

SAMUEL BAUD-BOVY

Ὁμότιμος καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Γενεύης

## ΑΡΧΑΙΑ ΚΑΙ ΝΕΑ ΕΛΛΑΔΑ \*

Ἐνῶ οἱ λόγιοι τοῦ περασμένου αἰώνα, εἴτε γιὰ νὰ εὐχαριστήσουν τοὺς φιλέλληνες εἴτε γιὰ νὰ καταπολεμήσουν τὴ θεωρία τοῦ Φαλμεράιερ γιὰ τὸν ἐκσλαβισμό τῆς Ἑλλάδας, προσπαθοῦσαν μὲ κάθε τρόπο ν' ἀποδείξουν ὅτι οἱ Νεοέλληνες εἶναι οἱ ἄμεσοι ἀπόγονοι τῶν ἀρχαίων, οἱ μετέπειτα γενιὲς βαρέθηκαν αὐτὴ τῇ προγονολατρεία. Ἀκόμα κι ὁ Παλαμάς ξέσπασε καμμιὰ φορά:

*Τρανοὶ κι ἂν εἶναι οἱ τάφοι, τάφοι θά 'ναι,  
Στὸν ἥλιο τόπο θέλουμε κ' ἐμεῖς.*

Σήμερα ὅμως, ἀφοῦ ἀναγνωρίζεται σὲ ὅλους τοὺς τομεῖς ἡ ὑπαρξὴ σύγχρονου αὐθύπαρκτου ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ, δὲν ἔχομε πιὰ κανένα λόγο νὰ μὴν παραδεχτοῦμε ὅτι ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ ἀρχαίου κόσμου εἶναι ἀκόμα ὀλοζώντανα στὴν τωρινὴν Ἑλλάδα.

Θὰ σᾶς ἀναφέρω δύο παραδείγματα: ἓνα χορό, τὸ συρτό, ἓνα στίχο, τὸ δεκαπεντασύλλαβο.

Ὁ συρτὸς ποὺ ἔχω ὑπ' ὄψη μου δὲν εἶναι οὔτε ὁ κρητικὸς, ὁ χανιώτικος — ποὺ ὑποψιάζομαι ὅτι ἀνάγεται στὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ πλειοψηφία τοῦ πληθυσμοῦ στὰ Χανιά ἦταν τούρκικη —, οὔτε ὁ συρτὸς ὁ πολιτικὸς ἢ ὁ νησιώτικος, οὔτε βέβαια τὸ συρτάκι<sup>1</sup> εἶναι ὁ στερεοελλαδίτικος ὁ λεγόμενος «καλαματιανός».

Ὅπως ἔχει ἀποδειχτεῖ, δὲν πρέπει νὰ συμπεράνομε ἀπὸ τὴν ὀνομασία του ὅτι ὁ καλαματιανὸς ἔχει πατρίδα τὴν Καλαμάτα. Οἱ ὀργανοπαῖχτες, γιὰ νὰ τὸν διακρίνουν ἀπὸ τοὺς ἄλλους συρτούς, τὸν ἔλεγον ἔτσι γιὰτὶ οἱ στίχοι ποὺ τραγουδοῦσαν ὅταν τὸν ἔπαιζαν ἀνέφεραν τὰ «καλαματιανὰ μαντίλια». Στὴν Κύπρο, λ.χ., τὰ λόγια τοῦ καλαματιανοῦ ποὺ δημοσιεύει ὁ Γεώργιος Ἀβέρωφ στὸ βιβλίο του: *Κυπριακοὶ λαϊκοὶ χοροὶ*<sup>1</sup> εἶναι εἴτε:

\* Κείμενο διάλεξης ποὺ δόθηκε στὸ ἀμφιθέατρο Λάμπρου (στὶς 15 Μαΐου 1984, ὥρα 12 μ. - 2 μ.μ.) γιὰ τοὺς φοιτητὲς τοῦ Φιλοσοφικοῦ Τμήματος. Τὸν ὀμιλητὴ παρουσίασε στὸ ἀκροατήριο ὁ διευθυντὴς τοῦ Τομέα Νεοελληνικῆς Φιλολογίας, καθηγητὴς Π. Δ. Μαστροδημήτρης.

1. Λευκωσία, 1978, σ. 103-104.

Κι ἂν πᾶς στήν Καλαμάτα κ' ἔρθεις μὲ τὸ καλό,  
φέρε μου ἓνα μαντίλι νὰ δέσω στὸ λαμό.

εἶτε:

Μαντίλι καλαματιανὸ  
φορεῖς στὸν ἄσπρο σου λαμό,  
φορεῖς καὶ ἀκτινοβολεῖς  
σαν τὸ ἀστέρι τῆς αὐγῆς.

Ὁ καλαματιανὸς χορεύεται σήμερα σὲ ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα, εἶναι ὅμως καθεαυτὸ στερεοελλαδίτικος. Ὁ Ὀλλανδὸς ἔθνομουσικολόγος W. Swets, ποὺ μελέτησε ἰδιαίτερα τοὺς χοροὺς τῆς βαλκανικῆς χερσονήσου καὶ τοὺς ρυθμούς τους, συμπεραίνει πὼς ὁ ρυθμὸς τοῦ καλαματιανοῦ εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν ἐλληνικὸς ρυθμὸς<sup>2</sup>. Καὶ ὁ Θρασύβουλος Γεωργιάδης, στὸ βιβλίον του *Der griechische Rhythmus*<sup>3</sup>, γράφει γιὰ τὸν καλαματιανὸ πὼς εἶναι ὁ πιὸ διαδομένος κύκλιος χορὸς τῆς Στερεᾶς Ἑλλάδας.

