ότι δεν μπορεί να εννοηθεί αφ' εαυτού, αφηρημένα, ως μουσικό φαινόμενο μόνον. Ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί ως παραδείγματα για τις ελάχιστες ρυθμικές μονάδες του μέτρου τον πόδα και την συλλαβή. Δεν το διανοείται καν να αναφέρει π.χ. το "βραχύ", δηλαδή ένα καθαρά μουσικό στοιχείο, όπως εμείς ενδεχομένως θα

αναφέραμε μία αξία φθογγόσημου, π.χ. το τέταρτο (♩) ή το όγδοο (♩) ή ακόμη και μία απόλυτη, αφηρημένη χρονική αξία σύμφωνα με τον μετρονόμο.

Και το περιεχόμενο της ωδής μας - της ΧΟΡΕΙΑΣ μας - θίγει δύο φορές τον ΧΟΡΟ (στ.26 και 27). Εάν μεταφράζαμε αυτήν την λέξη με "χορός" ή "κύκλιος χορός", θα ήταν λάθος. Διότι ΧΟΡΟΣ στην Αρχαιότητα, π.χ. στον Όμηρο, στον Πίνδαρο ή στην ελληνική τραγωδία σήμαινε άσμα με κύκλιο χορό. Σήμερα η σημασία αυτής της λέξης διασπάστηκε: Στην νεοελληνική γλώσσα σημαίνει χορός, στις υπόλοιπες δυτικές γλώσσες (π.χ. Chor, coro, chœur, choir) χορωδία.

Είναι ίσως ενδιαφέρον να θυμηθούμε την σημασιακή μεταβολή την οποία υπέστη η λέξη ΧΟΡΟΣ στην πάροδο των χιλιετιών, διότι έτσι φωτίζεται η μεταβολή της πνευματικής στάσης και των παραστάσεων από την Αρχαιότητα έως την Δύση: Στους πρωτοχριστιανικούς χρόνους η αρχαία ελληνική σημασία της λέξης μεταφέρθηκε στην σφαίρα του επουράνιου: Τώρα μιλούσαν για τον "Engelchor" [σ.τ.μ.: "χορωδία των αγγέλων"]. Ένα είδωλο αυτού ήταν κατόπιν ο Priesterchor ["χορωδία των ιερέων"]. Ο για τον Klerikerchor ["χορωδία των κληρικών"] αντίστοιχος χώρος της εκκλησίας, σήμερα ακόμη χαρακτηρίζεται ως "Chor". Σημασία έχει ότι σ' όλους αυτούς τους χαρακτηρισμούς, παραστάσεις του άσματος και της κίνησης είναι σε ίσον βαθμό καθοριστικές, και υπεισέρχονται στην παράσταση ενός συμβάντος στον χώρο. - Τώρα ο Sängerkhor [χορωδία των ψαλτών] αποσπάστηκε από τον Klerikerchor [χορωδία των κληρικών]. Καθώς έτσι η παράσταση ενός συμβάντος στον χώρο εκπίπτει, συντελείται ένας περιορισμός της σημασίας της λέξης. Αργότερα μάλιστα η χορωδία των ψαλτών εγκατέλειψε τον αντίστοιχο χώρο της εκκλησίας και μεταφέρθηκε στην αντίθετη πλευρά, στο υπερώο, κάτι το οποίο επέτεινε τον κοσμικό της χαρακτήρα. Τέλος αναφέρεται και η σήμερα συνήθης χρήση της λέξης "Chor" [ίχορωδιαί] σε χαρακτηρισμούς όπως "Opernchor" ["χορωδία της όπερας"] και "Kirchenchor" ["εκκλησιαστική χορωδία"].

Η πινδαρική ωδή ως ΧΟΡΕΙΑ

Ας θυμηθούμε το με τον ΧΟΡΟ συνδεδεμένο σημείο της ωδής μας (στο εξής θα εννοούμε την "ωδή" με την αρχαία έννοια της ΧΟΡΕΙΑΣ.) Ο Πίνδαρος περιγράφει πώς ο τρόπος του ΑΥΛΟΥ, Ο ΠΟΛΥΚΕΦΑΛΟΣ ΝΟΜΟΣ, προέκυψε ως απεικόνιση του θρήνου των αδελφών της Μέδουσας από την θεά Αθηνά. Θυμάται αυτόν τον τρόπο, πώς, παίρνοντας χειροπιαστή μορφή με την ανθρώπινη πράξη, διαπερνά τον ΑΥΛΟ. Πόσο συγκεκριμένα, πόσο σωματικά παρασταίνονται όλα! Τι στέρεη σύνδεση ανθρώπινης αίσθησης και θεϊκής μορφοποίησης, τι ολοκληρωτική παράσταση ανθρώπινης-θεϊκής πράξης, που θα πει πνευματικής πραγματικότητας! Τι βαθιά ερμηνεία της μουσικής ως *πραττόμενης*, απλώς με τον ενεστώτα χρόνο του ρήματος ΔΙΑΝΙΣΣΟΜΕΝΟΝ (στ. 25)! Και τον ΑΥΛΟ ο Πίνδαρος επίσης τον βλέπει εμπρός του, του είναι σωματικά παρών. Έτσι θέλει να μας τον κάνει χειροπιαστό: ως Είναι, και συνάμα εν τη γενέσει του - διαμορφωμένος χαλκός και καλάμι. Όμως αυτά τα καλάμια δεν φυτρώνουν σε κάποιον τόπο τυχαίο, φυτρώνουν στον ιερό χώρο κοντά στην πόλη των Χαρίτων, στην πόλη με τους ωραίους κύκλιους χορούς κοντά στην λίμνη Κηφισίδα (Κωπαιίδα) στην Βοιωτία (στ. 26κ.ε.): "χαρισματικά" καλάμια λοιπόν, που φέρνουν μαζί τους την προθυμία να αναπάλλονται όταν τα διανύει ο τρόπος. Και αυτά τα καλάμια είναι οι ΠΙΣΤΟΙ ΧΟΡΕΥΤΑΝ ΜΑΡΤΥΡΕΣ (στ. 27). "Πιστοί μάρτυρες" με διπλή έννοια: του τόπου στον οποίο φυτρώνουν (κοντά στην πόλη με τους ωραίους κύκλιους χορούς), και της λειτουργίας τους ως συστατικά του ΑΥΛΟΥ ο οποίος συμπράττει στους κύκλιους χορούς, ο οποίος τους συνοδεύει. Και οι ΧΟΡΕΥΤΑΙ είναι εκείνοι οι οποίοι τον κύκλιο χορό τον φέρουν, τον ενσαρκώνουν, τον πραγματώνουν, αοιδοί και χορευτές μαζί. Χορεύουν στο έδαφος στο οποίο το καλάμι φυτρώνει, αποκαθιστούν τον δεσμό με την καθαγιασμένη γη. Ο Πίνδαρος σ' αυτήν την ωδή δίνει μία γι' αυτόν αυτονόητη και ως εκ τούτου ανάγλυφη παράσταση της ενότητας ανθρώπινου πόνου, οργανικού παιχνιδιού, ποιήματος, άσματος και χορού. Η θεϊκή

προέλευση καθιστά θεμιτή όχι μόνον την ανθρώπινη πράξη, αλλά το ίδιο το αφ' εαυτού άψυχο αντικείμενο, τον ΑΥΛΟ, το καλαμένιο επιστόμιο.

Πους, Θέσις, Άρσις

Μπορούμε να αποκτήσουμε μία παράσταση της ελληνικής κίνησης του χορού; Το ότι η ρυθμική γινόταν αισθητή σωματικά, το δείχνουν και όροι όπως ΠΟΥΣ, ΘΕΣΙΣ, ΑΡΣΙΣ. - ΠΟΥΣ είναι βήμα, επίσης μέτρο. Στην ρυθμική ΠΟΥΣ σημαίνει μία ορισμένη διάταξη μακρών και βραχέων η οποία αναγνωρίζεται σαφώς από την τακτική επανάληψη. Ο ΔΑΚΤΥΛΟΣ, - U U , είναι π.χ. ένας πους. Το ίδιο και ο ΙΑΜΒΟΣ, U -. ΘΕΣΙΣ σημαίνει την τοποθέτηση του ποδός στο έδαφος, ΑΡΣΙΣ την ανύψωση. Έτσι κανείς θα μπορούσε να χωρίσει τον ΔΑΚΤΥΛΟ σε ΘΕΣΙΝ ΚΑΙ ΑΡΣΙΝ: $\overset{\theta}{-}\overset{A}{-}\overset{\theta}{-}$. Σε δυσκολότερους ρυθμούς οι οποίοι, όπως στην ωδή μας, δεν προκύπτουν από τακτική επανάληψη ενός ποδός, δεν γνωρίζουμε πώς οι Αρχαίοι χώριζαν σε ΘΕΣΙΝ ΚΑΙ ΑΡΣΙΝ. - Ήδη γι' αυτόν τον λόγο - ακόμη κι εάν γνωρίζαμε όλα τα άλλα - δεν μπορούμε να αποκαταστήσουμε την αρχαία κίνηση και τα "σωστά" βήματα, όπως δεν μπορούμε και την αρχαία μελωδία. Και, όπως εκεί, δεν θα έπρεπε ούτε και τώρα να είναι μέλημά μας η πιστή αποκατάσταση του πρωτότυπου. Θέλουμε να παραστήσουμε την ωδή ως κίνηση, ως για εμάς έγκυρη κίνηση, για να την αισθανθούμε - όπως οι Αρχαίοι - κατά το δυνατόν σωματικά. Θέλουμε εκείνη την πραγματικότητα της ωδής - και τούτο δεν είναι άλλο από τον στίχο, την γλώσσα καθ' αυτήν - να την συλλάβουμε ως σύνολο το οποίο επενεργεί στο παρόν. Αυτό πρέπει να το επιχειρήσουμε, όπως και με την εισαγωγή φθογγικών βαθμίδων, ακόμη και με το τίμημα να χρησιμοποιήσουμε "λάθος" βήματα. Μόνον πρέπει να φυλαχτούμε από μία κίνηση η οποία αντιστρατεύεται το νόημα, η οποία αντιβαίνει στις ιστορικές ενοράσεις. Ήδη τούτο μόνον είναι υπεραρκετή δέσμευση για την ιστορική μας συνείδηση.

Ας κάνουμε μία πρόταση για την ωδή μας. Κανείς θα μπορούσε κάθε φορά τα δύο βραχέα ή το μεμονωμένο βραχύ να τα εκτελέσει ως ΑΡΣΙΝ, κάπως έτσι: Σε κάθε ένα από

τα δύο πρώτα μακρά ένα βήμα, πρώτα με το αριστερό, κατόπιν με το δεξιό πόδι. Στα δύο πρώτα βραχεία δύο ελαφρές επαφές του εδάφους με το άκρο του μεγάλου δακτύλου του αριστερού ποδιού, δίχως το πόδι να χαμηλώνει τελείως, και πρώτα στο επόμενο μακρό με το ίδιο αριστερό πόδι ένα βήμα, και έτσι προχωρώντας παρακάτω: $\underline{\text{α}}\underline{\text{β}}\underline{\text{α}}\underline{\text{β}}\underline{\text{α}}$. Το σημείο $\underline{\text{α}}\underline{\text{β}}\underline{\text{α}}\underline{\text{β}}\underline{\text{α}}$ θα πρέπει κάθε φορά να εκτελείται ανάλογα: Στο βραχύ θα πρέπει κάθε φορά η άκρη να ακουμπά στο έδαφος πριν κανείς στο επόμενο μακρό εκτελέσει το βήμα με το ίδιο πόδι. Αυτό το βασικό σχήμα μπορεί να πάρει συγκεκριμένη μορφή με κινήσεις οι οποίες προσαρμόζονται στην μορφή του στίχου και της στροφής, π.χ. εμπρός, πίσω, πλάγια δεξιά, πλάγια αριστερά.

Το από την υποκειμενική βούληση ανεξάρτητο σωματικό-αντικειμενικό στοιχείο της ελληνικής γλώσσας, η για εμάς μυστηριακή της οντότητα και η σ' εμάς λήθια προέλευσή της, πραγματοποιούνται ως σωματική κίνηση, ενεργοποιούνται σε ύψιστο βαθμό. Η όχι απλώς απαγγελόμενη και αδόμενη αλλά σωματικά πραγματοποιούμενη λέξη αποκτά κατευθείαν μαγική παρουσία. Σε καμία από τις μοντέρνες δυτικές γλώσσες δεν βρίσκουμε κάτι που να συγκρίνεται μ' αυτό, έστω και κατά προσέγγιση.

VI. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ: ΜΟΥΣΙΚΗ

Η σημασία ως αναγκαίο χαρακτηριστικό της γλώσσας

Όμως ποιος είναι ο κρυφός λόγος αυτής της ιδιαίτερης οντότητας και του τρόπου επενέργειας της ελληνικής γλώσσας και του ελληνικού στίχου; Συχνά επισημάναμε ότι πρέπει να αναζητηθεί στο μουσικό στοιχείο της ελληνικής γλώσσας, στην ενότητα την οποία διαμορφώνουν γλώσσα και μουσική. Πριν τώρα επιχειρήσουμε να περιγράψουμε ποιο είναι το νόημα αυτής της ενότητας, και πώς ο αλλοτινός άνθρωπος μπορεί να την αισθανόταν, θα θυμηθούμε τι σημαίνουν για μας σήμερα γλώσσα και ομιλία, και θα

συνειδητοποιήσουμε πώς κανείς χρησιμοποιεί την γλώσσα ως φορέα νοήματος. Μέσω της γλώσσας επισημαίνουμε πράγματα - βασικά έτσι καταρχήν τα δημιουργούμε -, τα καθιστούμε απτά. Συγκρατούμε τις σημασιακές συσχετίσεις. Εδώ τα μέσα μας είναι τα φωνητικά. Χρησιμοποιούμε λέξεις οι οποίες αποτελούνται από φωνήεντα και σύμφωνα. Αυτά τα μέσα είναι λοιπόν οι άρθροι ήχοι, και εξυπηρετούν αποκλειστικά την ομιλία, μόνον αυτήν μπορούν να εξυπηρετούν. Εντάσσονται ολότελα στο δυναμικό της γλώσσας. Τα φωνήεντα δεν έχουν την ιδιότητα του μουσικού φθόγγου, διότι δεν συνδέονται π.χ. με ένα ορισμένο φθογγικό ύψος ή και με μία ορισμένη ακολουθία φθόγγων. Και κατά την ομιλία δεν πρέπει καν να συνδέονται μ' αυτά, διότι έτσι θα έχαναν τον καθαρά φωνητικό τους χαρακτήρα. Επίσης δεν έχουν καμία αυτοδύναμη ρυθμική ιδιότητα. Το ίδιο και τα σύμφωνα. Είναι θόρυβοι οι οποίοι εξυπηρετούν την σαφή διαμόρφωση των λέξεων. Είναι πρωτίστως τα μέσα τα οποία μπορούν να επιφέρουν την άρθρωση και να άγουν την συγκεκριμενοποίηση δια της γλώσσας μέχρι του σημείου όπου να προκύπτει ό,τι ακριβώς ονομάζουμε γλώσσα: σαφής επισήμανση πραγμάτων, παραστάσεων, σημασιακών συσχετίσεων, απόθεμα σαφών σημείων για την σημασιοδοτική ικανότητα του ανθρώπου. Η γλώσσα λοιπόν ως κάτι το ακουόμενο - ο ήχος της λέξης, το φωνητικό, η άρθρωση, η διαδικασία της ομιλίας - είναι ενδόμυχα συνυφασμένη με την σημασία της λέξης αφενός, με τον υποκειμενικό φορέα και με την υποκειμενική έκφραση αφετέρου. Δεν έχει καμία αυτόνομη λειτουργία η οποία *αφ' εαυτής* να είναι στραμμένη στον κόσμο των αισθήσεων. Διότι η γλώσσα ως ήχος γίνεται κάτι το σχεδόν δίχως νόημα, όταν δεν την συνδέσουμε με σημασίες, όταν δεν κατανοήσουμε την γλώσσα ακριβώς ως γλώσσα, όταν π.χ. ακούμε μία γλώσσα για μας ξένη. Έτσι η ομιλία ως ήχοι λέξεων έχει για μας νόημα μόνον όταν την συνδέουμε με ένα σημασιακό γεγονός. Στην ποίηση λοιπόν, ως αμιγή ήχο, δεν ενυπάρχει μία τέτοια αυτόνομη δύναμη όπως π.χ. στο μουσικό ή στο ζωγραφικό υλικό. Διότι - για να μείνουμε στην μουσική - το μουσικό καλλιτεχνικό υλικό, μία συμφωνία ή ένας μουσικός ρυθμός, π.χ. ο ρυθμός ενός θέματος του Bach, έχει μία ρητή δομή και ως εκ τούτου

