

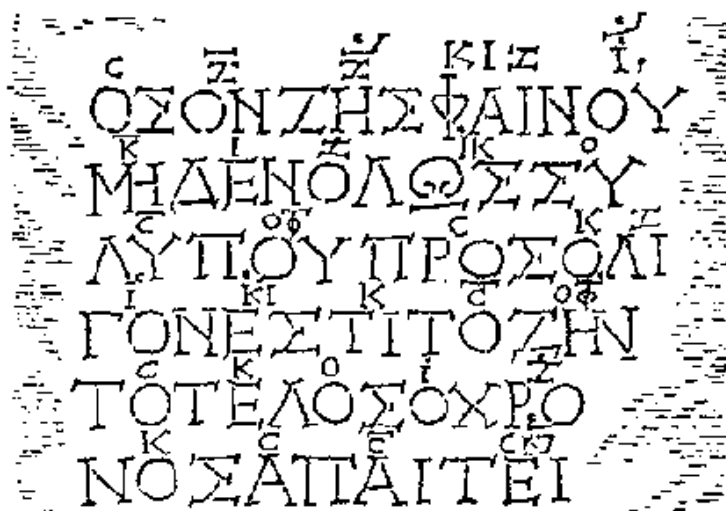


ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗΣ

Πτυχιακή Εργασία

Βασίλη Σ. Σωκράτους

(Α.Μ. 3413)



ΡΥΘΜΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΓΛΩΣΣΑ

Επιβλέπων καθηγητής:

Δρ. Νεκτάριος Πάρης (αναπληρωτής καθηγητής)

Συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια:

Δρ. Αθηνά Κατσανεβάκη (ειδικό εργαστηριακό προσωπικό)

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2016

* Στην φωτογραφία εξωφύλλου¹ απεικονίζεται ο επιτάφιος του Σεικίλου, που αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μνημεία που υπάρχουν σχετικά με την αρχαία μουσική. Πρόκειται για ένα τραγούδι που έχει χαραχτεί στην επιτύμβια στήλη του Σεικίλου (1^{ος} αιώνας μ.Χ.) και βρέθηκε στην περιοχή που ήταν οι αρχαίες Τράλλεις. Πάνω από το κείμενο όπου καθορίζει το τονικό ύψος των φθόγγων, υπάρχουν σύμβολα που είναι υπεύθυνα για τη διάρκεια τους.²

(το κείμενο)

«Ὅσον ζῆς φαίνου
μηδὲν ὄλως σὺ λυποῦ
πρὸς ὀλίγον ἐστὶ τὸ ζῆν
τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ »²

-
1. <http://theancientrhythmoflove.weebly.com/seikilos-epitaph.html>
 2. Samuel Baud-Bonny, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

Ευχαριστίες

Αισθάνομαι ιδιαίτερα την ανάγκη να απευθύνω τις εγκάρδιές μου ευχαριστίες για το αδιάκοπο ενδιαφέρον, την πολύπλευρη συμπαράσταση και την εμπιστοσύνη στο πρόσωπό μου, προς τον επιβλέποντα καθηγητή της μελέτης αυτής αναπληρωτή καθηγητή π. Νεκτάριο Πάρη και στην συνεπιβλέπουσα καθηγήτρια κα. Αθηνά Κατσανεβάκη, μέλος του ειδικού εργαστηριακού προσωπικού.

Θερμές ευχαριστίες επίσης στην κα. Μόνικα Ανδριανοπούλου για την πολύτιμη βοήθειά της και που αποτέλεσε την έμπνευση της εργασίας αυτής.

Επιπλέον, ευχαριστώ τη φίλη και συνεργάτη Ιουλία Σπανού για τη γλωσσική επιμέλεια της μελέτης.

Τέλος, ευχαριστώ με όλη μου την καρδιά την οικογένειά μου, π. Σωκράτη, Ντία, Αντώνη και Δωρόθεο, που παρά τα χιλιόμετρα που μας χωρίζουν τα τελευταία χρόνια, συνεχίζουν εμπράκτως να με στηρίζουν με αγάπη, κατανόηση και αποτελούν ανεξάντλητη πηγή δύναμης, τόσο στις εύκολες όσο και στις δύσκολες στιγμές.

Βασίλης Σ. Σωκράτους
LTCL ATCL in piano performance

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	2
Περιεχόμενα	3
Προλεγόμενα	4

Μέρος Α: Εισαγωγή

Κεφ. 1. Ιστορία της ελληνικής γλώσσας	9
Κεφ. 2. Ο ρυθμός στη γλωσσολογία	14
Κεφ. 3. Ο ρυθμός στη μουσική	22

Μέρος Β: Εφαρμογές της έννοιας του ρυθμού και του μέτρου στην Ελληνική γλώσσα και μουσική μέσα στο χρόνο

ΚΕΦ. 1. Ο ρυθμός και το μέτρο στην αρχαία ελληνική μουσική και γλώσσα	28
ΚΕΦ. 2. Ο ρυθμός και το μέτρο στη βυζαντινή υμνογραφία	38
ΚΕΦ. 3. Ο ρυθμός και το μέτρο στη δημοτική μουσική και γλώσσα	53
Συμπεράσματα	70
Βιβλιογραφία	73

Προλεγόμενα

Ο Αριστόξενος χαρακτήρισε το ρυθμό ως «τάξις χρόνων». Την τάξη αυτή που αναφέρει ο μεγάλος θεωρητικός, μας την έχει διδάξει πρώτη απ' όλους η φύση. Οι κτύποι της ανθρώπινης καρδιάς επαναλαμβάνονται με κάποιο ρυθμό. Το περπάτημα βασίζεται στις αλλαγές της κίνησης των ποδιών που διαιρούνται σε δύο. Ο κάθε ημερολογιακός χρόνος χωρίζεται στις εποχές που διαδέχεται η μία την άλλη. Επιπρόσθετα, ο χρόνος χωρίζεται στους μήνες, που επίσης αλληλοδιαδέχονται. Η ημέρα με τη νύχτα, διαιρούν το εικοσιτετράωρο στα δύο και αυτές με τη σειρά τους διαθέτουν την ανατολή και την δύση του ήλιου. Η ανάγκη του ανθρώπου να τείνει προς τη διαίρεση του χρόνου, είχε ως αποτέλεσμα τους μήνες, τις εβδομάδες, τις ώρες, τα λεπτά, τα δευτερόλεπτα. Στη μουσική, ο ρυθμός ασχολείται με τη διαίρεση του χρόνου σε δύο ή περισσότερες ομάδες και στον τρόπο με τον οποίο οι ομάδες αυτές επαναλαμβάνονται.¹

Η μουσικότητα του λόγου, ως προϊόν φυσικά και του ρυθμού, με συνάρπαζε πάντα. Ολόκληρη η λόγια μουσική από τα χρόνια ακόμα πριν από την περίοδο του *baroque* βασίζεται σε μετρικό σύστημα, είτε αρχικά σε σχέση με την ποσοτική διάρκεια (προσωδία) είτε έπειτα σε σχέση με το *tactus* (κτύπος, μέτρο). Αυτές οι δύο συνιστώσες είναι άμεσα συνδεδεμένες με τη γλώσσα, όπου και πρωτοεμφανίστηκαν.² Είναι γνωστό πως ο ρυθμός αποτελεί ένα μεγάλο και σημαντικό χαρακτηριστικό γνώρισμα της ελληνικής μουσικής και γλώσσας.³