Τὸ ρυθμὸ τοῦ καλαματιανοῦ τὸν ταυτίζουν συνήθως μὲ τὸ μέτρο ποὺ οἱ ἀρχαῖοι ὀνομάζαν «ἐπίτριτο». («Ἐπιμόρια» λένε οἱ μαθηματικοὶ τὰ κλάσματα ὅπου ὁ ἀριθμητὴς ὑπερέχει τοῦ παρονομαστῆ κατὰ ἓνα μόριο: ἐπιτέταρτο λέγεται τὸ κλάσμα 5 διὰ 4, ἐπόγδοο τὸ 9 διὰ 8, ἐπίτριτο τὸ 4 διὰ 3. Κ' οἱ μετρικοὶ ὀνομάζουσι «ἐπίτριτο πόδα») τὸ μέτρο ὅπου ὁ ἓνας χρόνος περιέχει 4 μόρια, ὁ ἄλλος 3. Τὰ ἑπτὰ μόρια αὐτὰ ἀντιστοιχοῦν σὲ τρεῖς μακρὰς καὶ μία βραχεῖα συλλαβή. Κατὰ τὴ θέσιν τῆς βραχείας διέκριναν τὸν ἐπίτριτον πρῶτον

♩ ♪ : ♪ ♪ , δεῦτερον ♩ ♪ : ♪ ♪ , τρίτον ♩ ♪ : ♪ ♪ , τέταρτον ♩ ♪ : ♪ ♪ .

Τὰ βήματα τοῦ καλαματιανοῦ ἀντιστοιχοῦν στὸ δεύτερο (ἢ καὶ στὸν πρῶτον) ἐπίτριτο, ἀφοῦ τὸ πρῶτο βῆμα κρατᾷ τρεῖς μικρὰς χρονικὰς μονάδες, τρία ὄγδοα θὰ λέγανε οἱ μουσικοὶ (♩ ♪ ♪ = ♪ ) , ἐνῶ τὰ δύο ἐπόμενα, πιὸ ἐλαφρά,

κρατᾷ ἀπὸ δύο μονάδες τὸ καθένα (♩ ♪ ♪ = ♪ ♪ ) .

Γιὰ νὰ τὸ διαπιστώσει, φτάνει ἓνας Στερεοελλαδίτης ν' ἀκούσει νὰ παίξεται καλαματιανὸς ἀσυνείδητα συνεπαίρνεται ὅλο τὸ εἶναι του ἀπὸ τὸ βασικὸ ρυθμὸ τῶν βημάτων τοῦ χοροῦ (Παρ. 1).

Στὸ βιβλίον ποὺ ἀνέφερα, ὁ Γεωργιάδης ἐκθέτει γιὰτί ἔπαψε νὰ παραδέχεται αὐτὴ τὴ συσχέτιση. Παραλληλίζει τὴ θέσιν ποὺ κατέχει ὁ ρυθμὸς τοῦ καλαματιανοῦ στήν τωρινὴν Ἑλλάδα μὲ τὴ θέσιν τοῦ ὁμηρικῆ δακτυλικῆ στίχου στοὺς

2. Wouter Swets, *Development of unusual metrical types in the folk music of the Balkans and Asia Minor*. (Antiquity and Survival II (1958) 387-404), σ. 394.

3. Hamburg, 1949, σ. 99.

κύκλιους χορούς τῶν ἀρχαίων<sup>4</sup>. Ἐπικαλεῖται τὰ παραδείγματα δακτυλικῶν στίχων πού ἀναφέρει ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς καὶ συμπεραίνει ὅτι στὸ χορὸ συντομευόταν ἡ μακρὰ τοῦ δακτύλου καὶ δὲν κρατοῦσε πιὰ ὅσο δύο βραχεῖες ἀλλὰ ὅσο μιάμιση. Κ' ἔτσι ὁ «λόγος» (ἡ κατὰ πηλικῶν σχέση) τῆς μακρᾶς καὶ τῶν δύο βραχέων γινόταν  $1,5/2 = 3/4$ . Δὲν πρόσεξε ὅτι, στοὺς δύο στίχους πού ἀναφέρει ὁ Διονύσιος, ἡ μακρὰ συντομεύεται γιὰ ν' ἀποδώσει ἡ ἀπαγγελία τὴν ταχύτητα τῆς κίνησης πού περιγράφει ὁ ποιητής: τὴ φόρα τοῦ ἀνέμου πού σπρώχνει τὸ πλοῖο τοῦ Ὀδυσσεᾶ ('Οδ. ι 139) καὶ τὸ κατρακύλισμα τοῦ βράχου τοῦ Σισύφου ἀπὸ τὴν κορφὴ τοῦ βουνοῦ ('Οδ. λ 598).

Εἶναι τόση ἡ ταχύτητα πού, κατὰ τὸν Ἀριστόξενο, ὁ στίχος γίνεται «ἄλογος» γίνεται δηλαδή ἀσύλληπτη ἢ ἐλάχιστη μονάδα (ὁ «χρόνος πρῶτος») πού εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ μετρήσει κανεὶς τίς διάρκειες. Στὸν καλαματιανὸ πού ἀναφέραμε, «χρόνος πρῶτος» εἶναι τὸ ὄγδοο (  $\text{♩}$  ), πού δὲν εἶναι καθόλου ἀσύλληπτη ἡ διάρκειά του ἀφοῦ ἀρκεῖ γιὰ ν' ἀρθρωθεῖ μιὰ συλλαβὴ τοῦ στίχου: Μέσ' στοῦ πασιᾶ τὸν πλάτανο.