μπορεί να κοινοποιηθεί. Τα μουσικά διαστήματα και οι ρυθμοί μιλούν άμεσα στον κόσμο των αισθήσεων. Κανείς δεν χρειάζεται πρώτα να τα παραπέμψει σε ένα ιδιαίτερο περιεχόμενο για να τα αντιληφθεί ως έχοντα νόημα. Παρόμοια ισχύουν στις άλλες τέχνες π.χ. για τα χρώματα και τις γραμμές. Ενώ λοιπόν στην ποίηση ο δεσμός με αντικείμενα συμβαίνει μέσω του γλωσσικού σημασιακού δεδομένου, στις υπόλοιπες τέχνες η αντικειμενοποίηση γίνεται δυνάμει της νομοτέλειας του άμεσα δεδομένου στις αισθήσεις, των φθόγγων, των ρυθμών, των χρωμάτων, των γραμμών κλπ.

Υποστασιακή αυτο-δηλώση των πραγμάτων στην ελληνική λέξη

Η ελληνική γλώσσα επίσης περιέχει όλα τα αναφερθέντα χαρακτηριστικά μίας γλώσσας. Η ομιλία των Ελλήνων, το ίδιο όπως και η δική μας ομιλία, ήταν αυτονόητα και φωνητικό φαινόμενο. Όμως δεν ήταν μόνον αυτό, αλλά είχε διατηρήσει κι ένα ηχείο το οποίο δεν ήταν ειδικά γλωσσικά καθορισμένο αλλά, όπως η μουσική και οι άλλες τέχνες, χάρη στην άμεση σχέση του με τον κόσμο των αισθήσεων, ενεργούσε αυτόνομα. Ας θυμηθούμε τις προηγούμενες παρατηρήσεις μας: Μουσικό ηχείο και γλώσσα απαρτίζουν στους Έλληνες μία ενότητα. Αυτήν την ενότητα την ζούμε στην μορφή του ελληνικού ρυθμού. Οι ρίζες του φθάνουν έως τον χορό (την ΟΡΧΗΣΙΝ), έως την σωματική αίσθηση, έως χαμηλά σ' εκείνο το ανθρώπινο στρώμα του προπνευματικού και του αμιγούς ορμέμφυτου. Καταλαμβάνει λοιπόν τον άνθρωπο από το αρχέγονο στρώμα του απλώς σωματικού-κινητικού έως το ύψιστο, αυτό του ΛΟΓΟΥ, της γλώσσας. Έτσι στην Αρχαιότητα το άμεσα στον κόσμο των αισθήσεων αναφερόμενο ρυθμικό-μουσικό δυναμικό πραγματώνεται όχι μόνον στην μουσική και στον χορό αλλά προπάντων στο λιγότερο με ύλη βεβαρυμένο μέσο εξωτερίκευσης, στην λέξη καθ' αυτήν. Δεν πρόκειται λοιπόν για μία γλώσσα η οποία υπεισέρχεται σε σύνδεση με την μουσική και με τον χορό, όπως τούτο είναι δυνατόν στις νεότερες γλώσσες. Δεν πρόκειται για ποίηση η οποία κατόπιν συνιστά την βάση για μία σύνθεση, η οποία εκτός αυτού ενδεχομένως

μπορεί και να χορευτεί, ή γενικά να παρασταθεί χορογραφικά. Η δραστηριότητα του έλληνα δημιουργού στίχων, ωδών, δεν συγκρίνεται μ' εκείνην ενός νεότερου ποιητή-σύνθετη, π.χ. του Richard Wagner. Διότι ήδη η δημιουργία του στίχου καθ' αυτήν εμπεριείχε η ίδια, τουλάχιστον από ρυθμική άποψη (το άλλο δεν το γνωρίζουμε), την μουσική πλευρά, ήταν συγχρόνως "σύνθεση" του στίχου. Ο "πλήρης χρόνος" των συλλαβών καθιστά την λέξη ένα συμπαγές σώμα με το να είναι, μέσα στην λέξη, αδιάφορος ως προς την γλώσσα καθ' αυτή. Και παρά το ότι δεν είναι γλωσσική ιδιότητα με την στενότερη έννοια, δεν μπορεί ν' αποσπαστεί από την ελληνική λέξη. Δεν μπορεί ν' απομονωθεί. Η ιδιορρυθμία της αρχαίας ελληνικής γλώσσας συνίσταται στο ότι η λέξη πραγματώνεται ως αυτόνομη ρυθμική-μουσική δύναμη και συγχρόνως ως γλώσσα, ως φωνητικό σχήμα, ως περιεχόμενο παράστασης και συναισθήματος. Η λέξη δεν ικανοποιεί μόνον έναν φωνητικό σκοπό, αλλά συγχρόνως είναι κάτι άλλο, είναι ένα χάριν του εαυτού του διαμορφωμένο ρητό καλλιτεχνικό υλικό. Είναι μεν "γλώσσα", όπως η δική μας, καθόσον εξυπηρετεί την αποτύπωση σημασιακών συσχετίσεων. Όμως, με μία για εμάς σχεδόν ασύλληπτη πλέον ιδιότητα, αναφέρεται, όπως η μουσική, και άμεσα στις αισθήσεις. Είναι ρυθμός ο οποίος, ανεξάρτητα από την γλωσσικά οριζόμενη ηχητική ιδιότητα, προσδίδει στην λέξη μία σταθερότητα θεμελιωμένη και σε μιαν άλλη περιοχή. Παρόμοιες ιδιότητες πρέπει να είχε η αρχαία ελληνική γλώσσα και ως προς τους φθόγγους.

Πώς λοιπόν μπορεί ο Έλληνας να ένοιωθε την γλώσσα του; Πρέπει να είχε την αίσθηση ότι είναι δυνατότερη απ' αυτόν. Διότι η ελληνική γλώσσα δεν μπορούσε να εξαντληθεί τελείως στο με την στενότερη έννοια ανθρώπινο γλωσσικό δυναμικό. Πάντα έμενε κάτι επιπλέον: ο "πλήρης χρόνος" των συλλαβών και των λέξεων. Αυτό το κάτι, αυτό το υπόστρωμα των ελληνικών συλλαβών, λέξεων και φράσεων δεν μπορούσε να εξαλειφθεί, δεν μπορούσε ν' απορροφηθεί από το ανθρώπινο γλωσσικό δυναμικό, ήταν πάντα εκεί, είτε οι άνθρωποι το ήθελαν είτε όχι. Πάντα επρόβαλλε, ακόμη και όταν έσβυναν τους πίνακές τους με την μεγαλύτερη σχολαστικότητα. Αυτό το υπόστρωμα, η

σταθερά συναρθρωμένη μορφή της λέξης, επιβάλλονταν σαν ένα πνεύμα το οποίο εμφανίζεται ενώπιον των ανθρώπων ανεξάρτητα από την βούλησή τους. Ο λόγος είχε την ιδιαίτερή του ρυθμική βούληση, η οποία δεν υπήκουε στην γλωσσική βούληση του υποκειμένου. Η λέξη διήγε λοιπόν έναν από το ανθρώπινο γλωσσικό δυναμικό ανεξάρτητο βίο, κατεδείκνυε μία δική της υπόσταση, μία υπόσταση η οποία, ούτως ειπείν, συναπαντούσε τον Έλληνα αφ' εαυτής. Ο Έλληνας πρέπει να είχε την αίσθηση ότι δεν είναι ο άνθρωπος, αυτός που ονομάζει τα πράγματα αλλά ότι τα πράγματα, ηχώντας καθ' αυτά, δηλώνονται στην υπόστασή τους τα ίδια.

Έτσι στην ελληνική γλώσσα, και μαζί της στην ελληνική πνευματική στάση, ζει ακόμη κάτι από την πρωτόγονη μαγική συνείδηση, από εκείνη την κατάσταση στην οποία τα πράγματα του εξωτερικού και του εσωτερικού κόσμου συναπαντούσαν τον άνθρωπο ως ζωντανές, δρωσες δυνάμεις, ως "όντα". Εδώ τα αντικείμενα συμπεριφέρονται ως έμβια όντα, τα συναισθήματα αντικειμενοποιούνται, προσωποποιούνται. Δεν υπάρχει χωρισμός ανάμεσα στην παράσταση, στο όνομα αφενός και στο αντικείμενο, στο υλικό καθέκαστο πράγμα αφετέρου. Εδώ το πεδίο είναι ανοιχτό για τον καλούντα εξορκισμό.

Η αρχαία ελληνική γλώσσα λοιπόν βρίσκεται ασύγκριτα πλησιέστερα στο μαγικό από τις δυτικές γλώσσες. Και πάλι δεν μένει προσκολλημένη σ' αυτό, δεν ανήκει πλέον σ' έναν "μαγικό πολιτισμό". Διότι η συνειδητή σύλληψη και διαμόρφωση της λέξης, έτσι ήδη η πράξη του Ομήρου, έχει υπερβεί αυτό το στάδιο. Στην ελληνική λέξη έχει ήδη δοθεί η δυνατότητα μίας Λογικής. Όμως στην ελληνική Λογική, στην φιλοσοφία του Πλάτωνος, πνευματική παράσταση και στις αισθήσεις διδόμενο αντικείμενο παραμένουν εσωτερικά συνυφασμένα μεταξύ τους. Η ιδέα ως υπόσταση παρασταίνεται μέσω των αισθήσεών μας. Δεν μπορεί ν' αφαιρεθεί από το αντικείμενο. Η ιδέα έχει υπόσταση, που θα πει, αποκτά μian τρόπον τινά υλική μορφή. Έτσι η ελληνική Λογική θέλει να συλλάβει άμεσα την "ουσία" των πραγμάτων, είναι μία "λογική της ουσίας", που θα πει "Οντολογία". Μπορούσε να είναι τούτο, διότι ενέκειτο στον χαρακτήρα της ελληνικής γλώσσας, διότι μέσω της γλώσσας κανείς είχε την αίσθηση ότι τα πράγματα -

όπως είδαμε - αυτοδηλώνονταν καθ' αυτά στην υπόστασή τους. Όμως στις δυτικές γλώσσες η οντολογική πλευρά λύθηκε από το σώμα της λέξης, και αντίστοιχα μεταβλήθηκε και η δυτική φιλοσοφία: Η Λογική διαχωρίστηκε από την Οντολογία. Η για τους Έλληνες ως υπόσταση παρούσα ουσία των πραγμάτων, στον Kant μεταλλάχθηκε στο "Ding an sich" ["πράγμα αφ' εαυτού"] το οποίο παραμένει στον άνθρωπο απρόσιτο.

Στην ως γλώσσα λοιπόν εκδηλούμενη ελληνική πνευματική στάση, κανείς εικάζει ότι διακρίνει την ουσία των πραγμάτων καθ' αυτά. Η υπόσταση συγκεντρώνεται στην σωματικότητα, καθίσταται απτή με τις αισθήσεις. Και αντιστρόφως: Το αντικείμενο των αισθήσεων δεν είναι απλώς η εμφάνιση μίας αφ' εαυτής απρόσιτης υπόστασης, αλλά το Είναι καθ' αυτό. Για τους Έλληνες το πνευματικό, το υποστασιακό κατεβαίνει χαμηλά έως την αισθητικότητα και ταυτίζεται μ' αυτήν. Η αρχαία στάση, όπως λέγει ο Hegel, χαρακτηρίζεται από την συνείδηση ότι ο ίδιος ο Θεός εισέρχεται στον ναό και κατοικεί ανάμεσά μας. ("Ο Θεός κατοικεί την εξωτερικότητά του.") Είναι η εποχή της Γλυπτικής. "Στην πραγματικότητα έρχονται αυτοί οι ίδιοι, και συνηθίζουν οι άνθρωποι στην ευδαιμονία και στην ημέρα, και να κοιτάζουν τους Εμφανείς" λέγει ο Hölderlin. Πρόκειται, πέρα από την δυτική περιοχή της τέχνης, ακριβώς για μία σωματική παροντικότητα του πνευματικού, για μία κατάσταση με την οποία τρόπον τινά ο ίδιος ο Θεός γίνεται προσιτός στις αισθήσεις. Έτσι για τους Έλληνες η Γλυπτική είναι περισσότερο από τέχνη. Έχουμε την εντύπωση ότι τα αγάλματα καθ' αυτά είναι οντότητες, ότι έχουν αντιπροσωπευτική δύναμη.

Έτσι και η αρχαία ελληνική λέξη μας συναπαντά ως μία ούτως ειπείν σφαιρική ανάγλυφη πραγματικότητα. Στέκει σαν ένα απτό συμπαγές σώμα. Οι λέξεις ενός ελληνικού στίχου τρόπον τινά μας λιθοβολούν. Λέξεις δέησης επενεργούν ως υποστάσεις οι οποίες, με την απλή τους ύπαρξη, δηλαδή με τον ήχο τους, επιτελούν και την πλήρωση. Έτσι πρέπει να κατανοήσουμε και την αρχή της ωδής μας: Όταν ο Πίνδαρος παρακαλεί την πόλη του Ακράγαντα, η οποία συγχρόνως προσφωνείται ως ενεργός οντότητα, να υποδεχθεί τον αιδοό με το στεφάνι της νίκης, κανείς έχει την

εντύπωση ότι οι λέξεις αυτό, το οποίο λένουν, το προκαλούν. Επιτελούν το ότι η δέηση εισακούεται, έχουν εξορκίζουσα δύναμη.