Διαιρώντας τη γλώσσα, όπως και τη μουσική, στα επιμέρους συστατικά που τις απαρτίζουν, θα συναντήσουμε το ρυθμό και το μέτρο να δεσπόζουν και στις δύο αυτές εξέχουσες πτυχές του πολιτισμού. Μουσικολόγοι και γλωσσολόγοι συμφωνούν στο ότι ο ρυθμός φέρεται να λειτουργεί σα γέφυρα ανάμεσα στο λόγο και τη μουσική, αφού αρκετά από τα στοιχεία του γλωσσικού ρυθμού αντικατοπτρίζονται στο μουσικό ρυθμό.⁴

Η μουσική γεννήθηκε μαζί με τον άνθρωπο, ο οποίος αντιλαμβανόταν και χρησιμοποιούσε τους ήχους για την επιβίωσή του. Γι' αυτό, τα πρώτα δείγματα μουσικής υπήρξαν φωνητικά. Σε κάθε περίπτωση όμως δεν έχει επιβεβαιωθεί η ιστορική προτεραιότητα της γλώσσας έναντι της μουσικής. Σταδιακά, ο άνθρωπος ανακάλυψε ήχους που τον βοηθούσαν αρχικά στην επικοινωνία με τους γύρω του και έπειτα τους χρησιμοποιεί για λατρευτικούς σκοπούς. Οι αρχαίοι Έλληνες, παρά την έντονη θρησκευτική τους ζωή, δεν επινόησαν ξεχωριστή μουσικιστική μουσική που να εξυπηρετεί τις διάφορες τελετές. Αντιθέτως, χαρακτήρισαν τη μουσική θεόσταλη, όπως διατύπωσε και αργότερα ο Άγιος Αυγουστίνος "Musica est donum Dei". Έτσι, από τις πρώτες κιάλας οργανωμένες μορφές ομιλίας, παρουσιάζεται και ο ρυθμός, αρχικά ελεύθερος και αργότερα συστηματοποιημένος.⁵

Στην παρούσα μελέτη θα εξεταστεί το πώς ο ρυθμός και το μέτρο παρουσιάζονται και εξελίσσονται στην ελληνική μουσική και γλώσσα. Η εργασία ξεκινάει με μια ιστορική αναδρομή στην πορεία της ελληνικής γλώσσας, η οποία παραμένει η σταθερά σε κάθε κεφάλαιο. Στη συνέχεια, παρουσιάζεται το πώς ο

ρυθμός προσεγγίζεται και γίνεται αντιληπτός στην επιστήμη της γλώσσας και στη μουσική γενικότερα. Ακολουθούν τρεις στάσεις στις βασικότερες περιόδους της ελληνικής γλώσσας και μουσικής: την αρχαία, τη βυζαντινή και τη δημοτική. Σε κάθε περίοδο, αναφέρεται το πώς τα ζητήματα μέτρου και ρυθμού επηρεάζουν την εκάστοτε εξέλιξη της γλώσσας και της μουσικής γενικότερα, όπως επίσης και το πώς προσαρμόζεται ο λόγος στη μουσική και το αντίθετο.

-
1. Ι. Δαμιανού, *Ρυθμός στην μουσική*, Θεσσαλονίκη 1995
 2. U. Michels, *Atlas Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Munchen, 2001
 3. Θρ. Γεωργιάδης, *Μουσική και Γλώσσα*, Νεφέλη-Μουσική, Αθήνα 1994
 4. Patel. A. D., *An empirical comparison of rhythm in language and music*, The Neurosciences Institute, San Diego, USA 2002
 5. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής: Σύντομη Γενική επισκόπηση*, University Studio press, Θεσσαλονίκη 1995

**"Τοῖς ἀγαπῶσι τὸν Θεὸν πάντα
συνεργεῖ εἰς ἀγαθόν"¹**

Να το θυμάσαι!

1. Απ. Παύλος, προς Ρωμαίους Επιστολή, κεφ. 8, στ. 28-30

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Ιστορία της ελληνικής γλώσσας¹

Η ελληνική γλώσσα διαθέτει μια περιπετειώδη ιστορία 3500 χρόνων. Αποτέλεσε την έμπνευση και έχει επηρεάσει σε τεράστιο βαθμό όλες τις γλώσσες παγκοσμίως, μετατρέποντάς τις σε γλώσσες πολιτισμού. Πρωτοπαρουσιάζεται στις γλώσσες της τελευταίας περιόδου της Ινδοευρωπαϊκής και χαρακτηρίστηκε ως το «*παράγωγο μιας ομάδας λαών*», όπου εγκαταστάθηκε στο ελλαδικό έδαφος μαζί με τη Φρυγική, την Αρμένικη και τις Ινδοϊρανικές γλώσσες, στη Μικρά Ασία, το Ιράν και την Ινδία.

Ο «πρώτος πυρήνας» της γλώσσας, αυτή, δηλαδή, που έπειτα ονομάστηκε κοινή ελληνική, είχε εγκατασταθεί αρχικά στο χώρο των Βαλκανίων. Στην Ελλάδα μετακινήθηκε περίπου το 2000 π.Χ. η ανατολική ομάδα και εγκαταστάθηκε στα μέρη όπου υπήρχαν νεολιθικοί οικισμοί, από τους οποίους είχε αντλήσει και αρκετά στοιχεία. Η δυτική ομάδα, δηλαδή οι Δωριείς, εγκαταστάθηκε γύρω στο 1200 π.Χ. στα ίδια ακριβώς μέρη. Από την εγκατάσταση κιόλας των ομάδων αυτών, κυρίως η ανατολική ομάδα παρουσίασε διάθεση τόσο για περαιτέρω αλλαγές όσο και για αναδιάρθρωση. Αποτέλεσμα ήταν η διαίρεση και η εδραίωση της αιολικής, της ιωνικής και της αρκαδοκυπριακής ομάδας. Κατά την ίδια χιλιετία, την 2^η π.Χ., εμφανίστηκε η μυκηναϊκή και η επική αρχαϊκή γλώσσα. Η πρώτη, αντιπροσώπευε τη «γραφειοκρατική γλώσσα» των Μυκηναϊκών βασιλείων και η δεύτερη, ούσα προφορική, τη γλώσσα του έπους. Οι δύο αυτές

νεοσύστατες γλώσσες, είχαν αξιόλογα κοινά χαρακτηριστικά με τις διαλέκτους που δημιουργήθηκαν μετά τη διάσπαση της ανατολικής ομάδας.

Έπειτα, κατά την επόμενη χιλιετία, μετά την πλήρη εξαφάνιση και απουσία της μυκηναϊκής γλώσσας, οι δύο ομάδες ξεκίνησαν να διαιρούνται. Και στις δύο ομάδες εμφανίστηκαν καινούριες διάλεκτοι, αφού η κάθε ξεχωριστή περιοχή διέθετε τη δική της. Υπήρχαν, βέβαια, και οι περιπτώσεις όπου κάποιες περιοχές επινόησαν και ξεχωριστό αλφάβητο, γεγονός-πρόδρομος της φοινικικής, που θα ακολουθούσε κατά τον 9^ο αιώνα. Οι επιγραφικές διάλεκτοι που ολοένα και προκύπτουν, πλήττουν την ενότητα της γλώσσας. Ονομάζονται επιγραφικές, επειδή αντλούμε από επιγραφές όλες τις πληροφορίες σχετικά με αυτές.