Ἄλλο ἐπιχείρημα τοῦ Γεωργιάδη ἐναντίον τῆς συσχέτισης τοῦ ρυθμοῦ τοῦ καλαματιανοῦ μὲ τὸν ἐπίτριτο<sup>5</sup> εἶναι πού ὁ ἐπίτριτος εἶναι σπάνιος στὴν ἀρχαία ποίηση καί, κατὰ τὸν Ἀριστόξενο, δὲν «ἐπιδέχεται ρυθμοποιίαν», δηλ. δὲν μπορεῖ νὰ ἐπαναλαμβάνεται καὶ ἀπαντᾷ μόνο ἀνάμικτος μὲ ἄλλα μέτρα. Γι' αὐτὸν τὸ λόγο κανένα βιβλίο γιὰ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μετρικὴ δὲν ἀναφέρει ἐπιτριτικὸ στίχο· λόγος γίνεται μόνο γιὰ δακτυλοεπίτριτους, ὅπου ἀνακατάνονται δάκτυλοι καὶ ἐπίτριτοι.

Ἔνα στίχο σὰν αὐτόν, πού παίρνω ἀπὸ τὴν *Εἰρήνη* τοῦ Ἀριστοφάνη:

Δεῦρο πᾶς χώρει προθύμως εὐθὺ τῆς σωτηρίας\* (Εἰρ. 301)

| - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ - Λ |

τὸν κατατάσσουν στοὺς τροχαϊκοὺς καὶ τὸν ἀναφέρουν ὡς «τετράμετρο τροχαϊκό», καὶ προσθέτουν «καταληκτικό», γιὰ τὸ τέταρτο μέτρο ἔχει μόνο τρεῖς καὶ ὄχι τέσσερις συλλαβές. Ὡς ἓνα σημεῖο αὐτὴ ἡ κατατάξη δικαιολογεῖται. Σ' ἓνα μέτρο τροχαϊκό, πού, κανονικά, θέλει δύο τροχαίους, δηλ. δύο φορές: μακρὰ-βραχεῖα ( $\text{♩} \text{♩}$ ), μπορεῖ τὸ δεῦτερο τροχαῖο νὰ τὸν ἀντικαταστήσει ἓνας σπονδεῖος, δηλ. δύο μακρές. Τότε ὅμως, γιὰ νὰ μὴ χαλάσει ὁ ρυθμὸς

4. "Ο.π., σ. 110.

5. "Ο.π., σ. 101.

\* Χρησιμοποιῶ τὰ σημεῖα τῆς μετρικῆς: — γιὰ τὴ μακρὰ συλλαβὴ, πού βασταίει ἓνα τέταρτο (  $\text{♩}$  ), υ γιὰ τὴ βραχεῖα, πού ἀντιστοιχεῖ στὸ ὄγδοο (  $\text{♩}$  ), Λ γιὰ τὴν παύση ( ).

καὶ νὰ μὴν πάψουν τὰ μέτρα νὰ εἶναι ἰσόχρονα, κάπως συντομεύονται οἱ μακρές τοῦ σπονδείου:  $\frac{6}{8} \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$ .

Ἐπάρχουν ἄραγε στίχοι ποὺ μποροῦμε νὰ τοὺς θεωρήσουμε ἐπιτριτικούς; Ἐναν διάβασε ὁ Παυσανιάς<sup>6</sup> στὴν Ὀλυμπία, πάνω σ' ἓνα μνημεῖο ποὺ παρίστανε ἓναν ἄνθρωπο ποὺ κρατοῦσε δύο αὐλοὺς:

*Πυθοκρίτου Καλλινίκου μνᾶμα ταύλητᾶ τόδε.*

| - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ υ λ |

(Τοῦτο τὸ μνημεῖο εἶναι τοῦ Πυθοκρίτου, τοῦ γιοῦ τοῦ Καλλινίκου).

Αὐτὸς ὁ Πυθόκριτος ἦταν φημισμένος αὐλητὴς ἀπὸ τῆ Σικυώνα, πού, τὸν ὄναι. πρὸ Χριστοῦ, νίκησε ἕξι φορές στοὺς Δελφοὺς στοὺς αὐλητικούς ἀγῶνες, καὶ ποὺ ἔπαιζε αὐλὸ στὴν Ὀλυμπία γιὰ νὰ ἐμψυχώσει τοὺς ἀθλητές, ὅπως ἐνθουσιάζονται οἱ Ἀνασπενάρηδες ἀπὸ τὸ ζουρνὰ καὶ τὸ νταούλι.

Κατὰ τὸν Δίκωνα τὸν Χρυσόστομο<sup>7</sup>, σ' αὐτὸ τὸ μέτρο ἦταν ἐπίσης γραμμένη ἡ ἀπαγόρευση ποὺ ὁ Μεγαλέξαντρος, ὅταν ἔκαψε τὴ Θήβα, διέταξε νὰ κολλήσουν στὸ σπίτι τοῦ Πινδάρου:

*Πινδάρου τοῦ μουσοποιοῦ τὴν στέγην μὴ κάετε.*

| - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ υ λ |

Ἀπὸ τοὺς βιογράφους του, ξέρομε πῶς ὁ Πίνδαρος, ὅπως ἄλλωστε ὅλοι οἱ Θηβαῖοι ἀπὸ ἀρχοντική γενιά, ἔπαιζε αὐλό· μᾶς λένε μάλιστα τὸ ὄνομα τοῦ δασκάλου του.