Πρωταρχικό νοήμα της ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Η ηθική λειτουργία της

Αυτός λοιπόν ο δυνατός νοηματικός φορέας ήταν στην διάθεση των ελλήνων ποιητών. Όμως είναι επιτυχής εδώ ο χαρακτηρισμός "ποιητής"; Είναι αυτό, το οποίο προέκυπτε, "ποίηση", με την έννοια με την οποία ονομάζουμε ποίηση ένα έργο του Shakespeare ή του Dante; Προφανώς όχι. Μόνο που σήμερα δεν έχουμε κανέναν άλλο χαρακτηρισμό γι' αυτό. Όμως οι Αρχαίοι είχαν τον όρο: ΜΟΥΣΙΚΗ. Αυτός ο όρος εκφράζει την ιδιομορφία εκείνων των έργων, και συγχρόνως χαρακτηρίζει το μ' αυτά συνδεδεμένο πνευματικό δυναμικό των Ελλήνων. Δεν μεταφράζεται ούτε με "μουσική" ούτε με "ποίηση". Η λέξη ΜΟΥΣΙΚΗ, ως προς τον γραμματικό της τύπο, δεν είναι ουσιαστικό αλλά επίθετο. Σημαίνει "μουσικό", "αναφερόμενο στις Μούσες". Κανείς θα μπορούσε να συμπληρώσει π.χ.: "μουσική ενασχόληση" ή "μουσική παιδεία", ίσως όμως θα μπορούσε καλύτερα να συνδέσει τις δύο δυνατότητες μετάφρασης μεταξύ τους: "Μουσική παιδεία μέσω μουσικής ενασχόλησης". Διότι η ΜΟΥΣΙΚΗ εκδηλώνεται ως πραπτόμενη, ως δράση, δεν είναι κάποιο έτοιμο έργο, παροντικό όπως ένα αντικείμενο. Το ότι αυτό χαρακτηρίζει την μουσική συνολικά, το είδαμε προηγουμένως. Όμως ενώ εμείς την μουσική την κατατάσσουμε στις τέχνες, η ΜΟΥΣΙΚΗ δεν εννοούνταν από τους Έλληνες ως "τέχνη" με την δική μας έννοια. Με την άμεση πρόσβαση στις ρίζες, έως τις αισθήσεις και τα ορμέμφυτα, και συγχρόνως κατέχοντας τον ΛΟΓΟ, δεν μπορεί να εξαντληθεί τελείως στην κατηγορία του αισθητικού αλλά απαιτεί και την κατηγορία του ηθικού. Έτσι ο Πλάτων - και γενικά η Αρχαιότητα - έβλεπε την ΜΟΥΣΙΚΗ ως παιδευτική δύναμη. Τούτο ήταν δυνατό μόνον διότι η ΜΟΥΣΙΚΗ ενέκειτο σε εκείνον τον ιδιόμορφο νοηματικό φορέα ο οποίος ήταν

η ελληνική γλώσσα. ΤΕΧΝΗ¹¹ ονομάζει ο Πίνδαρος το παίξιμο του αυλού (στ. 6), αλλά όχι π.χ. την ωδή, την ΜΟΥΣΙΚΗ, η οποία φέρεται από την γλώσσα. Έτσι εξηγείται και η φαινομενική αντίφαση ότι εάν και η ΜΟΥΣΙΚΗ, ως ιδιαίτερη τέχνη στην Αρχαιότητα, ούτε κατά προσέγγιση δεν μπορούσε να κατέχει μία σημασία παρόμοια με εκείνην της θέσης της στην Δύση, η ΜΟΥΣΙΚΗ, ως η κατεξοχήν έννοια της πνευματικής παιδείας, ίσχυε ως η το ήθος καθορίζουσα δύναμη. Μόνον όταν κανείς αγνοήσει εκείνην την πανανθρώπινα καθοριστική δύναμη της ελληνικής ΜΟΥΣΙΚΗΣ, μόνον όταν την θεωρήσει όπως την "ποίηση" και την "μουσική" με την σημερινή έννοια - κάτι που θα ήταν λάθος -, θα μπορούσε να την χαρακτηρίσει με την δική μας έννοια ως "τέχνη".

Στατική δομή της ελληνικής φράσης. Δημιουργία της νοηματικής ενότητας από τον προσλαμβανοντα

Όμως η ΜΟΥΣΙΚΗ ήταν παιδευτική δύναμη και για έναν άλλον λόγο. Είδαμε ότι ο Έλληνας δεν μπορούσε με την ομιλία να επηρεάσει τις λέξεις, να τις τροποποιήσει, να τις διαπλάσει, να τις θέσει στην υπηρεσία της "έκφρασής" του. Δεν μπορούσε καν να τονίσει την σημασία. Οι λέξεις στέκουν εκεί άκαμπτες, σαν Σφίγγες. Έχουν τοποθετηθεί η μία δίπλα στην άλλη σαν πέτρες ενός μωσαϊκού. Σχηματίζουν άκαμπτες φιγούρες, κατά κανέναν τρόπο δεν συνδέονται με το υποκείμενο, δεν συντήκονται σε μία ενότητα μ' αυτό. Η ελληνική γλώσσα είναι σαν γλώσσα προσωπείων· δεν μοιάζει με την ζωντανή έκφραση του προσώπου. Σήμερα τέτοιες γλώσσες υπάρχουν ακόμη σε εξωτικούς πολιτισμούς. Δεν μπορεί κανείς να διείδει το πνεύμα του ομιλούντος, δεν γνωρίζει εάν έχει καλούς ή κακούς σκοπούς, εάν είναι χαρούμενος ή θυμωμένος. Και παρόμοια με Σφίγγες, σαν προσωπεία, είναι για μας τα πρόσωπα τέτοιων πολιτισμών.

¹¹ Όμως και αυτής της λέξης η σημασιακή σφαίρα δεν συμπίπτει με ό,τι σήμερα εννοείται υπό τον όρο "τέχνη". Αυτή η παρατήρηση ισχύει και για την από τον Πλάτωνα χρησιμοποιούμενη έκφραση ΜΟΥΣΙΚΗ ΤΕΧΝΗ.

Η ελληνική γλώσσα ενεργεί όπως το προσωπείο στην ελληνική τραγωδία. Αλλά κι εδώ η δύναμη της υπόστασής της δεν εξασθενεί, π.χ. από την έλλειψη της άμεσης ανθρώπινης έκφρασης, αντιθέτως, ακριβώς έτσι αποκτά το πλήρες κύρος της. Έτσι η ελληνική λέξη μπορούσε μεν και αυτή να ηχεί ρωμαλέα, ζωώδης, δαιμονική, εξορκίζουσα, όμως όχι με την δυτική έννοια υποκειμενική, δυναμική, μύχια, όχι εκάστοτε εκφραστικά χρωματισμένη, "απαγγελλόμενη". Το πάθος, το οποίο καθορίζεται από το περιεχόμενο και συχνά παρεισφρύει στην διαδικασία της ομιλίας, της είναι ξένο.

Μόνον όταν κανείς συνειδητοποιήσει πλήρως την στατικότητα της ελληνικής γλώσσας, μπορεί να επαρκέσει για το σ' αυτήν ειδικά ελληνικό. Μπορεί π.χ. να συλλάβει το γιατί η ελληνική φράση καθορίζεται πολύ περισσότερο από το στατικό ουσιαστικό παρά από το δυναμικό ρήμα. Και ιδιαίτερα, γίνεται κατανοητή και η για μας ιδιόμορφη θέση των λέξεων μέσα στην ελληνική φράση. Είναι π.χ. αδύνατον να "πούμε" μία φράση όπως

Φερσεφονας έδος ά τ' 'οχθαις έπι μηλβοτου

ναιεις Άκραγαντος έυδματον κολωναν ώ άνα

Αυτό γίνεται σαφές πρώτα όταν κατά την μετάφραση διατηρήσουμε την ελληνική θέση των λέξεων:

[της] Περσεφόνης έδρα, που και [στις] όχθες επάνω [του] πρόβατα τρέφοντος

κατοικείς Ακράγαντα [στο] καλοχτισμένο ύψωμα, ω άνασσα

Εκείνο το οποίο καθιστά δυνατή αυτήν την ανήκουστα ελεύθερη θέση των λέξεων, είναι ο στατικός μουσικός ρυθμός, ο "πλήρης χρόνος". Είναι λάθος να θέλουμε τέτοιες φράσεις να τις κατανοήσουμε και να τις "πούμε" με την έννοια ενός σε ακραιον βαθμό περίπλοκου δυναμικού συστήματος αναφορών - όπως τούτο συνήθως και συμβαίνει. Η συνοχή της πρότασης δεν εκφράζεται από μία δυναμική θέση των λέξεων στην πρόταση, όπως π.χ. στα γερμανικά. Ως ομιλία, η συνοχή αυτή είναι κατά λανθάνοντα μόνον τρόπο παρούσα (πάντως στην γλώσσα καθ' αυτήν είναι καθορισμένη, με τις

ποικίλες καταλήξεις του διαφοροποιημένου συστήματος κλίσεων). Στα ελληνικά, οι κατά μία ορισμένη έννοια ελεύθερα ερριμμένες λέξεις συνέχονται μεταξύ τους με τον δεσμό του ελεύθερου από σημασία, στατικού ρυθμού. Ως εκ τούτου πρέπει ν' αφήσουμε τις μεμονωμένες λέξεις να επενεργήσουν επάνω μας στατικά, και έτσι η ενότητα της νοηματικής συσχέτισης πρώτα να προκύψει μέσα μας, με την πνευματική μας δραστηριότητα. Οι δυτικές γλώσσες μας απαλλάσσουν απ' αυτήν την εργασία. Όμως μία τέτοιου είδους γλώσσα, όπως η ελληνική, απαιτεί μία άλλου είδους αντιληπτική ικανότητα, και ακριβώς αυτή η αντιληπτική ικανότητα πρέπει να ήταν παρούσα σε έναν βαθμό τον οποίο σήμερα κανείς δεν γνωρίζει, δεν μπορεί να γνωρίζει. Έθεταν τις λέξεις την μία δίπλα στην άλλη και άφηναν το νόημα να προκύψει, δίχως προς τούτο να μπορούν να στηρίζονται στην θέση των λέξεων ή στην ομιλία. Καθώς οι λέξεις, αυτά τα άκαμπτα σώματα, δεν μπορούσαν να συντακούν από τον ομιλούντα σε νοηματική ενότητα, τούτο το ανελάμβανε η πνευματική δραστηριότητα. Καλύτερα: Η ελληνική θέση των λέξεων προκαλεί αυτήν την πνευματική δραστηριότητα, αυτήν την συνεργασία ανάμεσα στις "αντικειμενικά" τεθείσες λέξεις και στο υποκείμενο.

Λοιπόν και για αυτόν ακόμη τον λόγο η ΜΟΥΣΙΚΗ είχε μία μεγάλη παιδευτική δύναμη. Το υποκείμενο έπρεπε να συμμετέχει ενεργά, όχι μόνον ως ομιλούν αλλά επίσης ως ακούον. Και τα δύο μέρη έπρεπε να διαθέτουν την ίδια πνευματική δραστηριότητα. Όμως αυτό έχει μεγάλη σημασία: Η ελληνική γλώσσα, ο ελληνικός στίχος, προϋποθέτουν μία κοινωνία και έχουν μία κοινωνικοποιό δύναμη η οποία σήμερα είναι αδιανόητη. Ο σήμερα οπωσδήποτε δυνατός διαχωρισμός ενεργητικών ομιλητών και παθητικών ακροατών, στην ελληνική κοινωνία ήταν αδιανόητος. Σ' εκείνη την κοινότητα, η οποία ήταν φορέας του ελληνικού στίχου, δεν μπορούσε να υπάρχει ένας ηγέτης-μάγος και μία τυφλή μάζα. Τα πάντα παρευρίσκονταν ενεργά. Τα πάντα συμμετείχαν με τον εναργέστατο πνευματικό αυθορμητισμό σ' εκείνον τον σωματικά παγιωμένο, άκαμπτο νοηματικό φορέα τον οποίο ονομάζουμε ελληνικό στίχο. Και τι δεν μπορούσε ένας τέτοιος νοηματικός φορέας, η ΜΟΥΣΙΚΗ, να πει, να προκαλέσει, να

εκθέσει, να πραγματώσει! Πράγματα τα οποία, για την σημερινή παραστατική πραγματικότητα και τους σημερινούς νοηματικούς φορείς, πρέπει να παραμένουν κλειστά.

VII. ΜΕΤΑΛΛΑΓΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ, ΣΤΙΧΟΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΔΥΣΗ

Μεταλλαγή της ελληνικής γλώσσας. Η ομιλία ως ομολογό της σημασίας και της εκφρασης

Όμως οπωσδήποτε αυτό ήταν μία γλώσσα, που την μιλούσαν άνθρωποι. Και τα ελληνικά, μεταλλαχθέντα στα νέα ελληνικά, ζουν ακόμη και σήμερα. Πώς εξηγείται το ότι εκείνες τις ιδιότητες τις έχασαν, ότι άλλαξαν τόσο; Πώς συμβαίνει και ούτε τα νέα ελληνικά ούτε κάποια άλλη από τις νεότερες ευρωπαϊκές γλώσσες γνωρίζουν κάτι παρόμοιο; Πώς συνέβη και η αρχαία ελληνική στάση, και μαζί της και η αρχαία ελληνική πνευματικότητα, χάθηκαν;

Φαίνεται ότι τάσεις μίας μεταβολής υπάρχουν ήδη αρκετά νωρίς: Κατά τα τέλη του 5^{ου} αιώνα π.Χ., δηλαδή ακόμη στην ακμή της κλασικής εποχής, ανευρίσκονται ορισμένα σημεία τα οποία πρέπει να ερμηνευθούν προς αυτήν την κατεύθυνση. Εκείνη την εποχή γεννήθηκε ο "νέος διθύραμβος", οι νεοτερισμοί του οποίου πολύ ανησύχησαν τους συντηρητικούς. Κατηγόρησαν τον Φρύνη και τον Τιμόθεο¹² ότι σ' αυτούς το μουσικό στοιχείο είναι υπερβολικά ανεξάρτητο, ότι ακολουθεί δικούς του δρόμους. Εδώ λοιπόν άρχισε ένας διαχωρισμός ανάμεσα στην "ποίηση" και στην "σύνθεση". Αυτό πιθανώς δείχθηκε σαφέστερα στην Ρυθμική: Έως τότε η γλώσσα καθόριζε μόνη της τον ρυθμό. Η

¹² Ο Φρύνης από την Λέσβο στα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. και ο Τιμόθεος από την Μίλητο, 5ος/4ος αιώνας π.Χ., θεωρούνταν ως ανανεωτές της μουσικής.