Περίπου το 1100 π.Χ. *«σημαντικό γεγονός (αποτελεί) η δημιουργία των ισογλώσσων.»*. Αυτές αποσκοπούσαν στην πιο δυνατή ένωση των διαλέκτων και των δύο ομάδων. Το περιστατικό αυτό ακολούθησε η τάση για έντονη διαφοροποίηση και η έννοια της γλωσσικής ενότητας φάνταζε ήδη παρελθόν.

Όλες αυτές οι δυσκολίες δεν πτόησαν τη γλώσσα. Συνέχιζε να τείνει προς την ενότητα και την ομαδοποίηση. Ο Adrados αποδίδει την επιτυχία της μετέπειτα ενοποίησης, στις λογοτεχνικές γλώσσες. Καταρχάς, η ομηρική γλώσσα υπήρξε η βασική κληρονόμος της προαναφερθείσας αρχαίας επικής αρχαϊκής, η οποία κράτησε τα χαρακτηριστικά κυρίως της ιωνικής αλλά και της αιολικής. Η λογοτεχνική αυτή γλώσσα, ήταν απολύτως κατανοητή, ευρέως διαδεδομένη και κύριο γνώρισμά της υπήρξε ο τραγουδιστικός και μουσικός της χαρακτήρας.

Επίσης, πολλές μεταγενέστερες και διεθνούς εμβέλειας γλώσσες, είχαν έντονο το επικό και το ιωνικό στοιχείο.

«Η γλώσσα της ελεγείας, του ιάμβου, ακόμα και οι γλώσσες αιολικού υποβάθρου (των ποιητών της Λέσβου) και δωρικού (των χορωδιακών λυρικών) δέχονταν αυτό το επικό και προπαντός ιωνικό στοιχείο.»

Γεγονός που επιβεβαιώνει την διεθνή αναγνώριση της γλώσσας αποτελεί το ότι ο εκάστοτε ποιητής, ανεξαρτήτως της καταγωγής και του είδους που έγραφε, έγραφε στη γλώσσα που αντιστοιχούσε στο είδος. Με τον τρόπο αυτό, η ομηρική γλώσσα υπήρξε ο συνδετικός κρίκος με τις λογοτεχνικές γλώσσες που ακολούθησαν. Η ιωνική δέσποζε όλων των γλωσσών, γεγονός που έκανε τα πράγματα ευκολότερα, όταν τον 6^ο αιώνα παρουσιάστηκε ο πεζός λόγος στη διάλεκτο αυτή.

Ο ιωνικός πεζός λόγος, με τη σειρά του, ήταν ο πρόγονος του αττικού πεζού λόγου. Η πόλη των Αθηνών μεταμορφώθηκε σε ένα λαμπρό κέντρο πολιτισμού και εξουσίας ολόκληρης της χώρας. Στην Αθήνα εγκαθίσταντο οι περισσότεροι λόγιοι και επιφανείς Έλληνες της εποχής. Ο Γοργίας υπήρξε από τους πρώτους που άφησαν την ιωνική διάλεκτο και ξεκίνησαν να γράφουν στην αττική. Με το που κατέκτησαν τη χώρα οι Μακεδόνες, αφού πρώτα υιοθέτησαν την αττική, κατάφεραν να την εξαπλώσουν, πράξη η οποία έδωσε από το τοπίο τις επιγραφικές διαλέκτους.

Για πρώτη φορά στην ιστορία της γλώσσας εμφανίστηκε η «ενοποίηση της Ελληνικής». Οι λογοτεχνικές λοιπόν γλώσσες, κυρίως μέσω της τελευταίας, της

αττικής, η οποία ονομάστηκε έπειτα Κοινή, κατάφεραν να πραγματοποιήσουν την ενότητα της γλώσσας, καθιστώντας την *«μια πολιτιστική και επιστημονική γλώσσα, την πρώτη του κόσμου.»* Είχε τότε εγκατασταθεί σε ολόκληρη την Ανατολή και σε ένα μεγάλο κομμάτι της Δύσης και κυριαρχούσε ως επίσημη γλώσσα της Ανατολικής Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας.

Φυσικά, δεν άργησαν να επέλθουν οι διαφοροποιήσεις και η γλώσσα χωρίζεται πάλι στα δύο: στη δημοτική και τη λογοτεχνική. Ως επίσημη γλώσσα, η ελληνική γλώσσα επικράτησε στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία από τον 4^ο αιώνα και στο Μεσαίωνα έγινε η γλώσσα της Βυζαντινής αυτοκρατορίας και όλης της Ορθοδόξου Εκκλησίας. Στις περιπτώσεις αυτές επικρατούσε κυρίως η λογοτεχνική, αφού η δημοτική και οι διάλεκτοι δεν γράφονταν τακτικά.

Μετά τις κατακτήσεις της Ελλάδας από τους Σλάβους, τους Φράγκους, τους Ενετούς και τους Τούρκους, ακολουθεί επιτέλους η ανεξαρτησία του 1830, η οποία βρίσκει μια γλώσσα πλήρως αναστατωμένη και χωρισμένη σε *«δύο κοινωνιογλωσσολογικά στρώματα και σε γεωγραφικές διαλέκτους»*.

Τότε, μετά από εκατοντάδες χρόνια από την εμφάνιση της αττικής στην Αθήνα, καλλιεργείται η Νέα Αττική διάλεκτος, η οποία αργότερα θα επικρατούσε. Η διάλεκτος αυτή διατηρεί τα λεξιλογικά γνωρίσματα της προηγούμενης λογοτεχνικής γλώσσας και η Νεοελληνική γλώσσα, όπως ονομάστηκε, είναι πλέον γεγονός. Το πρωτόγνωρο χαρακτηριστικό της ήταν ο συνδυασμός *«του δημοτικού με του λόγιου στοιχείου.»*

Στην πολύπαθη ιστορία της γλώσσας, λοιπόν, για άλλη μια φορά πραγματοποιείται η ενοποίηση, προερχόμενη από το ίδιο μέρος, την Αθήνα. Σύμφωνα με τον Adrados, *«υπάρχει μια διαφορά (αυτή τη φορά): την πρώτη φορά επρόκειτο για έναν πολιτιστικό θρίαμβο που συνόδευε μια πολιτική αποτυχία. Τη 2^η (φορά), για έναν πολιτικό θρίαμβο που συσχετιζόταν με την αναπόληση της παλαιάς Αθήνας»*. Και στις δύο περιπτώσεις, βέβαια, το αποτέλεσμα είναι κοινό, αφού η ελληνική γλώσσα ενοποιήθηκε. *«Ηττημένη στο σπίτι της προσωρινά, η Ελληνική κατέκτησε τον κόσμο. Και τελικά αναστήθηκε με δυναμική ζωντάνια στην πατρίδα της»*.

1.2 Ο ρυθμός στη γλωσσολογία¹

Ο Αριστοτέλης σχετικά με τον ρυθμό

Ο Αριστοτέλης αναφέρει: «Διαφέρειν γάρ φασί τὸ ὄν ρυσμῶ και διαθιγῆ και τροπῆ. Τούτων δ'ὀ μὲν ρυσμὸς σχῆμά ἐστιν, ἡ δὲ διαθιγῆ τάξις, ἡ δὲ τροπῆ θέσις».¹ Στην προσπάθειά του να δώσει τον ακριβή ορισμό του ρυθμού, ο Αριστοτέλης χρησιμοποιεί τα γράμματα του ελληνικού αλφαβήτου και ερμηνεύει τις λέξεις *ρυσμὸς (ρυσμός), διαθιγῆ και τροπῆ* ως *σχήμα, τάξις και θέσις*.