Δὲν μπορεῖ λοιπὸν νὰ εἶναι σύμπτωση, εἶναι σύμπτωμα, ἂν, τὴν πρώτη φορὰ ποὺ ἔγραψε ἐπιτριτικὸ τρίμετρο, ἦταν στὴ μοναδικὴ ὠδὴ ποὺ ἀφιέρωσε σὲ Πυθιονικὴ αὐλητῆ, τὸν Μίδα τὸν Ἀκραρχαντῖνο. Ἡ κάθε στροφὴ αὐτοῦ τοῦ δωδέκατου Πυθιονικῆ τελειώνει μὲ τρίμετρο ἐπιτριτικόν:

*οὔλιον θρηνον διαπλέξαισ' Ἀθάνα.*

| - υ - - | - υ - - | - υ - - |

Σᾶς ἔλεγα πῶς ὁ Ἀριστόξενος δὲν ἀνέφερε τὸν ἐπίτριτο στὰ μέτρα ποὺ ἐπιδέχονται «συνεχῆ ρυθμοποιῖα» καὶ ὅμως στίς ὠδὲς τοῦ Πινδάρου, καὶ

6. VI 14, 9-10.

7. Orations II 33.

ὕστερα τοῦ Σιμωνίδη καὶ τοῦ Βακχυλίδη, βρίσκουμε τρεῖς, τέσσερις, πέντε ἐπι-  
τριτους κατὰ σειράν.

Τοῦ ἑνατου Πυθιονίκη, ποῦ ὕμνεῖ Θηβαίους ἥρωες, ἡ κάθε στροφή τελειώ-  
νει μὲ ἐπιτριτικό τετράμετρο:

οἶζαν ἀπείρου τρίταν εὐήρατον θάλλοισαν οἰκεῖν.

| - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ - - |

Κι ὁ τρίτος Ἴσθμιονίης, γιὰ τὸ Θηβαῖο Μέλισσο, ἀρχίζει μὲ τετράμετρο  
ἐπιτριτικό ἀκατάληκτο:

Εἶ τις ἀνδρῶν εὐτυχῆσαις ἢ σὺν εὐδόξοις ἀέθλοισ,

| - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ - - |

καὶ κλείνει μὲ πεντάμετρο καταληκτικό:

ἀμέραις ἄλλ' ἄλλοτ' ἐξάλλαξεν. Ἄτρωτοί γε μὰν παῖδες θεῶν.

| - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ - - | - υ - Ἄ |

Ἄλλὰ καὶ ὁ στίχος τοῦ Ἀριστοφάνη ποῦ ἔχω ἀναφέρει δὲν εἶναι μονομέ-  
νος. Ἀρχίζει τὴν πάροδο τῆς *Εἰρήνης*, καὶ τραγουδιέται ἀπὸ τοὺς εἰρηνόφιλους  
Ἑλληνας ποῦ τοὺς κάλεσε ὁ ἀμπελοουργὸς Τρυγαῖος ν' ἀνασύρουν τὴν *Εἰρήνη*  
ἀπὸ τὸ βάραθρο ποῦ τὴν ἔχει καταχώσει ὁ Πόλεμος. Τὸ ρυθμὸ αὐτὸ τὸ χορευ-  
τικό, τὸν ἔχει προετοιμάσει ὁ Τρυγαῖος στὸ κάλεσμά του, σὲ στίχους λαμβικούς.  
"Ὅπως ξέρετε, στὸν ἱαμβὸ ἡ βραχεῖα προηγεῖται τῆς μακρᾶς: υ — . Στὸ λαμβικὸ  
τὸ μέτρο, ποῦ ἀπαρτίζεται ἀπὸ δύο ἱάμβους, μπορεῖ τὴν πρώτη βραχεῖα νὰ τὴν  
ἀντικαταστήσει μία μακρά. Τότε, ὅπως τὸ εἶδαμε γιὰ τοὺς τροχαίους, εἶτε  
συντομεύονται οἱ δύο ἀλλεπάλληλες μακρᾶς:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , εἶτε γίνεται τὸ μέ-  
τρο ἐπιτριτικό τρίτο:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Τέτοιο εἶναι τὸ μέτρο ὄλων τῶν στίχων στὸ κά-  
λεσμα τοῦ Τρυγαίου. "Ὡς σημειώσετε ὅμως ὅτι τὸν πρῶτο στίχο τὸν δανεί-  
ζεται ὁ Τρυγαῖος ἀπὸ γνωστὸ τότε λαϊκὸ τραγοῦδι, τὸ *Δάτιδος μέλος*, τὸ τρα-  
γοῦδι τοῦ Δάτιδος. "Ἄν τὸν διαβάσομε ὀξύνοντας τὴ φωνὴ στίς τονισμένες  
συλλαβές:

Ἔως ἦδομαι καὶ χαίρομαι κεδφραῖνομαι, (Εἰρ. 291)

- | - υ - - | - υ - - | - υ - - Ἄ |

ἀκοῦμε ὄχι ἐπίτριτους τρίτους ἀλλὰ ἐπίτριτους δευτέρους με ἄρση. Τέτοιοι, με ἄρση, εἶναι καὶ οἱ ἐπίτριτοι τοῦ καλαματιανοῦ τοῦ παρ. 1:

Μῆς' ἐτοῦ παθίζ' τὸν πλάτανον  
ὦς ἡ-δομαι καὶ χαίρομαι

Στ' ἀχνάρι τοῦ στίχου τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Δάτιδος εἶναι κομμένοι ὄλοι οἱ ἐπόμενοι στίχοι, λ.χ.:

Ἄλλ' ὦ γεωργοὶ κάμποροι καὶ τέκτονες

- | - υ - - | - υ - - | - υ - -

καὶ δημιουργοὶ καὶ μέτοικοι καὶ ξένοι

- | - υ - - | - υ - - | - υ - -

καὶ νησιῶται, δεῦρ' ἔτ', ὦ πάντες λεῶ.