σχέση των μακρών προς τις βραχείες συλλαβές ήταν δεδομένη στην γλώσσα. Όμως τώρα άρχισαν να χειρίζονται τις συλλαβές περισσότερο ελεύθερα. Έτσι οι ανανεωτές, εκτός από το φυσιολογικό μακρό (- = $\text{♩} \text{♩}$), χρησιμοποιούσαν και άλλες αξίες, "υπερμακρά", τα οποία π.χ. μπορούσαν να έχουν, ως προς ένα βραχύ ($\text{U} = \text{♩}$), τριπλή ή τετραπλή διάρκεια (- = $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Στους ανανεωτές άνηκε και ο ηλικιωμένος πλέον Ευριπίδης. Ο Αριστοφάνης, ο οποίος είχε συντηρητικότερη στάση, στις κωμωδίες του τον ειρωνεύονταν, π.χ. στους "Βατράχους" (στ. 1348) βάζει ένα σημείο ενός κειμένου του Ευριπίδη να απαγγελθεί τραυλίζοντας: " $\epsilon\iota - \epsilon\iota - \epsilon\iota - \epsilon\iota - \lambda\iota\sigma\sigma\omicron\upsilon\sigma\alpha\tilde{\iota} \chi\epsilon\rho\omicron\iota\nu$ ". Η συλλαβή "ει-" είναι για τον Ευριπίδη προφανώς ένα "υπερμακρό", και ο Αριστοφάνης εξάγει απ' αυτό ένα κωμικό αποτέλεσμα, διότι για αυτόν και για το κοινό του η επιμήκυνση της συλλαβής στην φωνή ήταν ακατανόητη, διότι αυτήν την μεγάλη διάρκεια κανείς μπορούσε να την καλύψει μόνον επαναλαμβάνοντας την συλλαβή. Και αυτή η επανάληψη ακούγονταν σαν τραύλισμα. Αλλά και ο Πλάτων υποστήριζε την ενότητα της ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Καταπολέμησε την νέα κατεύθυνση, την οποία περιφρονούσε. Πίστευε ακόμη στην σταθερότητα του ελληνικού λεκτικού σώματος και στην μ' αυτό συνδεδεμένη βασική πνευματική στάση. Μόνον έτσι είναι κατανοητή η αντίληψή του για την ΜΟΥΣΙΚΗ ως την δύναμη η οποία επενεργεί παιδευτικά στο ήθος του ανθρώπου.

Αυτή η μεταβολή στον χειρισμό των στίχων και της μουσικής συσχετίζεται βεβαίως στενά με την μεταλλαγή της γλώσσας καθ' αυτής. Δεν θα ήταν δυνατή, εάν η γλώσσα δεν συνέβαλλε και η ίδια, εάν δεν είχε δημιουργήσει τις προϋποθέσεις. Και η μεταβολή στην γλώσσα παραπέμπει πάλι στην μεταβολή της πνευματικότητας. Το οικοδόμημα της ελληνικής πνευματικότητας, της ελληνικής πραγματικότητας, του ελληνικού Είναι, κλονίστηκε. Με βραδύ ρυθμό δημιουργούνταν οι προϋποθέσεις για άλλες, νέες εποχές. Η γλώσσα έχασε την ρυθμική-σωματική σταθερότητά της. Οι λέξεις έχασαν την δική τους ιδιαίτερη βούληση. Δεν προέβαλλαν πλέον σταθερή αντίσταση. Απέκτησαν κάτι το σκιώδες. Αφέθηκαν να προσαρμοστούν, όχι μόνον σε έναν ανεξάρτητο μουσικό ρυθμό

αλλά και στην βούληση του υποκειμένου. Έγιναν ευπειθή, εύπλαστα όργανα στην υπηρεσία του ομιλούντος. Ένα νέο είδος ομιλίας διεφάνη: αυτό το οποίο καταλαβαίνουμε σήμερα ως "ομιλία", ένας τόνος ομιλίας ο οποίος εξυπηρετεί την σημασιακή συσχέτιση και, πέραν αυτού, μπορεί να προσδεχθεί έναν από κάθε άποψη υποκειμενικό χρωματισμό, μία ομιλία η οποία μπορεί να είναι όλο θέρμη, όλο εσωτερικότητα, η οποία μπορεί να φανερώνει την εσωτερικότητα του υποκειμένου, να κάνει αισθητή την θέρμη του. Ήταν σαν εκείνος ο όγκος πάγου, η αρχαία ελληνική, η ΜΟΥΣΙΚΗ με τον σφιγγοειδή, απρόσιτο χαρακτήρα της, τώρα να διασπώνταν, να έλιωνε και να μεταβάλλονταν αργά σε ένα θερμό ρεύμα.

Μεταλλαγή του ελληνικού στίχου

Όμως τι έγινε ο αρχαίος ελληνικός στίχος; Είδαμε πώς στην εποχή της ΜΟΥΣΙΚΗΣ προέκυψαν ρυθμός και στίχος. Η λέξη καθ' αυτήν ήταν συμπαγής, και ως εκ τούτου και η γλώσσα, και έτσι επίσης και ο στίχος. Όχι μόνον δεν υπήρχε σαφής διαχωρισμός ανάμεσα στον στίχο και στην μουσική, αλλά ούτε ανάμεσα στον στίχο και στην καθημερινή γλώσσα. Ο στίχος διέφερε από την καθημερινή γλώσσα μόνον κατά το ότι ορισμένες σειρές μακρών και βραχέων, οι οποίες είχαν αποκρυσταλλωθεί μέσα από την γλώσσα, και μπορούσαν επίσης να υπάρχουν κι εκεί, τις χρησιμοποιούσε δημιουργικά. Για κάποιον λόγο προτιμούσαν ορισμένες τακτικές ακολουθίες ή ορισμένα ρυθμικά σχήματα όπως π.χ. το σχήμα από την ωδή μας U U – ή – U –. Επίσης αυτά μπορούσαν να έχουν εγχαραχθεί στην λατρεία ως επιφωνήματα ή ως ρήσεις, όπως π.χ. το επιφώνημα ὦ τῶν ἄδωνϊν, ο ρυθμός του οποίου καλείται γι'αυτό ΑΔΩΝΕΥΣ. Επαναλαμβάνονταν συχνά, κι έτσι ήταν στους Έλληνες οικείος. Έτσι κάθε ρυθμικό σχήμα, κάθε σχήμα στίχου είχε την ιδιαίτερη ιστορία του, τον ιδιαίτερο χαρακτήρα του, τις ιδιαίτερες περιοχές εφαρμογής του, άνηκε σε ένα ιδιαίτερο γένος. Βασική διαφορά ανάμεσα στην συνήθη γλώσσα και στον στίχο δεν υπήρχε. Δεν μπορούσε να υπάρχει,

καθώς και η γλώσσα ήταν συμπαγής σαν ένα σώμα.

Τώρα είδαμε ότι ήδη στην εποχή του Πλάτωνος άρχισαν να χειρίζονται ρυθμικά ορισμένες συλλαβές με μεγαλύτερη ελευθερία. Με την προοδευτική διάλυση της ρυθμικής σταθερότητας, σε μεταγενέστερους χρόνους ο ελληνικός στίχος έχασε ολότελα την πρωταρχική του μορφή. Μεταλλάχθηκε σε φράση δίχως ρυθμική άρμωση. Όμως αυτό δεν ίσχυε μόνον για τον στίχο: Καθώς τώρα στην καθημερινή γλώσσα δεν μπορούσε πλέον να γίνει αντικειμενική διάκριση μεταξύ μακρού και βραχέος, διαμορφώθηκε αφ' εαυτού ένα άλλο είδος ομιλίας. Οι συλλαβές, ως προς την αντικειμενική διάρκεια, έγιναν όλες ουδέτερες, αδιάφορες. Έμοιαζαν σαν να ήταν όλες ομοιόμορφα βραχείες. Τώρα η διάρκεια εξαρτώνταν από την ομιλία, από το υποκείμενο. Όταν όμως κανείς λέγει τέτοιες ουδέτερες συλλαβές την μία πίσω από την άλλη, προκύπτει η ανάγκη μίας διαφοροποίησης, μίας ομαδοποίησης· δημιουργείται από μόνη της η ανάγκη του *τονισμού*.

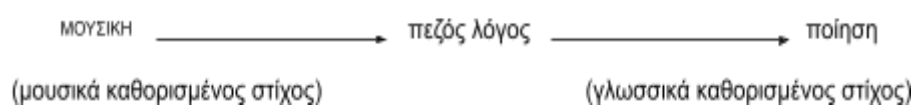
Διασπαση της νεας γλωσσας σε πεζο λογο και στιχο

Την εποχή που κυριαρχούσε η ΜΟΥΣΙΚΗ, η αρχαία ελληνική γλώσσα δεν διέθετε τονισμούς, όπως τους γνωρίζουμε από τις σημερινές γλώσσες. Και στην ελληνική βεβαίως μία ορισμένη συλλαβή διακρίνονταν ιδιαίτερα, όμως όχι με τον τονισμό αλλά με μελωδική διαφοροποίηση, ίσως με έναν μικρό μελωδικό καλλωπισμό. Όμως η συλλαβή αυτή, μέσα στην λέξη δεν συνδέονταν κατά κανέναν τρόπο με την συμπαγή ρυθμική δομή της. Δεν ήταν π.χ. έτσι ώστε αυτή η μελωδική διαφοροποίηση να έπρεπε να συμπίπτει με το μακρό. Ένα παράδειγμα:

τὸν παρθένῳις ὑπὸ τ' ἀπλάτοις ὀφίων κεφαλῇς

Εδώ έχουν σημειωθεί οι μελωδικά διαφοροποιημένες συλλαβές (´ ` ^). Όταν τώρα κάποιος δεν πραγματώσει τον στίχο με την έννοια της ΜΟΥΣΙΚΗΣ αλλά τον πει με την δική

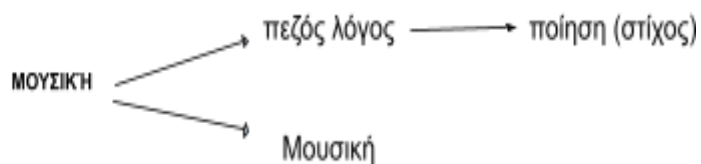
μας έννοια, αΐφνης αυτές οι συλλαβές αποκτούν μία ιδιαίτερη σημασία, έρχονται στο προσκήνιο. Ο αφανής μελωδικός καλλωπισμός, μέσα στην τώρα ρυθμικά ουδέτερη λέξη διαφοροποιεί την συλλαβή-φορέα του, και έτσι μεταβάλλεται σε δυναμικόν τόνο, γύρω από τον οποίο συγκεντρώνεται η φώνηση της λέξης. Αυτοί οι τόνοι είναι διεσπαρμένοι τόσο τυχαία όσο ήταν κι οι καλλωπισμοί, και όταν κατά την απαγγελία του στίχου κανείς προσανατολίζεται προς αυτούς, προκύπτει μία ακανόνιστη ακολουθία τονισμένων και άτονων συλλαβών, ένας πεζός λόγος ο οποίος σε τίποτε δεν θυμίζει τον αρχαίο ρυθμό. Όμως ο ίδιος πεζός λόγος προέκυψε και με την μεταβολή της μη στιχουργημένης, της καθημερινής ελληνικής γλώσσας. Χαρακτηριστικό αυτού του πεζού λόγου είναι η ελεύθερη, η ακανόνιστη ακολουθία τονισμένων και άτονων συλλαβών και η έλλειψη των στην πρωιμότερη ελληνική λέξη εγγενών συμπαγών συλλαβικών ποσοτήτων. Ο με την αυστηρή έννοια πεζός λόγος προέκυψε λοιπόν καταρχήν έτσι. Όμως, όταν είναι να γίνουν στίχοι, ο νέος πεζός λόγος υποβάλλει την εφαρμογή ενός κανόνα, σύμφωνα με τον οποίο οι τονισμοί υπεισέρχονται σε μία τάξη: Η αρχή του τονισμού, απ' ης στιγμής κανείς την αντιληφθεί ως ρυθμική αρχή τάξης, απαιτεί μία κανονική επάνοδο τονισμών σε ίσα διαστήματα. Έτσι προκύπτει ο δυτικός στίχος, όπως τον έχουμε ήδη γνωρίσει. Με άλλα λόγια: Προϋπόθεση για τον βασικό διαχωρισμό πεζού λόγου και στίχου, για την διαμόρφωση του αντιθετικού εννοιολογικού ζεύγους πεζός λόγος – στίχος, είναι η διάλυση της συμπαγούς σταθερότητας της γλώσσας, η κατάργηση της αντικειμενικής διάκρισης μακρού και βραχέος. Στην Αρχαιότητα, ιδιαίτερα στην πρώιμη, η καλλιτεχνικά διαμορφωμένη γλώσσα μπορούσε να είναι μόνον η ΜΟΥΣΙΚΗ. Στην Δύση καταρχήν μπορούν να υπάρχουν δύο ανεξάρτητες μορφοποιητικές δυνατότητες: πεζός λόγος και, απ' αυτόν προερχόμενος, στίχος:



Αυτή η εξέλιξη στοιχειοθετείται και ιστορικά: Ενώ στην απαρχή της ελληνικής

γλωσσικής παράδοσης συναντούμε τον στίχο ως ΜΟΥΣΙΚΗ, το ομηρικό εξάμετρο, στην απαρχή της χριστιανικής-δυτικής ιστορίας συναντούμε τον νέο πεζό λόγο. Σε πεζό κηρύχθηκε ο Χριστιανισμός, πρώτα ελληνικά, κατόπιν και λατινικά, και πεζά κείμενα διαμόρφωσαν το παλαιότερο συστατικό και το θεμέλιο της χριστιανικής λειτουργίας. Στίχοι επάνω σ' αυτό το θεμέλιο έγιναν δευτερογενώς μόνον και αργότερα. Όμως αυτοί οι στίχοι δεν περιέχουν πλέον εκείνο το ρυθμικό-μουσικό στοιχείο το οποίο χαρακτήριζε τον στίχο ως ΜΟΥΣΙΚΗ.

Όμως τι έγινε το μουσικό στοιχείο της ΜΟΥΣΙΚΗΣ; - Αφότου η νέα γλώσσα ανεξαρτητοποιήθηκε ως πεζός λόγος και ως στίχος, από την αρχαία ΜΟΥΣΙΚΗ παρέμεινε το μουσικό στοιχείο. Και αυτό έγινε ανεξάρτητο επίσης. Όμως ανέπτυξε μία νέα, δική του μουσική αρχή, στηριζόμενο στην νέα γλωσσική αρχή: Ήδη η τάξη του τονισμού σε ίσα διαστήματα, όπως αυτή εκδηλώθηκε στον νέο στίχο, δεν ήταν ένα με την στενότερη έννοια γλωσσικό φαινόμενο. Είναι μία νέα Ρυθμική, μία όλως διόλου νέα πνευματική αρχή. αυτή η αρχή λοιπόν έγινε η βάση και της μουσικής. Ήδη προηγουμένως είδαμε πώς στην μουσική, με την τάξη του τονισμού συνδέθηκε η αρχή της διαίρεσης, η οποία οδήγησε στην γέννηση του μουσικού μέτρου στην νεότερη δυτική μουσική. Έτσι την θέση της ΜΟΥΣΙΚΗΣ δεν κατέλαβαν μόνον πεζός λόγος και στίχος, αλλά ακολούθησε και η διάσπαση σε γλώσσα και σε μουσική:



Και από αυτήν την σχηματική παράσταση της διαδικασίας είναι φανερό ότι δεν είναι σωστό να μεταφράζεται η ΜΟΥΣΙΚΗ με "μουσική". Η ΜΟΥΣΙΚΗ είναι αμετάφραστη. Και πάλι η λέξη, με την μεταλλαγή της στην Δύση ως "μουσική", ζει μέχρι σήμερα. Την λέγει όλος ο κόσμος: Έτσι η ετυμολογική ταυτότητα παραπέμπει στην προέλευση της μουσικής μας, στην ενότητα Αρχαιότητα-Δύση, στην πνευματική συνέχεια από τον Όμηρο μέχρι

σήμερα, η σημασιακή μεταλλαγή όμως σε αυτό που τόσο βαθιά τις χωρίζει.