«Το Α διαφέρει από το Ν ως προς το σχήμα, το σύνολο ΑΝ διαφέρει από το ΝΑ ως προς την τάξη και το Ι διαφέρει από το Η ως προς την θέση. Η διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στο Α και το Ν είναι, πράγματι, διαφορά σχήματος ή σχηματισμού: δύο όμοια σκέλη, Λ, και στα δύο γραφήματα. Το τρίτο μόνο διαφέρει. Βρίσκεται εντός των δύο σκελών στην περίπτωση του Α και εκτός των δύο σκελών στην περίπτωση του Ν. Η διαφορά ως προς την τάξη ή τη σειρά στην περίπτωση του ΑΝ και του ΝΑ είναι εμφανής. Το τρίτο παράδειγμα δημιουργεί κάποιο πρόβλημα κατανόησης γιατί τα τυπογραφικά στοιχεία δεν μας βοηθούν να αποκρυπτογραφήσουμε την διαφορά θέσης ανάμεσα στο Ι και το Η. Με λίγη καλή θέληση μπορούμε να δούμε το Ι ως κάθετο ήτα και το ήτα Η ως οριζόντιο γιώτα. Έχουμε, δηλαδή, το ίδιο σχήμα το οποίο σε κάθετη διάταξη απεικονίζει το γιώτα Ι και σε οριζόντια το ήτα Η.»¹

Η τάξη και η θέση μπορούν να διακριθούν επίσης στο «εσωτερικό του ρυθμού» (σχήμα). Για παράδειγμα, τα δύο παράλληλα σκέλη του Ν, δεν μοιάζουν ως προς

την τάξη, σε αντίθεση με την οριζόντια γραμμή του A, η οποία είναι διαφορετική από την οριζόντια γραμμή του Δ ως προς την θέση. Στους ατομικούς φιλοσόφους, ο ρυθμός πήρε την ερμηνεία του σχήματος, της μορφής, της διάταξης των στοιχείων μιας ευρύτερης ομάδας, του διακριτικού στοιχείου και του ιδιαίτερου χαρακτηριστικού που κάνει κάτι να διαφέρει από κάτι άλλο. Πάνω σε αυτό αναγνωρίζεται ξεκάθαρα η *γλωσσική δομή*, γνωρίσματα της οποίας βρίσκονται στον προαναφερθέντα ορισμό.

Τα γνωρίσματα πιο συγκεκριμένα είναι τα εξής:

- Η έννοια του συστήματος
- Η άρθρωση των μονάδων του συστήματος
- Οι έννοιες: αντίθεση, διαφορά, ποικιλία
- Διαφοροποιητικά χαρακτηριστικά
- Διπλή άρθρωση

1. Σ. Βέργη, *Γλώσσα και Δομή*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1995

2. Δ. Λυπουρλής, *Αρχαία Ελληνική μετρική, μια πρώτη προσέγγιση*, Εκδόσεις Επίκεντρο, Αθήνα

3. Πλάτωνος Νόμοι Β΄. 665A

4. Γ. Παπαδέλης, *Χαρακτηριστικά της αντίληψης του χρόνου στη μουσική*, <http://users.auth.gr/papadeli/PUBLICATIONS/Sinapsis%20Dec08.pdf>

Γλώσσα, γλωσσολογία και δυϊκός χαρακτήρας¹

Η έννοια της δυϊκότητας κυριαρχεί στη γλωσσολογία σε μεγάλο βαθμό, με τον αριθμό 2 να προσελκύει επίμονα τους μελετητές της. Σύμφωνα με τη Σ. Βέργη, «τα πάντα στον χώρο της γλωσσολογίας ανάγονται ή δύνανται να αναχθούν σ' αυτόν». Μελετώντας τη γλώσσα, τη δομική, ή ακόμα και την προσωπικότητα του ιδρυτή της μοντέρνας γλωσσολογίας Ferdinand de Saussure, αντικρίζουμε τον αριθμό δύο να δεσπόζει παντού, να οργανώνει και να δημιουργεί τα πάντα.³ Απεναντίας, η μονάδα ως έννοια δεν υφίσταται καθόλου στον τομέα της γλωσσολογίας. Ο Saussure χαρακτηρίζει τη γλώσσα ως ένα δίκτυο σχέσεων που ονομάζεται *δομή*. Αν και όρος της αρχιτεκτονικής, η *δομή*, έκανε την πρώτη εμφάνισή της στις προτάσεις για τη μελέτη φωνολογικών συστημάτων των γλωσσολόγων R. Jakobson, S. Karcevsky και N. Troubetzkoy. Αυτοί ανέτρεψαν τα μέχρι τότε δεδομένα που ήθελαν τους γλωσσολόγους να ασχολούνται με την ιστορική μελέτη της γλώσσας και έθεσαν ως αντικείμενο της γλωσσολογίας τη μελέτη της γλωσσικής δομής. Ο Saussure σε καμία περίπτωση δε μίλησε για δομή. Αντίθετα, δεσπόζουσα γλωσσολογική έννοια για τον Saussure αποτελεί αυτή του συστήματος.

«Ορίζοντας όμως την γλώσσα ως «σύστημα συμβατικών σημείων» και δίνοντας προτεραιότητα στη μελέτη του συστήματος και όχι στη μελέτη των στοιχείων που το αποτελούν, όπως γινόταν μέχρι τότε, δημιουργεί τον πυρήνα του περιεχομένου του όρου δομή.»¹

1. Σ. Βέργη, Γλώσσα και Δομή, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 1995.

2. Αριστοτέλης, Μεταφυσικά

3. Βλ. προλεγόμενα

Όπως προαναφέρθηκε, ο όρος *δομή*, αλλά και ο όρος *σύστημα* δεν δημιουργήθηκαν στον γλωσσολογικό τομέα. Οι μαθηματικές, οι λογικές και οι φυσικές δομές, για παράδειγμα, προϋπήρχαν της δομικής γλωσσολογία. Επιπρόσθετα, τα οικονομικά συστήματα εμφανίστηκαν προτού ο Saussure τα χρησιμοποιήσει στη γλωσσολογία. Ο ιδρυτής της μοντέρνας γλωσσολογίας φαίνεται επηρεασμένος από τις οικονομικές θεωρίες της εποχής του, ενώ οι μεταγενέστεροι γλωσσολόγοι επηρεάζεται από τις λογικές και μαθηματικές δομές.

Η γλωσσολογία φαίνεται να είναι η πηγή των εννοιών *δομή* και *δομισμός*. Ως θεσμός και πολιτισμικός φορέας, αλλά και ως όργανο σκέψης, η γλώσσα, το αντικείμενο δηλαδή της γλωσσολογίας, αποτελεί ξεχωριστή κατηγορία πολιτισμικού αγαθού. Ο διπλός συμβολισμός της, το ότι δηλαδή είναι σύστημα σημείων αλλά παράλληλα και δημιουργός σημασίας, την καθιστά «μοντέλο ανάλυσης» κάθε πτυχής του πολιτισμού. Η γλώσσα είναι, λοιπόν, ταυτόχρονα σύστημα σήμανσης και σύστημα επικοινωνίας.