- | - υ - - | - υ - - | - υ - -

Ἄπ' ὅσα εἶδαμε, πῶς νὰ μὴ συμπεράνομε ὅτι ὁ δευτέρος ἐπίτριτος ἀπαντοῦσε στὴ δημοτικὴ ποίηση τῶν ἀρχαίων καὶ πρὸ παντὸς στὰ χορευτικὰ τραγούδια; Κ' ἔτσι βγαίνει πολὺ καθαρὸ τὸ νόημα δύο στίχων τοῦ Πινδάρου στὴν ἀρχὴ τοῦ τρίτου Ὀλυμπιονίκου, πού δυσκόλεψαν τοὺς φιλολόγους. Ἴδου ἡ μετάφρασή τους:

Ἔτσι μοῦ παραστεκόταν ἡ Μοῦσα ὅταν βοῆκα νεοφάνταχτο τρόπον καὶ προσαρμόσω στὸ δῶριο σαντάλι τὸ τραγούδι πὸν λαμπρύνει τις γιορτές.

Με «δῶριο σαντάλι» δὲν ὑπονοεῖ φυσικὰ τὸ δῶριον «τρόπον», τὴ δῶριον σκάλα, ὅπως ἐξήγησαν μερικοὶ ἐρμηνευτές, ἀλλὰ, ὅπως σωστὰ τὸ σημείωσε ἓνας σχολιαστής, τὸ «δῶριον ρυθμὸς», θὰ ἔλεγα μᾶλλον: τὸ δῶριον βῆμα. Καὶ τὸ «δῶριον βῆμα» δὲν μποροῦσε νὰ ἦταν ἄλλο ἀπὸ τὸν ἐπίτριτον ἀφοῦ σ' αὐτοὺς τοὺς ἴδιους τοὺς στίχους συνδυάζονται δάκτυλοι καὶ ἐπίτριτοι:

Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον

| - υ - - | - υ - - | - υ υ | - υ υ | - - | - υ υ ^ |

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλω

| - υ - - | - υ - - | - υ - - |

ἀγλαόκωμον.

| - υ υ | - υ |

Δὲν εἶναι λοιπὸν τυχαῖο πὸς στὴν ὠδὴ αὐτὴ ὑμνεῖ δύο ἥρωες πὸς τοὺς τιμοῦσαν ἰδιαιτέρως οἱ Δωριεῖς, τοὺς Διοσκούρους.

Ἄς συνοψίσουμε τὰ πορίσματα τῆς ἔρευνάς μας:

Π ρ ῶ τ ο ν : Ὑπῆρξαν τραγοῦδια δημοτικά, πὸς ὁ ρυθμὸς τοὺς ἦταν ἐπιτριτικός: ἀπόδειξη τὸ τραγοῦδι τοῦ Δάτιδος πὸς διέσωσε ὁ Ἀριστοφάνης· τὸ ὅτι ὁ Δάτις λέει «χαίρομαι» ἀντὶ τοῦ δόκιμου «χαίρω» δείχνει πὸς ἦταν ἀνθρωπος τοῦ λαοῦ.

Δ ε ὑ τ ε ρ ο ν : Οἱ ἀλλήτερες τῆς Σπυραῖς Ἑλλάδας θὰ παίζανε μελωδίες σ' αὐτὸν τὸ ρυθμὸ: ἀπόδειξη ἡ ἐπιγραφή στὸ ἄγαλμα τοῦ Πυθοκρίτου.

Τ ρ ῖ τ ο ν : Ἦταν ρυθμὸς πὸς εἰσήγαγε ὁ Πίνδαρος ὁ Θηβαῖος στὶς ἐπινίκιες ὠδές. Καὶ τέλος: σ' αὐτὸν τὸ ρυθμὸ θὰ χόρευαν οἱ Δωριεῖς.

Σᾶς ὑπενθυμίζω τώρα ὅτι βρέθηκε στὴν Καρδίτσα Βοιωτίας μιὰ ἐπιγραφή<sup>8</sup> πὸς χάραξαν στὸν πρῶτον αἰῶνα μετὰ Χριστὸν οἱ κάτοικοι τῆς Ἀκραφίης νὰ τιμήσουν τὸν πατριώτη τοὺς Ἐπαμεινώνδα, καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἐπιγραφή ἀναφέρουν ὡς μιὰ ἀπὸ τίς εὐεργεσίες του ὅτι «τάς πατρίους πομπὰς μεγάλας καὶ τὴν τῶν συρτῶν πάτριον ὄρχησιν θεοσεβῶς ἐπετέλεσεν».

Ἦδη στὴν ἀρχαιότητα λοιπὸν χόρευαν οἱ Σπυραῖοι ἐπιγραφεῖς τὸ συρτὸ τὸν «καλαματιανόν», καὶ σωστὰ ταυτίζεται ὁ ρυθμὸς του μετὰ τὸν ἐπίτριτο.

Ἄς ἔρθουμε τώρα στὸ δεύτερο παράδειγμα, τὸ δεκαπεντασύλλαβο. Δὲν μπορῶ νὰ πραγματευθῶ τὸ θέμα αὐτὸ καὶ νὰ μὴ θυμηθῶ τὸ σοφὸν ἐπιστήμονα, τὸν ἐκλεκτὸ φίλο πὸς χάσαμε, τὸ Λίνο Πολίτη. Ἡ τελευταία του ὁμιλία στὴν Ἀκαδημία εἶχε θέμα: *Νεώτερες ἀπόψεις γιὰ τὴ γέννηση καὶ τὴ δομὴ τοῦ δεκαπεντασύλλαβου*<sup>9</sup>. Εἶχε ξεκινήσει μετὰ τὴν πρόθεση νὰ συνοψίσει τὰ πρόσφατα πορίσματα τῶν ἐρευνῶν τῶν νεοελληνιστῶν γιὰ τὴν προέλευση τοῦ στίχου αὐτοῦ, στίχου «πὸς πλησίασε πρὸς κοντὰ ἀπὸ κάθε ἄλλο ρυθμὸ τὸ βαθύτερο κυμάτισμα τῆς λαλιᾶς μας» ὅπως ἔγραψε ὁ Σεφέρης πὸς τὸν ἀναφέρει ὁ Πολίτης.