Η πρωταρχική ενότητα διχάστηκε, από την ΜΟΥΣΙΚΗΝ προέκυψαν ποίηση και μουσική. Μόνον τώρα, μόνον στην ιστορία της Δύσης έγινε δυνατόν να διαχωριστούν μουσική και γλώσσα αυστηρά μεταξύ τους. Όμως έκτοτε, τρόπον τινά ως μνήμη της κοινής ιστορικής καταγωγής, υφίσταται η νοσταλγία της μίας για την άλλη, η τάση να αλληλοσυμπληρώνονται. Όμως ό,τι προκύπτει από αυτήν την σύνδεση δεν έχει τίποτε το κοινό με την αρχαία ΜΟΥΣΙΚΗ. Διότι εδώ δεν υπάρχει ένα σχήμα το οποίο να περιέχει εγγενώς μουσική και γλώσσα καθ' αυτό, αλλά μία δυτική γλώσσα η οποία επί τούτου εμπλουτίζεται με μουσική.

Ο ρυθμός του Ομηρου και ο νεοελληνικός κυκλιος χορος

Όμως φαίνεται ότι στο ελληνικό έδαφος διαδραματίστηκε κάτι ιδιαίτερο. Είδαμε πώς η ελληνική γλώσσα μεταλλάχθηκε. Την εποχή στην οποία δημιουργήθηκε ο πεζός λόγος των Ευαγγελίων, αυτή η διαδικασία είχε ήδη κλείσει προ πολλού. Η βάση για την νεοελληνική προφορά είχε γίνει. Όμως ο ενυπάρχων στην ΜΟΥΣΙΚΗ αρχαίος ρυθμός φαίνεται να είχε ριζώσει τόσο πολύ στην ψυχή εκείνων των ανθρώπων, που ήταν σε θέση να συνεχίσει να ζει ακόμη και όταν η ενότητα, η ΜΟΥΣΙΚΗ, είχε διαλυθεί. Καθώς το αρχαιοελληνικό συμπαγές γλωσσικό σώμα, η ΜΟΥΣΙΚΗ, συρρικνώθηκε και μεταλλάχθηκε στην δυτική γλώσσα, άφησε πίσω του το κέλυφος, το οποίο πλέον άρχισε να διάγει έναν δικό του βίο, ως "μουσική" και ως καθαρά μουσική ρυθμική ανεξάρτητη από την γλώσσα. Μόνον έτσι μπορεί να εξηγηθεί ότι στην σημερινή Ελλάδα ανευρίσκεται ένα στρώμα της δημοτικής μουσικής το οποίο είναι δομημένο σύμφωνα με την αρχαία ελληνική αρχή της παράταξης μακρών και βραχέων. Δεν χρειάζεται να τονιστεί ιδιαίτερα πόσο σημαντικό είναι τούτο για την έρευνα και την αποκατάσταση της αρχαίας ελληνικής ρυθμικής, του στίχου, της ΜΟΥΣΙΚΗΣ: Ο φιλόλογος μάταια αναζητεί την πρόσβαση στην ρυθμική του ελληνικού στίχου. Δεν έχει καμία δυνατότητα να την βρει

διότι ασχολείται μόνον με την "γλώσσα". Και, ξεκινώντας από εκεί, δεν μπορεί σε καμία δυτική γλώσσα να βρει μία αφετηρία η οποία θα του επέτρεπε να παραστήσει τον αρχαίο ελληνικό στίχο σωστά. Όμως για τον μουσικό ο οποίος γνωρίζει την νεοελληνική δημοτική μουσική, αίφνης διανοίγεται η πρόσβαση στην αρχαία ελληνική γλώσσα εκεί όπου ο φιλόλογος δεν ερευνά.

Θα το δείξουμε με ένα παράδειγμα το οποίο έχει μέγιστη σημασία για την αναπαράσταση της αρχαίας ελληνικής ρυθμικής. Πρόκειται για τον ρυθμό του ομηρικού έπους.

Οι έλληνες Ρυθμικοί μας λένουν ότι το μακρό δεν χρειάζεται πάντοτε να είναι δύο φορές μεγαλύτερο από το βραχύ, αντιθέτως ότι μπορεί να υπάρχει και η σχέση $1\frac{1}{2}:1$. Εάν λοιπόν εξισώσουμε το βραχύ με ένα τέταρτο ($\cup = \text{♩}$), τότε το μακρό μπορεί να είναι είτε ένα ήμισυ ($- = \text{♩}$) είτε επίσης ένα παρεστιγμένο τέταρτο ($- = \text{♩}$). Αυτές οι αριθμητικές σχέσεις περιγράφονται επακριβώς από τον θεωρητικό της μουσικής Αριστόξενο, έναν μαθητή του Αριστοτέλους. Σε άλλους Ρυθμικούς η μακρά συλλαβή χρησιμοποιείται για τον δάκτυλο: $\text{τ} \text{ζ} \text{ϛ} \text{ϛ} = \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Εκτός αυτού στον Διονύσιο τον Αλικαρνασσεά λέγεται ρητά ότι ο στίχος του Ομήρου, ο δακτυλικός εξάμετρος, πρέπει να εκτελείται μ' αυτόν τον τρόπο. Όμως μέχρι πρότινος αυτές οι σαφείς δηλώσεις δεν βοηθούσαν σε τίποτε. Διότι όσο κανείς "λέγει" τους στίχους, τέτοιες διακρίσεις δεν έχουν πολύ νόημα. Εξ ου και οι φιλόλογοι γενικά δεν ασχολήθηκαν καθόλου μ' αυτά τα ερωτήματα. Μερικοί δοκίμασαν να διαστρεβλώσουν τα λεγόμενα των ελλήνων συγγραφέων ως προς το νόημά τους: Θέλησαν να κατανοήσουν την αναφορά ενός βραχυνθέντος μακρού στους έλληνες θεωρητικούς ως υπόδειξη του ότι η διάρκεια της μακράς συλλαβής δεν μπορεί να εκτιμηθεί επακριβώς, ότι η σχέση της διάρκειας μεταξύ μακρού και βραχέος είναι ακαθόριστη μόνον, ότι δεν υπάρχει κανένας αυστηρός ρυθμός και ότι οι στίχοι πρέπει να απαγγέλλονται περισσότερο ως ομιλούμενος λόγος με την σημερινή έννοια. Σύμφωνα μ' αυτήν την ερμηνεία λοιπόν, το βραχυνθέν μακρό παραπέμπει μόνον σε μία

εξάλειψη των ρυθμών, όπως στον πεζό λόγο, παρά το ότι αυτό έρχεται σε αντίφαση με τα ακριβή λεγόμενα των αρχαίων Ρυθμικών. Αυτοί όμως χαρακτηρίζουν τους ρυθμούς με το μακρό $1\frac{1}{2}$ (♩) ρητά ως ρυθμούς των κύκλιων χορών. Ήδη εξ αυτού η υπόθεση ότι θα μπορούσε να πρόκειται για απλώς απαγγελλόμενους στίχους, αποκλείεται. Όμως η προκατάληψη των μοντέρνων φιλολόγων ήταν τόσο μεγάλη που αυτά απλώς τα αντιπαρέρχονταν. Όμως είναι κατανοητό. Διότι πώς μπορούσε κανείς να βρει κάποια λογική σε έναν ρυθμό ο οποίος όχι μόνον έρχεται σε αντίθεση με το σύγχρονο μουσικό μέτρο, αλλά και που η χρονική του μονάδα κυμαίνεται συνεχώς μεταξύ $1\frac{1}{2}$ και 1, όπου δηλαδή η βάση μοιάζει να ταλαντεύεται; Ένα τέτοιο σχήμα μοιάζει περισσότερο με ρυθμικό τερατούργημα. Εξ ου και οι σημερινοί μουσικοί δεν μπορούσαν να κάνουν τίποτε με τα λεγόμενα των ελλήνων θεωρητικών.

Όμως τα πράγματα είναι διαφορετικά όταν κανείς γνωρίζει τέτοιους ρυθμούς από την πράξη: Στην σημερινή Ελλάδα ένας τέτοιος ρυθμός όχι μόνον υπάρχει, αλλά είναι ένα τακτικό και αυτονόητο, ένα καθημερινό φαινόμενο. Είναι ο ρυθμός του ακόμη σήμερα πλέον διαδεδομένου ελληνικού δημοτικού χορού, του Συρτού Καλαματιανού. Λοιπόν όχι μόνον βρίσκουμε τον από τους αρχαίους Ρυθμικούς επακριβώς περιγραφόμενον ρυθμό, αλλά τον βρίσκουμε ως ρυθμό του κύκλιου χορού ακριβώς όπως μας λένουν οι Αρχαίοι. Είναι ένας ρυθμός ο οποίος απαρτίζεται από τρεις χρόνους, ο πρώτος των οποίων είναι κατά το ήμισυ μακρότερος από τον δεύτερο και τον τρίτο ♩. Με την επιμονή στο "1", το οποίο όμως, καθώς δεν συμπληρώνει ένα πλήρες δίχρονο μακρό, αφήνει μία κάπως φευγαλέα αίσθηση, και με την συνέχιση στο "2" και στο "3", προκύπτει ένα για τον ρυθμό και τον χορό χαρακτηριστικό πέρα-δώθε, ένα παιχνίδισμα ανάμεσα στην στάση και στην συνέχιση, κάτι το ιδιόμορφα μετέωρο. Όταν κανείς χορεύει αυτόν τον χορό ο ίδιος, αισθάνεται την ελαστικότητα αυτού του ρυθμού και την όντως στατική-χαλαρή συμπαράθεση των μεμονωμένων χρόνων. Ένα πέρα-δώθε εκφράζεται επίσης και γενικά από την σειρά των βημάτων: μερικά βήματα προς τα εμπρός, κατόπιν ένας δισταγμός και κατόπιν μερικά βήματα πίσω.

Επίσης το βασικό μοτίβο των βημάτων ανταποκρίνεται στους τρεις χρόνους: ένα βαρύ βήμα στο "1" - ως ΘΕΣΙΣ - και κάθε φορά ένα ελαφρότερο (μικρότερο) στα "2" και "3" - ως ΑΡΣΙΣ. Ορμώμενοι από εδώ, παρόμοια βήματα προτείνουμε για την ωδή του Πινδάρου. Για παράδειγμα αναφέρεται μία μελωδία του Καλαματιανού (φυσικά τέτοιες ελληνικές μελωδίες δημοτικών χορών έχουν παραδοθεί προφορικά - όχι σε μουσική γραφή).

(βασικός ρυθμός: ♩ · π.χ.: ♩ = M.M. 80. ♩ = M.M. 120)



Και το όνομα ΣΥΡΤΟΣ είναι σημαντικό. Είναι ένα αρχαίο όνομα για παραδοσιακούς κύκλιους χορούς. Έτσι σε μία επιγραφή του 1^{ου} αιώνα μ.Χ. από την Βοιωτία ανευρίσκονται τα εξής: "Εκτέλεσε με ευλάβεια πατροπαράδοτες πομπές και τον πατροπαράδοτο κύκλιο χορό των Συρτών."¹³ ΣΥΡΤΟΣ είναι η μόνη αρχαία ονομασία ενός χορού ο οποίος συνεχίζει να ζει στον νεοελληνικό δημοτικό χορό. Ακόμη είναι χαρακτηριστικό ότι και η παράσταση κύκλιων χορών από την αρχαία τέχνη δείχνει μία εντυπωσιακή ομοιότητα με την από τους σημερινούς Συρτούς παρεχόμενη εικόνα. Εκτός αυτού, κανείς θα μπορούσε να σκεφθεί τον δήλιο χορό ΓΕΡΑΝΟΣ και την περιγραφή αυτού του χορού στον Όμηρο στην 18^η ραψωδία της Ιλιάδας. Όταν κανείς λάβει όλα αυτά υπόψη, η διαπίστωση ότι η συγκεκριμένη και συνεπής εφαρμογή αυτού του ρυθμού αποδίδεται από την αρχαία ελληνική θεωρία στον ηρωικό εξάμετρο, δηλαδή στον ρυθμό του Ομήρου, αποκτά εξέχουσα σημασία. Στην Αρχαιότητα ο ρυθμός του Ομήρου ήταν το ίδιο τυπικός, το ίδιο διαδεδομένος όπως σήμερα ο ρυθμός του Συρτού Καλαματιανού. Και ήταν, όπως αυτός, ρυθμός κύκλιου χορού. Όμως η σημασία της ταυτότητας του σημερινού ρυθμού με τον αρχαίο γίνεται ακόμη σαφέστερη όταν

¹³ [Τ]ΑΣ ΔΕ ΠΑΤΡΙΟΥΣ ΠΟΜΠΑΣ ΜΕΓΑΛΑΣ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΩΝ ΣΥΡΤΩΝ ΠΑΤΡΙΟ[Ν] ΟΡΧΗΣΙΝ ΘΕΟΣΕΒΩΣ ΕΠΕΤΕΛΕΣΕΝ.

σκεφτούμε ότι δεν πρόκειται για κάποιον τυχαίο ρυθμό τον οποίο κανείς συναντά σ' όλον τον κόσμο, όπως π.χ. το μουσικό μέτρο 4/4, αλλά για μία ολότελα ιδιόρρυθμη, ξεχωριστή μορφή.

Οι σημερινές μελωδίες του ΣΥΡΤΟΥ σίγουρα δεν είναι τόσο παλιές όσο ο ρυθμός του. Αντιστοιχούν σε διάφορα ιστορικά στάδια. Παρατίθεται και μία δεύτερη μελωδία:



Ομως ο ρυθμός καθ' αυτόν εμφανίζεται ως το παμπάλαιο εκμαγείο το οποίο διαμορφώνει όλες αυτές τις μελωδίες. Είναι σαν ένας πάγιος τύπος ο οποίος είναι βαθιά εγχαραγμένος στην ελληνική ψυχή, και έτσι είναι προστατευμένος από κάθε διάθεση των καιρών, από τα σημάδια του χρόνου - αντίθετα με τις περισσότερες ασταθείς μελωδίες. Το άφθαρτο αυτού του ρυθμού δεν ανάγεται μόνον στην σύνδεσή του με το ανθρώπινο σώμα και με τον χορό. Μάλλον κανείς τείνει να το εξηγήσει με την πρωταρχική σύνδεση του ρυθμού με την λέξη, να το αναπέμψει σ' εκείνη την εποχή όπου αυτή η ολότητα ήταν ριζωμένη στον άνθρωπο με το έπος. Ο ρυθμός ήταν δεδομένος από τον κύκλιο χορό και από την λέξη, ήταν μία σαφής, αναλλοίωτη μορφή. Αντιθέτως το μελωδικό εποικοδόμημα ήταν μεταβλητό και δεν είχε αυτήν την αντίσταση. Δεν πιστεύω ότι κανείς θα μπορούσε να αντιπαρατάξει από την ιστορία της Δύσης κάτι ανάλογο, έναν ρυθμό ο οποίος να υπάρχει αιώνες, χιλιετίες, και ο οποίος βρίσκεται έξω από την μελωδική-ηχητική μεταβολή, να έχει μείνει αναλλοίωτος απ' αυτήν.