Στη γλωσσηματική θεωρία του Hjelmslev και στη θεωρία *binarisme* του Jakobson παρουσιάζεται η δομή του Saussure τροποποιημένη. Ο πρώτος συμφωνεί με τον Saussure στο ότι η γλώσσα δεν είναι ύλη αλλά μορφή και προσθέτει σ' αυτό, δημιουργώντας μια δομή που την απαρτίζουν οι σχέσεις μεταξύ των στοιχείων και όχι τα στοιχεία καθαυτά. Από την άλλη, ο Hjelmslev θεωρεί τα γλωσσικά στοιχεία ως σημεία σχέσεων.

Ο Jakobson, στην αντίθετη πλευρά, ανακαλύπτει και προσδιορίζει έναν «δυϊκό χαρακτήρα στις σχέσεις των γλωσσικών στοιχείων». Το κάθε στοιχείο στη γλώσσα, για να είναι σε θέση να υφίσταται γλωσσικά, επιβάλλεται να είναι αντίθετο με κάποιο άλλο, να βρει δηλαδή αυτό που θα το συμπληρώνει. Αυτό συμβαίνει με τα στοιχεία κάθε επιπέδου (φωνολογικού, λεξιλογικού, συντακτικού). Για παράδειγμα, μια μονάδα σε φωνολογικό επίπεδο, για να μπορεί να λειτουργήσει ως φώνημα, πρέπει να αντιπαρατίθεται με κάποια άλλη μονάδα του ίδιου συστήματος. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα τη σημασιολογική διαφοροποίηση στη γλώσσα.

«Οι φθόγγοι [θ] και [δ], για παράδειγμα, αποτελούν φωνήματα του συστήματος της ελληνικής, γιατί βοηθούν στη διάκριση των εννοιών «θόλος» και «δόλος». Η διάκριση λοιπόν /θ/ και /δ/ βασίζεται σε σημασιολογικά κριτήρια και το φώνημα /θ/ λειτουργεί ως φώνημα στο πλαίσιο του συστήματος της ελληνικής γιατί απλούστατα δεν είναι /δ/.»¹

Στην περίπτωση, όμως, που οι δύο διαφορετικοί φθόγγοι δεν αντιπαρατίθενται, αν, δηλαδή, όταν αντικαταστήσουμε το ένα με το άλλο, δεν συμβαίνει σημασιολογική αλλαγή, οι φθόγγοι αυτοί είναι ποικιλίες ενός και του αυτού φωνήματος και σε καμία περίπτωση δεν είναι διαφορετικά φωνήματα. Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα στο σύστημα της ελληνικής γλώσσας είναι οι φθόγγοι [b] και [mb], των οποίων η αντικατάσταση του ενός από τον άλλο, λ.χ. στη λέξη κουμπί, δεν προκαλεί καμιά σημασιολογική αλλαγή.

Το γεγονός ότι η έννοια της δυαδικότητας (binarisme) χαρακτηρίζεται ως θεωρητική αρχή και μέθοδος ανάλυσης στη γλωσσολογία, αντιπαρατίθεται με τις μετέπειτα κινήσεις των γλωσσολόγων που επιθυμούν ξαφνικά να ορίσουν τη γλωσσική φωνηματική μονάδα. Ως αποτέλεσμα αυτής της αντιπαράθεσης, καταλήγουμε στα διαφοροποιητικά γνωρίσματα των φωνημάτων ακουστικό επίπεδο. Για να είμαστε σε θέση να ορίσουμε το φώνημα /δ/ ως οδοντικό, εξακολουθητικό και ηχηρό, πρέπει να μην απουσιάζει κανένα από τα χαρακτηριστικά αυτά, γιατί σε εκείνη την περίπτωση, η απουσία για παράδειγμα του χαρακτηριστικού «ηχηρό», μετατρέπει αυτόματα το φώνημα /δ/ στο αντιθετικό του /θ/, το οποίο είναι οδοντικό, εξακολουθητικό και άηχο.

Σύμφωνα με τη Σ. Βέργη, «η απουσία ενός χαρακτηριστικού δεν αφήνει κάποιο κενό το οποίο δύναται να πληρωθεί από κάποιο άλλο χαρακτηριστικό, αλλά αυτή η απουσία ενός χαρακτηριστικού είναι η παρουσία ενός άλλου.» Η δυαδική θεωρία καθιστά την προαναφερθείσα σχέση, που ενώνει τα διαφοροποιητικά γνωρίσματα των διακριτών μονάδων, ένα καθολικό γλωσσικό χαρακτηριστικό. Η υπερδύναμη αυτή του αριθμού δύο έχει περάσει μέσω της γλώσσας και στην επιστήμη που τη μελετά. Η γλώσσα και η ομιλία, η μορφή και η ύλη, η συγχρονία και η διαχρονία, το σύνταγμα και το παράδειγμα, το σημείο και η λέξη, η σήμανση και η σημασία, η δήλωση και η υποδήλωση, είναι ένα μικρό δείγμα αλλά και ένα περίτρανο παράδειγμα του δυϊκού χαρακτήρα στη γλωσσολογία.

Η διϊκότητα της επιστήμης που μελετά τη γλώσσα ήταν ο κύριος προβληματισμός ενός ιδεολογικού ρεύματος που παρουσιάστηκε στις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Το κίνημα αυτό προσπάθησε να μεταφέρει τις γλωσσολογικές και φωνολογικές απόψεις για τη δομή σε άλλους επιστημονικούς τομείς, όπως την εθνολογία, την ψυχανάλυση και τη φιλοσοφία. Το κίνημα αυτό ονομάζεται *δομισμός*. Το πιο σημαντικό στοιχείο του κινήματος ήταν «*ότι επιχείρησε να αναγάγει τις δυαδικές σχέσεις, απαλλαγμένες από την υλική τους πραγμάτωση, σε επεξηγηματική αρχή των πάντων*»¹.

Ένα άλλο κίνημα μέσω του οποίου εκφράζεται ο δυϊσμός είναι ο εμπειρισμός. Το κίνημα αυτό δημιουργήθηκε ως αντίδραση στο κίνημα του δομισμού. Αντικείμενα του κινήματος αυτού αποτελούν η πραγμάτωση των σχέσεων, η ύλη, η ομιλία, στοιχεία τα οποία ο δομισμός είχε απορρίψει.

Η δομή ως όρος αντιπαρατίθεται με αυτόν του ρυθμού. Ως αρχιτεκτονικός όρος, η δομή δηλώνει την ευστάθεια και την ακινησία. Αντίθετα, ο ρυθμός εκφράζει την μεταβολή και την κίνηση. Όπως προαναφέρθηκε, η δομή οδήγησε στον δομισμό και τον εμπειρισμό. Ο ρυθμός, σύμφωνα τον Πλάτωνα και τους ατομικούς φιλοσόφους, «*δύναται να εκφράσει με τον πλέον κατηγορηματικό τρόπο τον μεθοδολογικό χαρακτήρα των μεταγλωσσικών δυαδικών διακρίσεων*».

Ο ρυθμός που ερμηνεύεται από τους ατομικούς φιλοσόφους ως «*μορφή ή σχήμα (δηλαδή δομή) που αποκτά κίνηση*», στα Πλατωνικά συγγράμματα, αντιθέτως, ερμηνεύεται ως η «*κίνηση που αποκτά μορφή*». Αυτό δηλώνει «τους

δύο δυνατούς τρόπους επιστημονικής προσέγγισης της δυναμικής εκδοχής της γλωσσικής δομής», τις δύο διαστάσεις της: τη χωρική και τη χρονική. Συμπερασματικά, αντιστοιχούμε τη χωρική διάσταση με τη γλώσσα του Saussure και τη χρονική της διάσταση με την ομιλία.