Τελείωνε τὴν ἐπισκόπηση αὐτῶν τῶν μελετῶν μετὰ τὸ ἄρθρο πὸς δημοσίευσε ὁ Μιχαὴλ Jeffreys στὰ *Dumbarton Oaks Papers*<sup>10</sup>. Ἐκεῖ ὁ Jeffreys διατείνεται ὅτι ὁ πολιτικὸς στίχος προέρχεται ἀπὸ τὸ λατινικὸ *versus quadratus*:

*Salva Roma, salva patria, salvus est Germanicus.*

8. I.G. VII 2712.

9. Πρακτικὰ τῆς Ἀκαδημίας, τ. 56 (1981), 211-228.

10. *The Nature and Origins of the Political Verse* (*Dumbarton Oaks Papers* 28 (1974) 142-195).

Υποστηρίζει αυτή τη θεωρία την πολύ άπιθανη (άφου ό versus quadratus είναι τροχαϊκού ρυθμού και ό δεκαπεντασύλλαβος ιαμβικοῦ) γιατί λέει ότι χάσμα μιάς χιλιετίας χωρίζει τό τελευταῖο ιαμβικό τετράμετρο, σέ κωμωδία τοῦ Μενάνδρου, ἀπό τόν πρώτο πολιτικό στίχο πού γράφηκε στήν ἀρχή τοῦ δέκατου αἰώνα, κ' ἐπομένως δέν μπορούν νά συσχετιστοῦν.

Σάν ἔφτασε ό Πολίτης σ' αὐτό τό σημεῖο, ἀναγκάστηκε νά τροποποιήσει τήν ἤδη καταγραμμένη ἀνακοίνωσή του, γιατί τόν πληροφόρησε φίλος συνάδελφος ότι πρὸ ὀλίγου εἶχε δημοσιευτεῖ ἀπό "Αγγλο παπυρολόγο ἕνα κείμενο τοῦ 2ου μ.Χ. αἰώνα"<sup>11</sup>, ὅπου περιέχονταν στίχοι μέ δομή μετρική ἀνάλογη μέ τοῦ δεκαπεντασύλλαβου. «Οἱ στίχοι τοῦ πατύρου, γράφει ό Πολίτης, εἶναι ιαμβικοί τετράμετροι καταληκτικοί, στίχοι γνωστοί καί ἀπό τήν ἀρχαία μετρική καί πού εἶχαν χρησιμοποιηθεῖ κυρίως στήν κωμωδία... Ὁ ἐκδότης πιστεύει ότι στίχοι μέ τέτοια μετρική δομή θά ἦταν ἀρκετά δημοφιλεῖς στήν ὕστατη ἀρχαϊότητα καί θά συνηθίζονταν στά κατώτερα λογοτεχνικά εἶδη, «καί τοιμῶ νά προτείνω (προσθέτει ό ἐκδότης) πῶς ό βυζαντινός πολιτικός στίχος, πού χρησιμοποιεῖται ἀκόμη ὡς τις ἡμέρες μας, ἔλκει ἀπευθείας καί, θά ἔλεγε κανεῖς, ἀπό κάποιους ἀνεξιχνίαστους δρόμους, τήν προέλευσή του ἀπό τόν στίχο πού ἕνα χαρακτηριστικό δείγμα του παρέχει ό πάπυρός μας». «Βέβαια, συνεχίζει ό Πολίτης, οἱ στίχοι εἶναι προσωδιακοί καί ὄχι τονικοί, σημαντικό ὅμως εἶναι ότι ὅλοι, χωρίς ἐξάιρεση, ἔχουν τόνο στήν προτελευταία συλλαβή, πράγμα πού εἶναι τό κυριότερο κοινὸ χαρακτηριστικό μέ τόν δεκαπεντασύλλαβο. Ἀναφέρω ἔναν:

Ἐνταῦθα γοῦν ό δήμιος ἔστησε τόν προφήτην.

Τό εὔρημα, συμπεραίνει ό Πολίτης, φέρνει μία ἀπρόοπτη ἐξαιρετικά πρώιμη μαρτυρία καί θέτει προβλήματα πού θά ἔχει νά τά μελετήσει ἡ φιλολογική ἔρευνα».

Σέ ὑποσημείωση, ό "Αγγλος παπυρολόγος, M. W. Haslam, συγκρίνει τούς στίχους πού δημοσιεύει μέ τούς στίχους ἄλλου πατύρου, πού εἶναι συλλογή ἀπό μαγικά κείμενα, γητιεῖς, ξόρκια καί κατάδσμούς.

Ὁ Wessely, πού πρωτοδημοσίευσε ἐκεῖνο τόν πάπυρο στά 1885<sup>12</sup>, εἶχε ξεχωρίσει, κοντά σέ ἐπικλήσεις σέ διάφορες θεότητες, γραμμένες σέ δακτυλικούς ἐξάμετρους καί ιαμβικούς τρίμετρους μιάν ἐπίκληση στή Σελήνη πού εἶναι

11. M.W. Haslam, *Narrative about Tinouphis in prosimetrum* (Papyri Greek and Egyptian edited by various hands in honour of Eric Gardner Turner, London, 1981, σ. 35-45).