Τα δύο φαινόμενα, το αρχαίο και το νέο, ο ρυθμός του Ομήρου και ο νεοελληνικός κύκλιος χορός, παρουσιάζουν την ίδια στάση, κοινές ρίζες. Στέκουμε εμπρός σε μία εκ των ένδον θεμελιωμένη, εμπρός σε μία ουσιαστική ομοιότητα, εμπρός σε μία συγγένεια η οποία είναι εδραιωμένη στην σωματικά αισθητή κίνηση. Όταν κανείς βλέπει αυτόν

τον Συρτό Καλαματιανό, ή μάλιστα τον χορεύει ο ίδιος (φυσικά στο ύπαιθρο), αισθάνεται μία παμπάλαια παράδοση. Όταν χορεύουν, οι άνθρωποι φανερώνουν μία σοβαρότητα η οποία κατά τα άλλα τους είναι ξένη. Τα πρόσωπά τους γίνονται σαν μάσκες. Είναι σαν να αποκαλύπτεται ένα συνειδησιακό στρώμα, κατά τα άλλα παραχωμένο. Σ' αυτούς τους κύκλιους χορούς δρα μία δύναμη η οποία συνεχίζει τον λαό, τον περικλείει σαν ένας θόλος. Όταν αυτοί οι άνθρωποι χορεύουν, φέρουν μία παμπάλαια, βαθειά εγχαραγμένη παράδοση. Ο σεβασμός προς τους πατέρες και η ενότητα την οποία απαρτίζουν μ' αυτούς, καθίστανται έκδηλα. Όμως τι συμπύκνωση νοήματος και δύναμης πρέπει να συγκέντρωνε αυτός ο χορός την εποχή της ιστορικής του ακμής, όταν διατηρήθηκε με τέτοια ανθεκτικότητα μέχρι σήμερα, όταν επί χιλιετίες μπόρεσε να έχει τέτοια δύναμη!

Με την αναγωγή του εξάμετρου στον ρυθμό του Καλαματιανού, τίθεται το ερώτημα κατά πόσον το έπος πρωταρχικά ήταν συνυφασμένο με χορό. Ως ρυθμός για έναν κύκλιο χορό εμφανίζεται ο Καλαματιανός σήμερα, ως ρυθμός του κύκλιου χορού χαρακτηρίζεται από τους Αρχαίους, και αυτόν τον ρυθμό του κύκλιου χορού χρησιμοποιούν για την απαγγελία του ομηρικού έπους. Θα μπορούσε να ήταν δυνατόν, αρχικά να συνηθίζονταν ένας σφαιρικά προσανατολισμένος, δηλαδή και με ρυθμό συνδεδεμένος τρόπος απαγγελίας, και να παρέμεινε ως λαϊκό εθιμικό φαινόμενο μαζί με την απλή απαγγελία, όπως αυτή καθιερώθηκε στους μεταγενέστερους αιώνες. (ένα κατάλοιπό του θα ήταν ο νεοελληνικός Συρτός Καλαματιανός.) Έτσι κανείς μπορεί να σκεφτεί πως οι Φαίακες, οι οποίοι - όπως λέγεται στην 8^η ραψωδία 246κ.ε. της Οδύσσειας - χορεύουν με το άσμα του Δημοδόκου, εκτελούσαν τον χορό πράγματι σύμφωνα με τον επικό εξάμετρο. Αυτό θα σήμαινε ότι η απαγγελία του έπους μπορούσε να συνδέεται με χορό. Αλλά ακόμη κι εάν δεν θέλουμε να προχωρήσουμε τόσο πολύ, η προηγούμενη διαπίστωση για την προέλευση του ομηρικού επικού ρυθμού από τον κύκλιο χορό, επομένως η σφαιρική-ανθρώπινη σύνδεσή του, παραμένει. Η εγκατάλειψη του σωματικού, η ολική πνευματοποίηση ενός πρωταρχικά με το σώμα συνδεδεμένου

ρυθμού σε έναν ρυθμό αμιγούς μουσικής, ή μάλιστα σε έναν ρυθμό απαγγελίας, είναι μία εύλογη, ιστορικά και από αλλού καταδείξιμη διαδικασία, ενώ η αντίστροφη φορά πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν αδύνατη. Η εντυπωσιακή ενότητα μουσικής, στίχου και χορού μπορεί λοιπόν να καταδειχθεί στην αρχή της ελληνικής "ποίησης" - που θα πει της ΜΟΥΣΙΚΗΣ - στην εποχή του Ομήρου, και βεβαίως και ακόμη νωρίτερα.

Αυτό το παράδειγμα, ο νεοελληνικός κύκλιος δημοτικός χορός ως ο ρυθμός του Ομήρου, μας καθιστά την συσχέτιση της αρχαίας και της δυτικής ιστορίας από τον Όμηρο έως σήμερα απτή κατά έναν ιδιαίτερα συγκεκριμένο, αλλά και εντυπωσιακό τρόπο. Φωτίζει αυτό το οποίο ειπώθηκε προηγουμένως στην βάση της λεκτικής ταυτότητας ΜΟΥΣΙΚΗΣ-Μουσικής.

Το στρώμα, το οποίο συναντήσαμε στον νεοελληνικό δημοτικό χορό, από ρυθμική άποψη μπορούμε να το αναγάγουμε στην όψιμη Αρχαιότητα: Διότι η ανεξαρτητοποίηση της μουσικής ρυθμικής, και μαζί της ο διαχωρισμός μουσικής και πεζού λόγου, έχει μεν ήδη επιτελεστεί, όμως αυτή η μουσική βασίζεται ακόμη στον "πλήρη χρόνο". Η περαιτέρω διάσπαση, τώρα πλέον εντός της μουσικής-ρυθμικής περιοχής, σε καθορισμό του χρόνου και σε συμπλήρωση του χρόνου, χαρακτηρίζει πλέον το επόμενο στάδιο, την γένεση της με την στενότερη έννοια δυτικής μουσικής. Ο αντίποδάς της, η δυτική ποίηση, μοιράζεται με την δυτική μουσική την αρχή της οροθέτησης του χρόνου. Αντιθέτως η συμπλήρωση του χρόνου δεν γίνεται αυτόνομα ρυθμικά αλλά καθαρά γλωσσικά-φωνητικά (είναι σημασιακά καθορισμένη). Εδώ, στον δυτικό στίχο, υπάρχει η ύστατη δυνατή εσωτερίκευση. Ως μόνη ανάμνηση του μουσικού-σωματικού, έχει μείνει η οροθέτηση του χρόνου.



Γένεση της δυτικής πνευματικότητας

Τώρα, αφού υπεισέλθαμε στην αρχαία ελληνική στάση, μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα και την δυτική, αντιπαραθέτοντας προς αυτήν την αρχαία και διακρίνοντάς την απ' αυτήν. Στην ΜΟΥΣΙΚΗ, είπαμε προηγουμένως, συλλαβές και λεκτικό σώμα ήταν στατικά, κείμενα στον εαυτό τους, για τον εαυτό τους. Σε τούτο ανταποκρίνονταν εκείνη η πνευματική στάση η οποία συνταύτιζε την γλώσσα με την ουσία των πραγμάτων. Το "θείο" ήταν ενσωματωμένο στην λέξη. Η ίδια η υπόσταση ήταν πλήρως και τελείως παρούσα. Τώρα μπορούμε να προσθέσουμε: Για τους Έλληνες το αληθινό Είναι

εγκλείονταν στο "ενταύθα". Δεν υπήρχε καμία παράσταση ενός "επέκεινα" η οποία να εξασθενεί το Είναι, κανένας χωρισμός μεταξύ ενταύθα και επέκεινα. Όμως με την ιστορική μεταλλαγή από την Αρχαιότητα στην Δύση, αυτό άλλαξε. Είδαμε ότι το λεκτικό σώμα έχασε το μουσικό του περιεχόμενο και ότι την θέση του κατέλαβε μία μορφή καθαρά φωνητική, καθοριζόμενη σημασιακά, εξαρτώμενη από την ομιλία του υποκειμένου. Το μόνο το οποίο τώρα συνιστά την γέφυρα προς την μουσική ρυθμική είναι ο τονισμός της λέξης. Παρομοιάζεται με μία απλή στιγμή. Όπως είδαμε, προέκυψε από την συρρίκνωση του μουσικού λεκτικού σώματος. Ο "πλήρης χρόνος" εξανεμίστηκε. Ο τονισμός, ως η ενοποιός αρχή η οποία συνέχει την λεκτική συνάρμωση, διαχωρίστηκε από το σώμα της λέξης. Το ίδιο συνέβη και στην μουσική. Γλώσσα και μουσική απέκτησαν έτσι έναν δυναμικό χαρακτήρα. Η υπόσταση δεν μπορούσε πλέον να είναι πλήρως και τελείως παρούσα στον ήχο της λέξης και στον συγκεκριμένο μουσικό ρυθμό. Διότι αυτά τα φαινόμενα, ο ήχος της λέξης και ο μουσικός ρυθμός, δεν αποκτούσαν την ζωή τους πλέον μόνον από τον εαυτό τους, από το δικό τους παρόν, αλλά και από την από αυτά διαχωρισμένη, ανεξαρτητοποιημένη αρχή του συστήματος τονισμού και της διαίρεσης του μέτρου. Σε τούτο ανταποκρίνονταν η πνευματική στάση: Το παρόν, εκλαμβανόμενο αφ' εαυτού, δεν είναι ταυτόσημο με το Είναι διότι είναι πολύ λίγο στατικό και έχει κάτι το σκιώδες. Στον Χριστιανισμό πρέπει πάντα να συμπεριλαμβάνει παρελθόν και μέλλον. Σε μία τέτοια γλώσσα, σε μία τέτοια μουσική, σε μία τέτοια πνευματικότητα το ενταύθα δεν μπορεί να αρκεί για τον εαυτό του, προς τούτο είναι υπερβολικά σκιώδες. Πρέπει να αναφέρεται σε ένα επέκεινα, να δικαιώνεται από ένα επέκεινα.

Η διαπίστωση ότι η ενοποιός αρχή απομονώθηκε ως σύστημα τονισμού, αναφέρεται στο αντικειμενικό δεδομένο. Όμως ως προς το υποκείμενο αποκτά την εξής έκφραση: Η ενοποιός αρχή βρίσκεται *στην πράξη* της ομιλίας, *στην πράξη* του παιχνιδιού της μουσικής. Ως εκ τούτου αυτή η πράξη είναι τώρα κάτι δυναμικό. Αλλά το δυναμικό στοιχείο το αποκτά και δια του ότι δεν μπορεί πλέον να είναι τίποτε άλλο από μία

έφεση, μία νοσταλγία για το Είναι, μία παραπομπή σ' αυτό. Με τούτο συνδέεται η νέα εσωτερικότητα της γλώσσας και της μουσικής, για την οποία έγινε λόγος ήδη νωρίτερα. Πρώτα ο δυτικός πεζός λόγος μπόρεσε να πραγματώσει την πνευματική στάση ενός Αυγουστίνου: την φιλοσοφική και ψυχολογική ανακάλυψη του υποκειμένου και του εσωτερικού κόσμου. Μία παραλληλία με αυτήν την στροφή προς την γλώσσα, όπως γνωρίζουμε, συνιστά η στροφή από την αρχαία Γλυπτική προς την δυτική Ζωγραφική και από την αρχαία, πλήρως σωματική, τρόπον τινά σφαιρική γλυπτική Αρχιτεκτονική προς την δυτική δημιουργία του αρχιτεκτονικού εσωτερικού χώρου.

Το ότι το σώμα της λέξης εξανεμίστηκε, το ότι η ΜΟΥΣΙΚΗ μεταλλάχθηκε στον νέο πεζό λόγο ο οποίος τρόπον τινά απέβαλε το απτό και σωματικό, σημαίνει όμως επίσης ότι η γλώσσα πνευματοποιήθηκε ολότελα, ότι έφθασε στην τελευταία δυνατή πνευματοποίηση. Και μαζί της η ποίηση έγινε κάτι το καθαρά πνευματικό - πρέπει όμως να προσθέσουμε: κάτι "μόνον" πνευματικό. Διότι την "αντιπροσωπευτική δύναμη" του αρχαίου ελληνικού στίχου διαδέχθηκε κάτι νέο. Τώρα η ποίηση έχει μία "το αντικείμενο εξαλείφουσα δύναμη", το δημιουργεί εκ νέου ως αισθητικό αντικείμενο. Έχει γίνει "τέχνη" με την στενότερη έννοια.¹⁴ Έτσι πρέπει να συνάγει την δικαίωσή της από αλλού. Η δυτική ποίηση προϋποθέτει μία αλήθεια κηρυγμένη ως πεζός λόγος. Ενώ λοιπόν πρέπει να φανταστούμε την γένεση της ΜΟΥΣΙΚΗΣ από την μουσικά, αισθητά δεδομένη λέξη, από τον μουσικό στίχο, από το άσμα, και ως τελικό της στάδιο βρίσκουμε τον πεζό λόγο, αντιστρόφως πρέπει στην απαρχή της δυτικής ποίησης, και ως πρωταρχικό

¹⁴ Σ' αυτό το βιβλίο επιχειρήθηκε, ξεκινώντας από την Αρχαιότητα, να φωτιστεί η προέλευση της δυτικής μουσικής. Με την από εκεί ορμώμενη μεταλλαγή ασχολείται το βιβλίο του συγγραφέα "Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe", Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954. [σ.τ.μ.: Τώρα σε ελληνική μετάφραση του Δημήτρη Θέμελη με τον τίτλο: "Μουσική και Γλώσσα. Το ιστορικό γίνεσθαι της δυτικής μουσικής στη μελοποίηση της λειτουργίας", Αθήνα 1994] – Για τον ειδικά δυτικό χαρακτήρα της "τέχνης" με την στενότερη έννοια πρβλ. εκεί κεφ. 15 (Musik als Geschichte [Μουσική ως ιστορία]), και ειδικά σελ. 140 κ.ε. Εκεί διακρίνονται τρία στάδια της πραγματικότητας της λέξης: αντιπροσωπευτική δύναμη (Αρχαιότητα) – το αντικείμενο εξαλείφουσα δύναμη (Δύση) – υποδεικνύουσα δύναμη (παρόν).

της έδαφος και προέλευση, να θέσουμε τον πεζό λόγο, και μάλιστα τον απλό, απλοϊκό και όμως γεμάτον εσωτερικότητα, πλήρη σημασίας πεζό λόγο ως καθαρά πνευματικό υλικό το οποίο στέκει υπεράνω της καλλιτεχνικής αισθητοποιητικής δυνατότητας, την έχει ξεπεράσει ώστε να κηρύσσεται η "αλήθεια", η πνευματική βεβαίως, ως ενόραση απελευθερωμένη από το αισθητό ως φορέα της τέχνης. Μπορούμε επίσης να πούμε: Ενώ η ΜΟΥΣΙΚΗ είναι αυτάρκης, είναι η ίδια νόμος και πλήρωση, θρησκευτικό πλαίσιο και καλλιτεχνική πραγμάτωση, η δυτική ποίηση προϋποθέτει μία ύστατη, εκτός αυτής ευρισκόμενη θρησκευτική αναφορά. Δίχως τον πεζό λόγο του "πάτερ ήμῶν" δεν είναι νοητή.