1.3 Ο ρυθμός στη μουσική

Ιστορικά

Ο ρυθμός με την έννοια του μουσικού όρου χρησιμοποιήθηκε αρχικά κατά τον 4^ο αιώνα π.Χ. στους πρώιμους ελεγειακούς ποιητές της αρχαίας ελληνικής γραμματείας. Τότε, ο ρυθμός είχε την έννοια της «διάθεσης», σε αντίθεση με τον 5^ο αιώνα π.Χ., στον οποίο ερμηνευόταν από τους συγγραφείς σαν «μορφή» και «σχήμα». Το πώς η μουσική οργανώνεται στο χρόνο και η διαδικασία αντίληψης της από τον άνθρωπο, απασχόλησε πολλούς ερευνητές. Ξεκινώντας από τα αρχαιοελληνικά χρόνια, που άλλωστε θεωρούνται «η κοιτίδα της μουσικής ρυθμολογίας», μέχρι και τη σύγχρονη εποχή, αρκετοί μελετητές του θέματος προσπαθούν να απαντήσουν στο ερώτημα *τι είναι ρυθμός στη μουσική*. Ο Αριστόξενος ο Ταραντίνος, περίφημος μαθητής του Αριστοτέλη και εξέχουσα προσωπικότητα του μουσικοθεωρητικού τομέα κατά τα αρχαία χρόνια, είχε κάνει την πρώτη αξιόλογη μελέτη σχετικά με την αρχαία ρυθμική, την επιστήμη δηλαδή, που ασχολείται με την οργάνωση των ήχων στο χρόνο. Εξήγησε την ερμηνεία του ρυθμού με την έκφραση «τάξις χρόνων». Στην αρχαία ρυθμική ο χρόνος παρουσιάζεται να ισοδυναμεί με τη χρονική διάρκεια, την οποία υποδιαιρεί ο ίδιος σε πρώτο, μακρό και άλογο χρόνο, οι οποίοι αναλόγως της παράθεσής τους, σχηματίζουν πιο σύνθετες δομές χρονικής οργάνωσης. Συγκεκριμένα, υποστήριζε πως ο ρυθμός γεννιέται «"ὅταν ἡ τῶν χρόνων διαίρεισις τάξιν τινὰ λάβῃ ἀφωρισμένην».¹

Ο ρυθμός στη μουσική και την κίνηση²

Την απάντηση στο πώς ο ρυθμός συγχωνεύτηκε με τη μουσική και την κίνηση, μας τη δίνει πανηγυρικά ο χορός. Ο χορός λειτούργησε σαν γέφυρα που τέμνει το ρυθμό με τις παραστατικές τέχνες. Η λέξη «χορός» με την πάροδο των αιώνων έχει υποστεί τεράστια εξέλιξη στο σημασιολογικό της κομμάτι. Κατά τους αρχαίους χρόνους, όπως, για παράδειγμα, στον Όμηρο ή στην αρχαιοελληνική τραγωδία, ο χορός ερμηνεύεται ως συρτός χορός με τραγούδι. Έπειτα, στα πρώιμα χριστιανικά χρόνια, παρουσιάζεται ο «χορός των αγγέλων», μεταφέροντας την έννοια «στη σφαίρα των ουρανών».² Ο χορός των κληρικών, στη συνέχεια, αντικατέστησε την προηγούμενη ερμηνεία της λέξης. Για κάθε ονομασία είναι ιδιαίτερα σημαντικές οι αντιλήψεις που συνδέονται με την κίνηση και το τραγούδι. Σε αντίθεση με τη διατύπωση αυτή, ο χορός των ψαλτών³ που εμφανίζεται αργότερα, παρουσιάζει έντονο περιορισμό της έννοιας, αφού η κινησιολογική του απόδοση εξαφανίζεται εντελώς. Η αττική τραγωδία, η οποία γεννήθηκε περίπου τον 5^ο αιώνα π.Χ., ήταν ένα μουσικό έργο, το οποίο ένωνε τη μουσική με τον ποιητικό λόγο και τον χορό. Η αττική τραγωδία, ομολογουμένως, αποτέλεσε το «υψηλότερο επίτευγμα αυτής της αξεχώριστης ενότητας των τριών στοιχείων της αρχαίας ελληνικής μουσικής.»⁴

Η αντίληψη του χρόνου στη μουσική⁵

Σύμφωνα με τη Susanne Langer, η μουσική «κάνει το χρόνο ακουστό, τη μορφή και τη συνέχειά του αισθητή (...) Δημιουργεί ένα είδωλο του χρόνου που ενσαρκώνεται από την κίνηση της μουσικής φόρμας, η οποία φαίνεται ότι του δίνει υπόσταση, μια υπόσταση, όμως, που μορφώνεται αποκλειστικά μέσα από τον ήχο και, κατά συνέπεια, είναι από τη φύση της παροδική».⁵

Στη μουσική πράξη, όταν μιλάμε για μουσικό χρόνο, εννοούμε από τη μια πλευρά, το ξεχωριστό γνώρισμα της μουσικής να ξετυλίγεται στο χρόνο και από την άλλη, σύμφωνα με τον Γ. Παπαδέλη, «μια ιδιαίτερη μορφή δομικής οργάνωσης του μουσικού υλικού στο χρόνο, η οποία γίνεται αντιληπτή από τον ακροατή και απορρέει από τον τρόπο με τον οποίο οι στοιχειώδεις μουσικοί ήχοι –οι φθόγγοι- ή συνηχήσεις τους εμφανίζονται σε γραμμική χρονική διαδοχή, δηλαδή ο ένας μετά τον άλλο.»⁵

Στη μουσική πράξη⁵

Όταν αναφερόμαστε στο μουσικό χρόνο και συνεπώς στο ρυθμό που είναι έννοια απολύτως συσχετισμένη, στη μουσική πράξη προκύπτουν περαιτέρω έννοιες,

-
1. Δ. Λυπουρλή, *Αρχαία Ελληνική μετρική*, Επίκεντρο
 2. Θρ. Γ. Γεωργιάδη, *Μουσική και Γλώσσα*, Νεφέλη-Μουσική, Αθήνα 1994,
 3. «Ο χορός των ψαλτών μάλιστα εγκαταλείπει αργότερα το χώρο της εκκλησίας που λέγεται «χορός» και εγκαθίσταται στην απέναντι πλευρά, στο υπέρωο, κάτι που ενισχύει τον λαϊκό του χαρακτήρα», Θρ. Γ. Γεωργιάδη, *Μουσική και Γλώσσα*, Νεφέλη-Μουσική, Αθήνα 1994,
 4. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995, σ. 71.
 5. Γ. Παπαδέλη, *Χαρακτηριστικά της αντίληψης του χρόνου στη μουσική*, <http://users.auth.gr/papadeli/PUBLICATIONS/Sinapsis%20Dec08.pdf>

όπως μετρονομικός χρόνος, χρονικά διαστήματα, απόλυτη/σχετική διάρκεια, ρυθμική αγωγή, μετρική δομή κλπ. Οι προαναφερθείσες έννοιες έχουν ως σκοπό την οργάνωση της μουσικής στο χρόνο και, όπως η μουσική ψυχολογία υποστηρίζει, έχουν δημιουργηθεί, για να επιτευχθεί η περιγραφή με «συστήματα κανόνων και αρχών» των ζητημάτων μέτρου και ρυθμού στη μουσική.