12. *Griechische Zauberpapyrus von Paris und London* (Denkschriften der kais. Akademie der Wiss., Phil.-hist. Klasse 36, 2te Abt., 27-208, σ. 31.



ὄντως σὲ ἰαμβικὸ τετράμετρο καταληκτικό. Ἄν καὶ ὁ πάπυρος χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ Δ' αἰώνα, φαίνεται νὰ ἀντιγράφει πολὺ προγενέστερα πρότυπα. Στὰ ἰαμβικὰ τετράστιχά του δὲν παρατηρεῖται ἀκόμα ἡ τάση νὰ τονίζεταί ἡ παραλήγουσα ὅπως στὸν πάπυρο τοῦ Haslam ποῦ ἀναφέρει ὁ Πολίτης. Ἰδοὺ πῶς ἀρχίζει:

*Ἡ δεῖνά σοι θύει, θεά, δεινόν τι θυμίαμα,  
αἰγὸς τε ποικίλης στέαρ καὶ αἷμα καὶ μύσαγμα,  
ἰχῶρα παρθένου νεκρῶς καὶ καρδίαν ἀώρον...*

Πιὸ κοντὰ σὲ πολιτικούς στίχους ἦταν ἤδη ὀρισμένοι στίχοι τοῦ Ἀριστοφάνη, π.χ. αὐτὸς ὁ στίχος στὸν Πλοῦτο, ποῦ μοιάζει παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Δάτιδος ποῦ σᾶς ἀνέφερα προηγουμένως:

*Ὡς ἤδομαι καὶ τέρομαι καὶ βούλομαι χορεῦσαι* (Πλ. 288).

Ὅπως ἀκοῦτε, συμπίπτουν οἱ τόνοι διαρκείας καὶ ὕψους γιὰ νὰ ὑποβληθεῖ ἡ ὄρεξι γιὰ χορὸ ποῦ αἰσθάνεται ὁ κορυφαῖος.

Τέτοια ἰαμβικὰ τετράστιχα καταληκτικὰ τὰ βρίσκει κανεὶς μόνο στοὺς κωμικούς. Οἱ τραγικοί θὰ τὰ θεωροῦσαν ἀταίριαστα γιὰ τὴν ὑψηλὴ τέχνη, «χρδαῖα», ὅπως οἱ λόγιοι Βυζαντινοὶ θὰ ποῦνε τοὺς «πολιτικούς» στίχους.

Κ' εἶναι ὁ λόγος ποῦ θεωρῶ δημοτικὸ ἓνα δίστιχο ποῦ οὔτε ἐγὼ οὔτε ὅσοι μελέτησαν τὴν προέλευση τοῦ δεκαπεντασύλλαβου δὲν τὸ εἶχαμε προσέξει. Εἶναι ἐπίκληση, ὄχι πιὰ στὴ Σελήνη ὅπως στὸ μαγικὸ τὸν πάπυρο, ἀλλὰ στὴ Μούσα, καὶ εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὰ 1581, ποῦ τὸ δημοσίευσε ὁ Vicentio Galilei, ὁ πατέρας τοῦ ἀστρονόμου, στὸ βιβλίον του Dialogo della Musica Antica e Moderna<sup>13</sup>. Τὴν εἶχε βρεῖ σὲ χειρόγραφο τοῦ 15ου αἰώνα (ὑπάρχει ἤδη σὲ χειρόγραφα τοῦ 13ου καὶ τοῦ 14ου), μαζὶ μὲ μελοποιημένα ποιήματα τοῦ Μεσομήδους, Κρητικοῦ μουσικοῦ τῆς αὐλῆς τοῦ Ἀδριανοῦ, καὶ μὲ διάφορα συγγράμματα μουσικῶν θεωρητικῶν.

*Ἄειδε, Μοῦσα μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάοχον,  
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἄλσεων ἐμὰς φρένας δονεῖτω.*

*Τραγούδα, Μοῦσα μου ἀκριβή, καὶ τὸ σκοπὸ μου ἀρχίνα  
καὶ μιὰ αὔρα ἀπὸ τ' ἄλση σου τὰ φρένα μου ἄς δονήσει.*

Ἐνῶ τὰ ποιήματα τοῦ Μεσομήδους εἶναι σὲ ἀρχαίζουσα δώρια διάλεκτο καὶ σὲ ἀρχαῖα μέτρα, αὐτὸ τὸ δίστιχο εἶναι σὲ ἀπλὴ γλώσσα καὶ σὲ δημοτικὸ

13. 2η ἐκδ. (Fiorenza, 1602), σ. 96.

ιαμβικό καταληκτικό τετράμετρο στίχο. Οί τόνοι οί μουσικοί δέ συμπίπτουν παντού μὲ τίς μακρές· τούς ἀποδίδει ὅμως τὸ μέλος. Αὐτὸ τὸ μέλος μᾶς παραδίνεται γραμμένο στήν ἀρχαία μουσική παρασημαντική, πού τή διαβάζουμε εὐκόλα χάρη στους πίνακες τῶν θεωρητικῶν.

“Ὅταν τραγουδήσα τὸ μέλος αὐτὸ μὲ βάση τή μεταγραφή τοῦ Théodore Reinach\* (Παρ. 2), ἀμέσως μοῦ θύμισε ἓνα σκοπὸ πού εἶχε μαγνητοφωνήσει στήν Κρήτη στὰ 1954 μὲ ἀποστολὴ τοῦ Μουσικοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου τῆς κ. Μέλπως Μερλιέ (Παρ. 3).