Η εξάρτηση της δυτικής ποίησης από τον πεζό λόγο δεν βασίζεται μόνον στην αναφερθείσα ιστορική μεταλλαγή της δομής της γλώσσας αλλά επεκτείνεται και στο περιεχόμενο. Το περιεχόμενο των ομηρικών επών είναι αδιανόητο να συσχετιστεί με κάποιον πεζό λόγο ο οποίος κάπως να υφίστατο ήδη προηγουμένως, ή μάλιστα να αναχθεί σ' αυτόν. Όμως π.χ. για τον Dante τούτο είναι αυτονόητο. Η ποίησή του όχι μόνον προϋποθέτει τον πεζό λόγο του Ευαγγελίου αλλά και τον πεζό λόγο π.χ. του Θωμά Ακινάτη.

VIII. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ

Αρχαία και χριστιανική-δυτική στάση

Στην πινδαρική ωδή γνωρίσαμε ένα παράδειγμα της αρχαίας ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Ας θυμηθούμε ακόμη μία φορά τον επίλογο, και ιδιαίτερα τον τελευταίο στίχο: "Παραδόξως (ο χρόνος) άλλα θα δώσει, άλλα πάλι όχι." Ήδη εντυπωσιάζει βέβαια ως σημερινή γλώσσα, ως δυτική ομιλία. Ας τον δούμε όμως ως ελληνική πραγματικότητα, ως ΜΟΥΣΙΚΗ: έμπαλιν γνωμας το μεν δώσει το δ' ούπω. Πόσο άκαμπτα παρατάσσονται οι λέξεις, τι απρόσιτα

απόλυτος, τι συμπαγής είναι αυτός ο στίχος καθ' αυτόν! Αυτός ο σαν προσωπείο άκαμπτos λόγος αποκτά, με τον στατικό ρυθμό του "πλήρους χρόνου", κάτι το αμετάβλητο, τρομακτικό, αλλά πάλι, ακριβώς γι' αυτό, και κάτι το απελευθερωτικό. Δημιουργεί την πραγματικότητα ο ίδιος, ονομάζοντάς την. Αυτές τις λέξεις, μόνον θαυμάζοντας μπορεί κανείς να τις λέγει. Θα ήταν αποδυνάμωση, εάν ήθελε να τις "πει" με σημασία, με δυτικό νόημα, καθώς ό,τι είναι σ' αυτόν τον ελληνικό στίχο παρόν είναι η μοίρα καθ' αυτήν, είναι ο Θεός, και τούτο δεν πρέπει να μεταλλαχθεί σε μία σκιώδη ανθρώπινη πρόταση.

Και ο επίλογος ως σύνολο (στ. 28-32) προϋποθέτει την για εμάς σχεδόν ασύλληπτη ενότητα ανθρώπου και Θεού. Αναφέρεται τόσο στον Περσέα, στην Αθηνά και στην εφεύρεση του αυλού, όσο και στον νικητή στους αγώνες, στον Μίδα. Κι επίσης η όλη ωδή μας, η ΧΟΡΕΙΑ μας, πρέπει να εννοηθεί έτσι: μύθος των Θεών, Περσεύς, πυθικοί αγώνες, άνθρωποι, ο Μίδας, σχηματίζουν μία ενότητα, μία μοναδική πραγματικότητα με υπόσταση. Ο τελευταίος στίχος της στροφής στέκει κάθε φορά εκεί αφ' εαυτού, αρκούμενος στον εαυτό του, όμως συγχρόνως κλείνει την στροφή με την ρυθμικά αντίθετη κίνηση, με το ρυθμικό "κόντραποστ". Αλλά μόνον στην τελευταία στροφή αποκαλύπτεται το νόημα του ρυθμικού σχήματος της στροφής πραγματικά. Βεβαίως όχι π.χ. από το περιεχόμενο ή από την σημασία, αλλά όντως δια του ότι απόλυτη απόφαση και αυθυπόστατος ρυθμός του τελευταίου στίχου συμπίπτουν.

Πόσο διαφορετικά από το πλήρως και ολότελα παρόν Είναι της ΧΟΡΕΙΑΣ μας συμπεριφέρεται μία χριστιανική κοινότητα σε μία λιτανεία! Και εδώ ομιλία, άσμα και κίνηση. Όμως όλα, εκλαμβανόμενα αφ' εαυτών, ως εδώ-και-τώρα, είναι σκιώδη, ισχύουν πλήρως μόνον σε αναφορά προς ένα επέκεινα. Το 'Κύριε ελέησον' - άλλωστε μία αρχικά παγανιστική επίκληση της όψιμης Αρχαιότητας - από τα πλήθη της λιτανείας, είναι μεν ελληνική γλώσσα, όμως είναι χριστιανικά ελληνικά, είναι μία γλώσσα η οποία βρίσκεται σε αντίθεση με την ΜΟΥΣΙΚΗ.

Η Αρχαιότητα βρίσκει το Είναι στο ενταύθα, η Δύση στον διαχωρισμό μεταξύ ενταύθα και επέκεινα. Και πάλι θα ήταν λάθος να αναρωτηθούμε π.χ. ποια από τις δύο πνευματικές στάσεις ανταποκρίνεται στο αληθινό Είναι. Μόνον τούτο ισχύει: Η Αρχαιότητα το βλέπει στην οπτική του ενταύθα, η Δύση στην οπτική της αντιπαράθεσης ενταύθα και επέκεινα. Και οι δύο στάσεις μαζί καθορίζουν καταρχήν την ιστορική-πνευματική μας πραγματικότητα. Όμως ποιος γνωρίζει τι είναι το "Είναι" καθ' αυτό - ανεξαρτήτως ενταύθα και επέκεινα - πραγματικά; Ποιος γνωρίζει κατά πόσον "η μικρή μας ζωή", επί γης ή έπ' ουρανού, επί γης και έπ' ουρανού συγχρόνως, είναι καταξίωση, επίφαση, ή κάτι άλλο, από τους ανθρώπους μη ονομαζόμενο, μη ονομάσιμο. Ο Shakespeare εξέφρασε αυτήν την σκέψη με τις λέξεις: *"We are such stuff as dreams are made of, and our little life is rounded with a sleep."* ("Είμαστε από υλικό σαν απ' αυτό που είναι τα όνειρα, κι η μικρή μας ζωή κυκλώνεται από έναν ύπνο.")¹⁵ Πρέπει κανείς να κατανοήσει αυτήν την πρόταση με χριστιανικά πρόσημα; Πρέπει να την κατανοήσει με παγανιστικά-ελληνικά; Και τα δύο θα ήταν ανεπίτρεπτος περιορισμός. Ο Σαίξπηρ απέφυγε να ερμηνεύσει τα λόγια του προς την μία ή προς την άλλη κατεύθυνση. Είναι μαζί αρχαία και χριστιανικά, περιλαμβάνουν Αρχαιότητα και Δύση. Σε τούτο συνίσταται το μεγαλείο τους. Όμως το ότι ένας άνθρωπος μπόρεσε να τα εκφράσει, αυτό κατέστη δυνατόν καταρχήν με την δυτική-χριστιανική πνευματικότητα, με τον πεζό λόγο των Ευαγγελίων.

Γενικές παρατηρήσεις για την μεθοδο του βιβλίου και για τον ρυθμο

Στην εισαγωγή επεχείρησα να δώσω ένα διάγραμμα του θέματος του βιβλίου. Αναδρομικά διαπιστώνουμε ότι ασχοληθήκαμε με δύο διαφορετικά αντικείμενα: με την ελληνική ΜΟΥΣΙΚΗ και με την δυτική μουσική. Η ΜΟΥΣΙΚΗ: ένα πρωταρχικά γλωσσικό δεδομένο · η μουσική: ό,τι ακριβώς εμείς οι Δυτικοί χαρακτηρίζουμε μ' αυτό το όνομα.

¹⁵ Shakespeare, "Η Θύελλα", IV. πράξη, 1η σκηνή (Πρόσπερος).

Και πάλι το θέμα μπόρεσε να συζητηθεί ως ενότητα. Πού έγκειται αυτή; Θεματικά στην ανίχνευση της άκρως ιδιόμορφης μεταλλαγής της ΜΟΥΣΙΚΗΣ, ενός αρχικά γλωσσικού δεδομένου, σε μία τελείως διαφορετικού είδους αυτόνομη μουσική. Όμως τι κατέστησε δυνατό το ερώτημά μας, την εξεύρεση εκείνου του κοινού στοιχείου, δια του οποίου δύο φαινομενικά ασυμβίβαστα αντικείμενα συνδέονται, και την παρακολούθηση της μεταλλαγής τους; Η εφαρμοσμένη μέθοδος. Δεν θελήσαμε να ασχοληθούμε με ένα απομονωμένο φαινόμενο, με κάποια φαινομενικά αυτόνομη πνευματική περιοχή. Η τάση για απομόνωση μπορεί να εκδηλωθεί με δύο τρόπους. Όταν ομογενή αντικείμενα διακρίνονται και, απομονωμένα από τα υπόλοιπα, θεωρούνται σαν να ήταν αυτόνομα, π.χ. ιστορία, μουσική, εικόνες. Ή όταν ένας τρόπος θεώρησης, π.χ. το ερώτημα για το λεγόμενο αισθητικό περιεχόμενο, τίθεται μεμονωμένο στο προσκήνιο. Όμως στην απομόνωση του αντικειμένου θα έπρεπε κανείς να αναρωτηθεί πού μένει η ενότητα του λογοδοτούντος πνεύματος, και στην απομόνωση του τρόπου θεώρησης εάν αυτό επαρκεί για το αντικείμενο ως σύνολο. Και στις δύο περιπτώσεις θα επρόκειτο για επινοήσεις ανεπίτρεπτες, οπωσδήποτε για επινοήσεις οι οποίες στην έρευνα, με την μακρόχρονη εφαρμογή τους, έχουν γίνει συχνά δεύτερη φύση, ώστε να θεωρούνται αλήθειες ακλόνητες. Εδώ δεν θα ήθελα να υπεισέλθω σε μία κριτική αυτής της μεθόδου. Μας αρκεί να διαπιστώσουμε ότι σ' αυτό το βιβλίο προχωρήσαμε διαφορετικά. Δεν θελήσαμε να απομονώσουμε ούτε αντικείμενα ούτε τρόπους θεώρησης, και έτσι να τους προσδώσουμε την λανθασμένη επίφαση, το κύρος του απόλυτου. Αγνοήσαμε τα δόγματα ότι σε όλες τις εποχές υπάρχει "τέχνη" ή μεμονωμένες, καθαρά μεταξύ τους χωρισμένες τέχνες όπως *εμείς* τις καταλαβαίνουμε, και ότι υπάρχει ένα καθαρά αισθητικό αντικείμενο και επομένως ένας θεμιτός, μόνον αισθητικός τρόπος θεώρησης. Μας αφορούσε μόνον το ερώτημα για τον φορέα του πνευματικού, τον νοηματικό φορέα: φορέα μέσω των αισθήσεων, φορέα νοήματος. Όμως το ερώτημα για το πνεύμα είναι το ερώτημα για την πραγματικότητα. Η πραγματικότητα είναι κάτι το πνευματικό, κάτι το οποίο είναι ίδιον μόνον του ανθρώπου. Δεν είναι τίποτε άλλο παρά

αυτο-συνειδητο-ποίηση. Είναι το σημείο επαφής της συνείδησης με το Είναι. Εκδηλώνεται ως το σημείο επαφής του Εγώ με αυτό που ονομάζουμε αντικειμενικότητα. Αυτό το σημείο επαφής και μόνον, υπήρξε το μέλημά μας. Ούτε μπορεί να αποκτήσει υπόσταση στο αντικείμενο ούτε να αναχθεί σε μία αφηρημένη, μη πραγματωθείσα καταβολή του Εγώ - σε μία λεγόμενη κοσμοθεώρηση - . Μόλις συμβεί ένα από αυτά τα δύο λάθη, το άλλο έρχεται από μόνο του. Δίνεται υπόσταση, επιπόλαια απομονώνονται περιοχές του πνευματικού Είναι και δημιουργούνται αυτοπεριορισμοί οι οποίοι αναγκαστικά οδηγούν σε κατασκευές αντίθετες με το πνεύμα. Όμως το μόνο δεσμευτικό είναι η πραγματικότητα. Δεσμευτικό για τον άνθρωπο στην ολότητά του, για τις περιοχές του αισθητικού, της σκέψης, της πράξης μαζί. Απομόνωση, αυτονόμηση, υποστασιοποίηση είναι θάνατος για το πνεύμα, είναι ο εχθρός του. Αυτός ο εχθρός είναι επί το έργον κάποτε και κατά την λεγόμενη υφολογική θεώρηση.

Στην υπέρβαση της απομόνωσης, μας βοήθησε ο ρυθμός. Προσέφερε μία πρόσβαση στο πνευματικό. Ο ρυθμός δεν είναι ούτε αντικείμενο, όπως π.χ. ένα είδος τέχνης ή ένα καλλιτεχνικό έργο, ούτε οδηγεί προς έναν μεμονωμένο τρόπο θεώρησης, όπως π.χ. στην υφολογική-αισθητική. Όμως τι είναι ο ρυθμός; Έναν ορισμό δεν είμαι σε θέση να δώσω. Ήδη διότι ο ρυθμός δεν *είναι*. Ό,τι ονομάζουμε ρυθμό, είναι απλώς κάτι το οποίο παραπέμπει στο πνευματικό, που θα πει, στο ολικό ανθρώπινο Είναι. Για εμάς δεν ήταν τόσο πολύ κάτι το απομονώσιμο, όσο ένας τρόπος παράστασης της πραγματικότητας. Είδαμε ότι ο ρυθμός στην Αρχαιότητα έχει μεν μία αυτόνομη, επακριβώς παραστήσιμη μουσική πλευρά, ότι όμως, συλλαμβανόμενος βαθύτερα, γίνεται φορέας του νοηματικού περιεχομένου, γίνεται ουσιαστικό χαρακτηριστικό εκείνου του σημείου επαφής όπου ο άνθρωπος ανακαλύπτει τον εαυτό του, γίνεται υπόστρωμα της γλώσσας, του πρωτοφαινομένου για κάθε τι πνευματικό. Είδαμε πώς στην Δύση ο ρυθμός μεταλλάσσεται σε κάτι τελείως διαφορετικό. Γλωσσικός και μουσικός ρυθμός διασπάστηκαν. Χρησιμοποιήσαμε επίσης τα εννοιολογικά ζεύγη πλήρης-κενός χρόνος, στατική-δυναμική στάση για να διακρίνουμε ελληνικό και δυτικό ρυθμό μεταξύ τους.