Το σύγχρονο μετρικό σύστημα¹

Από τα πρώτα χρόνια εδραίωσης του μπαρόκ, υιοθετήθηκε καινούριο μετρικό σύστημα, το οποίο βασιζότανε κατά κανόνα στο tactus (κτύπος, αγγλ. Beat) που δηλώνει την μετρική ενότητα που επαναλαμβάνεται. Ο κτύπος αυτός χωρίστηκε έπειτα σε θέση και άρση και ταυτίστηκε με την κίνηση του ποδιού ή του χεριού, όπως θα δούμε και αναλυτικότερα στο επόμενο κεφάλαιο. Περίπου στο 1600, τα φθόγγοι έπαψαν να βασίζονται στην ποσοτική σχέση διάρκειας στο μέτρο και δημιουργήθηκε ένα μέτρο διαβαθμισμένων τονισμών που συνδύαζε τα ισχυρά με τα ασθενή σε διάφορες παραλλαγές.

«Τάξις χρόνων» και υποκειμενικός ρυθμός²

Αν αναλογιστούμε την έκφραση «τάξις χρόνων», που χρησιμοποίησε ο Αριστόξενος, για να περιγράψει τον ρυθμό, θα διερωτηθούμε πώς συμβαίνει η τάξη αυτή. Ένα παράδειγμα της τάξης αυτής συμβαίνει όταν τοποθετήσουμε στη σειρά σε ίσα χρονικά διαστήματα μουσικούς φθόγγους ίδιους μεταξύ τους ως

προς τα χαρακτηριστικά τους. Η ανθρώπινη αντίληψη έχει την ιδιότητα να ξεχωρίζει κάποια σημεία της ρυθμικής επιφάνειας, ως προς τον δυναμικό τονισμό, τη διάρκεια κλπ., τα οποία αρκετές φορές δεν υφίστανται στην πραγματικότητα. Όπως αναφέρει και ο John Holden,³ ένα απλό και πολύ προσιτό παράδειγμα σε όλους είναι οι κτύποι του ρολογιού, που κάποιοι από αυτούς γίνονται αντιληπτοί ως ισχυρότεροι, ενώ στην πραγματικότητα είναι ακριβώς οι ίδιοι μεταξύ τους. Αρκετό καιρό αργότερα, με την ανάπτυξη της ψυχολογίας, το φαινόμενο αυτό ονομάστηκε «υποκειμενικός ρυθμός». Υποκειμενικός ρυθμός, λοιπόν, ονομάζεται «η τάση της ανθρώπινης αντίληψης να οργανώνει τους διακριτούς ήχους μιας χρονοσειράς σε μικρότερες ομάδες, ακόμη και στην περίπτωση που το ίδιο το φυσικό ερέθισμα δεν παρέχει καμιά ένδειξη για τη διαμόρφωση ομάδων».² Πέραν της ρυθμικής δομής, σε περιπτώσεις μεταγενέστερων πειραμάτων, στα οποία φθόγγοι ίδιου τονικού ύψους παρουσιάζονται σε αλληλουχία με ίσα χρονικά διαστήματα μεταξύ τους, οι άνθρωποι έχουν την τάση για την περαιτέρω ομαδοποίησή τους και αντιλαμβάνονται τον πρώτο τόνο της κάθε ομάδας ως τον ισχυρότατο.

Μουσική και λόγος⁴

Η ποίηση, ο λόγος, είναι η βάση της μουσικής σύνθεσης. Η μουσική, σύμφωνα με τον Diether de la Motte, πρέπει να σχετίζεται απόλυτα με την ποίηση. Σε επίπεδο ανάλυσης, παρουσιάζονται περιπτώσεις όπου η μουσική σχετίζεται ολοκληρωτικά ή μερικώς με την ποίηση. Υπάρχουν, ακόμα, περιπτώσεις όπου η μουσική «παρουσιάζει δημιουργική αντίθεση προς αυτήν». Πρέπει σε κάθε

περίπτωση να λαμβάνεται υπόψη σε βάθος το ποιητικό κείμενο, έχοντας κατά νου: το νόημα, τη δομή, την ομοιοκαταληξία, τους μετρικούς πόδες, την ποσοτική προσωδία, «τα λαμπρότερα ή σκοτεινότερα φωνήεντα», τα σημεία στίξης, τις εικόνες που δημιουργεί το ποιητικό κείμενο, τα συντακτικά και τα γραμματικά ζητήματα.

-
1. U. Michels, *Atlas Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Munchen, 2001
 2. Γ. Παπαδέλη, *Χαρακτηριστικά της αντίληψης του χρόνου στη μουσική*, <http://users.auth.gr/papadeli/PUBLICATIONS/Sinapsis%20Dec08.pdf>
 3. Houle, G., *Meter in Music*,. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1987
 4. Diether de la Motte, *μουσική ανάλυση*, Μετάφραση: Κ. Νάσου, EDNAintertranspublishers, Αθήνα 2000

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Ο ρυθμός και το μέτρο στην αρχαία ελληνική γλώσσα και μουσική

1.1 Ιστορικό πλαίσιο

Στις μέρες μας, έχουμε πρόσβαση στους περισσότερους αρχαίους ναούς. Με ευκολία μπορούμε να αντικρίσουμε και -γιατί όχι- να ψηλαφίσουμε κάθε λογής αρχαιολογικά ευρήματα, όπως αγάλματα, αγγεία, νομίσματα και κοσμήματα. Εν τούτοις, παραμένει ακόμα δύσκολο έως και ακατόρθωτο, το να σχηματίσουμε μια σωστή εικόνα για το πώς ήταν οι θεατρικές παραστάσεις και γενικότερα η μουσική ζωή στην αρχαιότητα.¹

Ο μουσικός πολιτισμός της αρχαίας Ελλάδας δεν μπορεί εύκολα να οριοθετηθεί, ούτε χρονικά αλλά ούτε και γεωγραφικά. «Οι διασωζόμενες θεωρητικές πηγές, όπως και τα σωζόμενα ψήγματα πρακτικών πηγών, χρονολογούνται σχεδόν αποκλειστικά στους πρώτους μεταχριστιανικούς αιώνες.»² Από την άλλη, πληθώρα φιλολογικών και εικονογραφικών πηγών χρονολογούνται ήδη από την «περίοδο μεγίστης άνθησης»² του πολιτισμού αυτού και, συγκεκριμένα, από τον 7^ο ως τον 4^ο αιώνα π.Χ.

Σε κάθε περίπτωση, τα γραπτά δείγματα μουσικής που έχουν διασωθεί, δεν είναι πολλά. Οι περίφημοι δελφικοί ύμνοι τοποθετούνται χρονικά στον 2^ο αιώνα π.Χ., αλλά «αγνοούμε ποιος ήταν ο σωστός τους ρυθμός»¹, αναφέρει ο Samuel Baud-Bovy. «Στην έρευνα της αρχαίας μουσικής είναι επιτακτική η συγκριτική μελέτη των λατρευτικών και λαϊκών παραδόσεων στις πολιτιστικές νησίδες που

επιβιώνουν στο μεσογειακό χώρο».³ Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, οι μελετητές στράφηκαν στη μελέτη της Άπω Ανατολής, της Ινδίας, του Αραβικού χώρου, εκεί δηλαδή που οι μουσικοί δημιούργησαν κλίμακες και θεμελίωσαν θεωρίες, οι οποίες με τη σειρά τους ρίχνουν φως στην έντεχνη μουσική της κλασσικής Ελλάδας. Αυτό έγινε μετά από ανάγκη που προέκυψε από τα συγγράμματα των θεωρητικών, που παρουσίαζαν τη φύση της αρχαίας μουσικής ως ένα «άλυτο ακόμα πρόβλημα»².