Οἱ στίχοι πού τραγουδῆσε ὁ γερο-Βάρδας εἶναι ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τοῦ Ἑρωτόκριτου (στ. 1629-1640, ἔκδ. Στ. Ἀλεξίου, 1980). “Ὅπως τὸ βλέπει κανεὶς, ὅμοιος εἶναι ὁ ρυθμὸς, σχεδὸν ὅμοια ἢ ἔκταση, ἀπαράλλακτα ὅμοιος οἱ βαθμίδες πού καταλήγουν τὰ τέσσερα ἡμιστίχια.

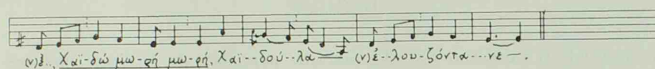
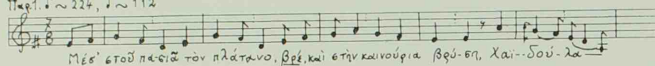
Πιστεύω ὅτι γιὰ νὰ πλησιάσουμε τὴν τόσο μυστηριώδη ἀρχαία μουσική ὁ καλύτερος τρόπος εἶναι νὰ μελετήσουμε τὸ γνήσιο δημοτικὸ τραγούδι, ὅχι μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Κοραΐ, πού καταδεχόταν νὰ διαβάσει τὸν Ἑρωτόκριτο καὶ τὰ παρόμοια «ἐξαμβλώματα» ὅπως καλοπιάνει κανεὶς τὴ «δυσειδῆ θεράπαιναν» γιὰ νὰ πλησιάσει τὴν «εὐειδестаτήν δέσποιναν», ἀλλὰ ὅπως συγκινεῖται ἓνας γέρος ὅταν ὁμορφὴ κοπέλα τοῦ θυμίζει τὸ πρόσωπο τῆς γιαιῆς της πού τὴν ἀγάπησε σὰν ἦταν νέος.

Παρ. 2. Καλαματιανὸς ἀπὸ τίς Χειράδες Μεγαλουπόλεως. Τραγουδεῖ ἡ Ἄννα Μανιάτη-Νόνη. Ἦχογράφηση Σίμ. Καρᾶ καὶ Μαρία Βούρα. Δίσκος SDNM 113, Τραγούδια τῆς Πελοποννήσου, ὄψη Α' 3.

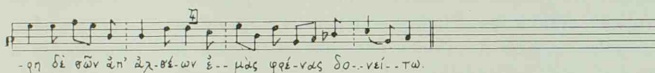
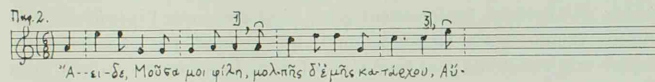
Παρ. 3. Ταινία ΜΑΑ, Ρ I ν 1. Τραγουδεῖ ὁ Γεώργιος Ε. Βάρδας, ὁ λεγόμενος Καζάνης, ἀπὸ τὸν Κρούστα Μεραμβέλλου.

\* Ὅχι ἐκεῖνη πού διαβάζει κανεὶς στὸ βιβλίο του: *La Musique grecque* (1926), σ. 194, ἀλλὰ ἐκεῖνη πού δημοσίευσε στὸ ἄρθρο: *L' Hymne à la Muse* (*Revue des Études grecques* IX (1896), 1-22), σ. 3. Δὲ θὰ σχολιάσω ἐδῶ τίς μικρὲς ἀλλαγές πού ἔκανα στὴ μεταγραφή τοῦ Reinach.

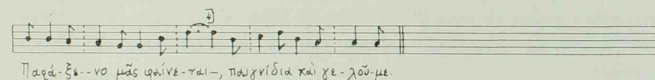
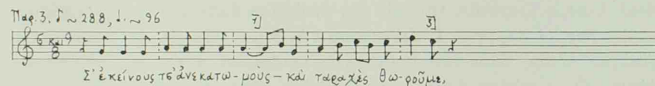
Παρ. 1. ♩ ~ 224, ♩ ~ 112



Παρ. 2.



Παρ. 3. ♩ ~ 288, ♩ ~ 96



## RÉSUMÉ

Samuel Baud-Bovy, *La musique populaire de la Grèce moderne permet d'entrevoir ce qu'était la musique antique.*

Le *syrtos* dit *kalamatianos* (Ex. 1), la danse type de la Grèce continentale, ne dérive pas du *dactyle irrationnel* comme le pensait Thr. Georgiades. Son rythme, typiquement grec, n'est autre que l'*épitríte* des métriques (longue-brève-longue-longue), qui ne doit pas être considéré comme une variété de *piéd trochaïque* (longue-brève-longue-brève) mais comme un rythme de danse, familier aux joueurs d'*aulos* doriens et béotiens, rythme que Pindare se félicite d'avoir introduit dans ses odes. Le *syrtos* est déjà mentionné dans une inscription béotienne du 1er s. ap. J.-C. Cf. S. Baud-Bovy, *L'épitríte était-il un rythme dorien?* (Hellénika, t. 34 (1982-83), p. 191-201).

Le vers dit *politique* dérive directement du *tétramètre iambique catalectique*. C'était, dès l'antiquité, un vers populaire, utilisé uniquement dans la Comédie. On suit son évolution dans des textes magiques révélés par les papyrus. L'*Invocation à la Muse* (Ex. 2), qui figure, avec musique notée, dans des manuscrits contenant aussi des œuvres de Mésomède, musicien de la cour d'Adrien, offre une ressemblance surprenante avec un air recueilli en Crète en 1954. Cf. S. Baud-Bovy, *Chansons populaires de la Grèce antique* (Revue de musicologie 69 (1983), p. 5-20).