Οπωσδήποτε ως κοινό και στα δύο φαινόμενα δείχθηκε ότι το ρυθμικό φαινόμενο είναι αρχικά ένα φαινόμενο στον χρόνο. Και πάλι με την παράσταση του στατικού ρυθμού, του πλήρους χρόνου, επρόβαλε και η παράσταση του σωματικού στοιχείου, μία παράσταση επομένως η οποία δεν ανήκει στην περιοχή της διαίρεσης του χρόνου. Αυτό το θέμα το φωτίζει και μία σημαντική παρατήρηση του Werner Jäger¹⁶, την οποία θα ήθελα να αναφέρω. Ο Jäger ξεκινά από την παλαιότερη μαρτυρία (7^{ος} αιώνας) της λέξης "ρυθμός", από ένα παράθεμα του Αρχίλοχου: "Γνωρισε ποιος ρυθμος κρατα τον ανθρωπο στα δεσμα του", και προσθέτει: "όμως το πέρα-δώθε [της ανθρώπινης ευτυχίας, για την οποία γίνεται λόγος στον Αρχίλοχο] δεν πρέπει να μας παρασύρει και να δούμε στον «ρυθμό» του Αρχίλοχου την ρευστότητα η οποία, για το μοντέρνο αισθητήριο, είναι βέβαια η φυσική επίδραση του ρυθμικού στοιχείου, και μάλιστα συνηθίζεται να βασίζεται σε μία γλωσσική αναγωγή από το ΡΕΩ. Αντικρούεται από τα καθαρά δεδομένα της ιστορίας της λέξης, η οποία αποδεικνύει ότι η ειδική χρήση της λέξης για την χορευτική κίνηση και την μουσική, από όπου εμείς παραλάβαμε την ξενική μας λέξη Rhythmus, είναι δευτερογενής και μάλλον συγκαλύπτει την βασική σημασία. Αντιθέτως θα έπρεπε καταρχήν να θέσουμε το ερώτημα πώς ο Έλληνας αισθάνονταν την ουσία του χορού και της μουσικής. Όμως αυτό φωτίζεται δια μιας από την βασική σημασία, όπως το δείχνει πολύ ωραία ο στίχος του Αρχίλοχου. Το ότι ο ρυθμός «έχει» τους ανθρώπους, αποκλείει κάθε σκέψη μίας ροής των πραγμάτων. Σκεφτόμαστε τον Προμηθέα του Αισχύλου ο οποίος κρατείται στο σιδερένιο πλέγμα των δεσμών ακίνητος και λέγει στον εαυτό του: ειμαι δω καθηλωμενος σ' αυτον τον 'ρυθμο' , ή τον Ξέρξη, για τον οποίο ο Αισχύλος λέγει ότι την ροή του Ελλήσποντου την δέσμευσε, και τον υπερκείμενο θαλάσσιο πόρο τον έφερε σε μία άλλη μορφή (σε έναν άλλον ρυθμό), που θα πει, τον μετέβαλε σε γέφυρα και του τοποθέτησε σταθερά δεσμά. Εδώ ο ρυθμός είναι ακριβώς αυτό το οποίο επιβάλλει στην κίνηση, στο ρεύμα τα όρια, την σταθερότητα, και αυτό είναι το μόνο το οποίο ταιριάζει και στον Αρχίλοχο. Έτσι μιλά

¹⁶ Paideia, 1ος τόμος, 2η έκδοση, Berlin und Leipsig 1936, σελ. 174κ.ε.

και ο Δημόκριτος με το γνήσιο παλαιό νόημα για τον ρυθμό των ατόμων, και δεν τον καταλαβαίνει π.χ. ως την κίνησή τους αλλά, όπως ήδη ο Αριστοτέλης αποδίδει το νόημα επιτυχώς, ως το «σχήμα» τους. Και έτσι ήδη και οι αρχαίοι ερμηνευτές εξήγησαν σωστά την λέξη στον Αισχύλο. Προφανώς δεν είναι παραστατική μεταφορά από τον χώρο της μουσικής, όταν οι Έλληνες μιλούν για τον ρυθμό ενός κτίσματος ή ενός αγάλματος, και η πρωταρχική θεώρηση, στην οποία βασίζεται η ελληνική ανακάλυψη του ρυθμού στον χώρο και στην μουσική, επίσης δεν είναι η ροή αλλ' αντιθέτως το κράτημα και η σταθερή οριοθέτηση της κίνησης."

Εναν ορισμό του ρυθμού δεν μπορούμε λοιπόν να δώσουμε. Ας συγκρατήσουμε τουλάχιστον ένα ουσιαστικό χαρακτηριστικό: Το σημείο επαφής, του οποίου άπτεται το πνεύμα, και στο οποίο αναφέρεται, μας φανερώθηκε ως ρυθμός. Ως προς αυτόν παρακολουθήσαμε την για εμάς τους σημερινούς ανθρώπους βαθύτατα δεσμευτική μεταλλαγή από την Αρχαιότητα στην Δύση, σ' αυτόν βρήκαμε τον ενοποιό δεσμό, σ' αυτόν ιχνηλατήσαμε το πνευματικό. Μας μένει τα μάλιστα ξένος όταν θέλουμε να τον κατανοήσουμε ως κάτι αυτόνομο και μεμονωμένο, π.χ. παραθέτοντας έναν θεματικό-μουσικό ορισμό (πρβλ. σελ. 11). Βρισκόμαστε κατά το δυνατόν εγγύτερα σ' αυτόν, όταν θυμηθούμε ότι εξανεμίζεται ακριβώς τότε όταν θελήσουμε να τον συλλάβουμε: Εάν τον αναζητήσουμε ως μουσικό στοιχείο, ως διάταξη των φθόγγων στον χρόνο - τότε γίνεται γλώσσα. Εάν τον αναζητήσουμε ως στοιχείο της γλώσσας - τότε γίνεται μουσική. Ως χρόνο - τότε απολιθώνεται και γίνεται συμπαγές σώμα. Ως αφηρημένο νόμο της διαίρεσης του χρόνου - τότε γίνεται στίχος, ή και πολυφωνία. Ένας Πρωτέας; Μάλλον ένας αόρατος Θεός ο οποίος παίρνει χιλιάδες μορφές, και όμως μένει ασύλληπτος.

ΙΧ. Ο 12^{ΟΣ} ΠΥΘΙΟΝΙΚΟΣ ΤΟΥ ΠΙΝΔΑΡΟΥ

ΜΙΔΑΙ ΑΥΛΗΤΗΙ ΑΚΡΑΓΑΝΤΗΝΩΙ

- - υ υ - υ υ - - - υ υ - υ υ -
- υ υ - υ υ - - - υ υ - υ υ -
- - υ υ - υ υ - - - υ - - - υ -
- υ υ - υ υ - - - υ υ - υ υ -
- - υ υ - υ υ - - - υ - - - υ -
- - υ υ - υ υ - - - υ - - - υ -
- υ υ - υ υ - - - υ -
- υ - - - υ - - - υ - -

- Α' Αἶτεω σε φιλαγλαε καλλιστα βροτεαν πολιων
Φερσεφονας ἔδος ἅ τ' ὄχθαις ἐπὶ μηλοβοτου
ναιεις Ἄκραγαντος εὐδματον κολωναν ὦ ἄνα
ἱλαος αθανατων ἀνδρων τε συν εὐμενιᾳ
δεξαι στεφανωμα τοδ' ἐκ Πυθωνος εὐδοξῷ Μιδᾷ
αὐτον τε νιν Ἑλλαδα νικασαντα τεχνᾷ ταν ποτε
Παλλας ἐφευρε θρασειαν Γοργονων
οὐλίον θρηγον διαπλεξαισ' Ἀθανα·
- Β' τον παρθενοις ὑπο τ' ἀπλατοις ὄφιων κεφαλαις

αἶε λειβομενον δυσπενθει συν καματω
Περσευς ὅποτε τριτον ἄυσεν κασιγνηταν μερος
ἐνναλια Σεριφω λαοισι τε μοιραν ἄγων.
ἦτοι το τε θεσπεσιον Φορκοί' ἄμαυρωσεν γενος
λυγρον τ' ἔρανον Πολυδεκτα θηκε ματρος τ'
ἐμπεδον
δουλοσυναν το τ' ἀναγκαιον λεχος
εὐπαρξου κρατα συλασαις Μεδοισας

Γ' υἱὸς Δαναας· τον ἀπο χρυσου φαμεν αὐτορυτου
ἐμμεναι. ἀλλ' ἔπει ἐκ τουτων φιλον ἄνδρα πονων
ἐρρυσατο παρθενος αὐλων τευχε παμφωνον μελος
ὄφρα τον Εὐρυαλας ἐκ καρπαλιμαν γενυων
χριμφθεντα συν ἔντεσι μιμησαιτ' ἐρικλαγκταν γοον.
εὕρεν θεος· ἄλλα νιν εὐροισ' ἄνδρασι θνατοῖς
ἔχειν
ὠνυμασεν κεφαλαν πολλαν νομον
εὐκλεα λαοσσοων μναστηρ' ἄγωνων

Δ' λεπτου διανισομενον χαλκου θαμα και δονακων
τοι παρα καλλιχορω ναιοισι πολι Χαριτων
Καφισιδος ἐν τεμενει πιστοι χορευταν μαρτυρες.
εἰ δε τις ολβος ἐν ἀνθρωποισιν ἀνευ καματου
οὐ φαίνεται· ἐκ δε τελευτασει νιν ἦτοι σαμερον
δαιμων - το δε μορσιμον οὐ παρφυκτον - ἀλλ'

ἔσται χρόνος

οὗτος ὃ και τιν' ἄελπτια βαλων

ἐμπαλιν γνωμας το μεν δωσει το δ' οὐπω.

(Σύμφωνα με την έκδοση του Πινδάρου του Bruno Snell)

ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑ

Γεννήθηκα στην Αθήνα στις 4.1.1907 και πέρασα ένα μεγάλο μέρος των παιδικών και των νεανικών μου χρόνων δίπλα στη θάλασσα. Το 1928 απεφοίτησα από το Πολυτεχνείο στην Αθήνα παίρνοντας το δίπλωμα του πολιτικού μηχανικού. Τα χρόνια του σχολείου και του πανεπιστημίου σπούδασα πιάνο στο Ωδείο Αθηνών. Βέβαια γρήγορα παρατήρησα, ιδιαίτερα σ' ένα ταξίδι στο Μόναχο και στην Βιέννη το έτος 1927, ότι το επάγγελμά μου επρόκειτο να καθοριστεί από την μουσική - οι Κλασικοί της Βιέννης και ο Γ. Σ. Μπαχ με είχαν συνεπάρει -, όμως Μουσικολογία σπούδασα μόνον το 1933 στο Μόναχο.

Κατόπιν προτροπής των διδασκάλων μου Rudolf von Ficker (στο πανεπιστήμιο) και Carl Orff ασχολήθηκα με την παλαιότερη μουσική. Με απασχολούσε το ερώτημα της μουσικής φράσης στον Μεσαίωνα, όπως ήδη νωρίτερα αυτό σχετικά με την μουσική φράση στους Κλασικούς της Βιέννης, όμως στην βιβλιογραφία δεν βρήκα σχεδόν καμία απάντηση. Σήμερα γνωρίζω γιατί: Η μουσική φράση είναι ήχος, και έτσι παρούσα πράξη, αλλά μία μουσικοϊστορική μέθοδος, η οποία επιδιώκει να την συλλάβει ως αυτό το οποίο είναι, δεν υπάρχει. Ότι κατά κανόνα συμβαίνει, βασίζεται σε μία προσκόλληση στην μέθοδο της ιστορίας της τέχνης, και μάλιστα στην φάση της της ιστορίας του ύφους.

Μετά την διατριβή μου στο Μόναχο, το 1935, εργάστηκα στην Αθήνα ως καθηγητής της Μορφολογίας στο Ωδείο, διευθυντής του οποίου έγινα το 1939. Στον πόλεμο έλαβα

μέρος ως έλληνας στρατιώτης στο μέτωπο (1941). Κατόπιν αποσύρθηκα από την δημόσια ζωή, και στην Γερμανία αφοσιώθηκα σε μουσικοϊστορικές και γενικές μελέτες. Ως ερευνητής οδηγήθηκα στην Αρχαιότητα από δύο διαφορετικούς δρόμους: από την καταγωγή μου, ιδιαίτερα από τον νεοελληνικό λαό και την μουσική του, καθόσον εκεί είναι κάτι από την αρχαία Ελλάδα παρόν, και από την ανάγκη να αντιπαραθέσω στο γεγονός της Αρχαιότητας αυτό της Δύσης. Η έρευνα για την ενότητά τους, συνδεδεμένη με τα ερωτήματα για την μουσική φράση, με οδήγησε να διακρίνω στην κλασική μουσική της Βιέννης το τελικό στάδιο μίας μεταλλαγής, οι προϋποθέσεις της οποίας δημιουργήθηκαν στην Αρχαιότητα. Την μελέτη της κλασικής φράσης της Βιέννης την θεωρώ το ίδιο σημαντική υπόθεση όσο και την ενασχόληση με την Αρχαιότητα. Από εδώ μου τίθεται το ερώτημα για το νόημα της μουσικής εξέλιξης μετά τον θάνατο του Beethoven και του Schubert (από το 1828 και έκτοτε). - Η προσπάθεια να εννοηθεί μέσα από την μουσική η ενότητα Αρχαιότητας και Δύσης, με οδήγησε ακόμη στο ερώτημα "μουσική και γλώσσα". Διότι στους Έλληνες συναντούμε το μουσικό στοιχείο ως ενότητα με την γλώσσα, και η όψιμη, η δυτική αυτόνομη μουσική δεν μπορεί να απαρνηθεί την καταγωγή της από εκείνη την ενότητα. - Όμως αυτό το οποίο κατέστησε δυνατή την μουσική, και την διάσταση μουσικής και γλώσσας, είναι η με την εποχή του Καρόλου του Μεγάλου συμπίπτουσα γέννηση της πολυφωνίας. Ως εκ τούτου η μουσική του 9^{ου}-12^{ου} αιώνας ελκύει την προσοχή μου επίσης.

Το 1947 έγινα υφηγητής στο πανεπιστήμιο του Μονάχου. Το 1948 εξελέγην για την έδρα της Μουσικολογίας στο πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης και το 1956 ανέλαβα την έδρα του Μονάχου. Είμαι μέλος της Ακαδημίας της Χαϊδελβέργης και της Βαυαρικής Ακαδημίας των Επιστημών, καθώς και της Βαυαρικής Ακαδημίας των Καλών Τεχνών.

xxx

Για αυτήν την μετάφραση οφείλω ιδιαίτερες ευχαριστίες στην μουσικολόγο Dr Irmgard Bengen, μαθήτριά του Γεωργιάδη και υπεύθυνη του αρχείου του, για την προθυμία της

να εγκρίνει την δημοσίευση της μετάφρασης· στον μουσικό Βαγγέλη Χριστόπουλο, τόσο για την ένθερμη υποστήριξη του μεταφραστικού έργου, το πρώτο σχέδιο του οποίου, το 1994-95, παρακολούθησε στενά, όσο και για την ειδικότερη συμβολή του στην απόδοση των μουσικών όρων.

Κώστας Γεμενετζής