1.2 Μουσική ζωή στην αρχαία Ελλάδα

Παρόλο που είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πως η μουσική ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής των αρχαίων, ακόμα και στις μέρες μας το θέμα της μουσικής στην αρχαία Ελλάδα αποτελεί από τα λιγότερο εξιχνιασμένα ζητήματα (του πεδίου αυτού). «Μή ζῶην μετ' ἀμουσίας» αναφέρει ο Ευριπίδης και τονίζει το πόσο σημαντική είναι η μουσική στη ζωή του αρχαίου Έλληνα.

*«Η Μουσική, το Άσμα και η Όρχηση (συνήθως αλληλένδετα) ήταν οι χαρακτηριστικότερες εκφάνσεις της πολιτισμένης κοινωνίας και βασικοί παράγοντες - αλλά και δείκτες – ευζωίας».*¹¹

Ισοδύναμη με όλες τις υπόλοιπες τέχνες στην αρχαία Ελλάδα, η μουσική έδινε το παρόν της σε κάθε είδους εκδήλωση, από θρησκευτικές, κοινωνικές μέχρι και αθλητικές συναντήσεις. Λόγω του ότι η μουσική συσχετίστηκε με τη θρησκεία, όταν στην Αθήνα από τον 6^ο αιώνα και έπειτα η μουσική κυριαρχούσε στις δύο μεγάλες θρησκευτικές εορτές, τα μεγάλα Παναθήναια και τα μεγάλα Διονύσια,

εκτός από το ότι διεξάγονταν πολλοί μουσικοί διαγωνισμοί, καλλιεργήθηκε και το αρχαίο δράμα.¹²

1.3 Η καταγωγή του ρυθμού

Αν αναλογιστούμε τους χτύπους της καρδιάς ή αν, ακόμη, μελετήσουμε το ρυθμό με τον οποίο ένα κύτταρο πολλαπλασιάζεται, μπορούμε να τοποθετήσουμε χρονολογικά την έννοια του ρυθμού τόσο παλιά, όσο και την ιστορία του ανθρώπου. Η λέξη *ρυθμός* παράγεται από το ρήμα *ρέω*.⁴ Η λέξη *ρυθμός* αποτελεί σημαντικό χαρακτηριστικό της ποίησης.⁵ Ως έννοια πρωτοεμφανίστηκε στα έργα των ατομικών φιλοσόφων, του Λεύκιππου και του Δημόκριτου.⁶ Ο *ρυσμός*⁷ είναι μια λέξη προγενέστερη και με αντίστοιχη ερμηνεία του ρυθμού, η οποία εμφανίστηκε στην ιωνική⁸ διάλεκτο, στο έργο του Αρχίλοχου⁹ : "γίγνωσκε δ' οἷος ρυσμός ανθρώπους ἔχει" (μάθε ότι ένας χαρακτήρας ή ψυχική κατάσταση κυβερνά τους ανθρώπους ή τους κρατά δέσμιους) Στους πλατωνικούς *Νόμους*⁵ αναφέρεται: "τῆ δὴ τῆς κινήσεως τάξει ρυθμός ὄνομα εἶη " (ρυθμός ονομάζεται η τάξη της κίνησης). Επιπλέον, ο περίφημος μαθητής του Αριστοτέλη, Αριστόξενος ο Ταραντίνος, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή της μελέτης, ορίζει το ρυθμό με την έκφραση «τάξις χρόνων».⁴

-
1. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984
 2. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύνομη Γενική Επισκόπηση*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995.
 3. W. Walter, *Volks- und Kunstmusik in der griechisch-römanischen Antike*, 1959
 4. H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*.
 5. Δ. Λυπουρλή, *αρχαία ελληνική μετρική, μια πρώτη προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη
 6. «Ο Δημόκριτος υπήρξε ένας από τους πολυγραφότερους αρχαίους συγγραφείς και είναι μεγάλο δυστύχημα η απώλεια των έργων του. Λέγεται ότι η έκταση των έργων του Δημόκριτου ήταν συγκρίσιμη με την αντίστοιχη των έργων του Πλάτωνα, του μεγάλου θεωρητικού του αντιπάλου. Η επικράτηση της πλατωνικής φιλοσοφίας κατά τον 4ο αιώνα π.Χ. και η διάδοση των πλατωνικών σχολών θα πρέπει να είναι η αιτία για τον παραμερισμό της δημοκρίτειας σκέψης. [...] Η ατομική θεωρία, για την οποία έγινε διάσημος ο Δημόκριτος, αποδίδεται από τους αρχαίους συγγραφείς από κοινού στον ίδιο και στον Λεύκιππο.» Β. Κάλφα και Γ. Ζωγραφίδη, *Αρχαίοι Έλληνες Φιλόσοφοι*, Κέντρο Εκπαιδευτικής Έρευνας & Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, http://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/filosofia/page_029.html
 7. E. Diehl Anth, *Lyr, Gr.* 231
 8. «Η ιωνική ήταν διάλεκτος της αρχαίας ελληνικής, που εντοπιζόταν κυρίως στο κεντρικό τμήμα των παραλίων της Μικράς Ασίας (Ιωνίας), και κατατάσσεται από τους ειδικούς στην αττική-ιωνική διαλεκτική ομάδα. Οι υπόλοιπες διαλεκτικές ομάδες, κατά τη συνηθέστερη κατηγοριοποίηση, είναι η αρκαδοκυπριακή, η αιολική, η δωρική και η βορειοδυτική ελληνική. Η αττική-ιωνική τοποθετείται (μαζί με την αιολική και την αρκαδοκυπριακή) στην ευρύτερη ομάδα των ανατολικών διαλέκτων, ενώ η βορειοδυτική και η δωρική ανήκουν στις δυτικές.» Καναβού Νικολέττα, *Ιωνική διάλεκτος*, *Encyclopaedia of the Hellenic World, Asia Minor*, 2006, <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=4671>
 9. Αρχίλοχος, *Ποιήματα και Θρύψαλα*, Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια: Γιώργος Μπλανάς, <http://www.mikrosapoplous.gr/arxl/arxl04.htm>
 10. Γ. Παπαδέλης, *Χαρακτηριστικά της αντίληψης του χρόνου στη μουσική*, <http://users.auth.gr/papadeli/PUBLICATIONS/Sinapsis%20Dec08.pdf>
 11. Κέντρο Ελληνικής Μουσικής Κληρονομιάς Λύραυλος, <http://www.lyravlos.gr/ancient-greek-music.asp>
 12. Ε. Μάρκου, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Ίδρυμα Νικολάου και Ζωής Γούλανδρη, <http://www.cycladic.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=resource&cresrc=1308&cnode=55>

1.4 Το αίσθημα του ρυθμού¹

Έναν πανομοιότυπο ορισμό με αυτόν του Αριστόξενου έχει δώσει και ο Αριστείδης λέγοντας ότι «*ρῦθμός τοίνυν ἐστί σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινὰ τάξιν συγκειμένων*» (ρυθμός, λοιπόν, είναι ένα σύστημα χρόνων που τοποθετούνται με κάποια τάξη). Όταν οι κινήσεις εναλλάσσονται με ένα συγκεκριμένο τρόπο (και αντίστοιχα οι συλλαβές), δημιουργείται μέσα μας το αίσθημα του ρυθμού. Σημαντικό παράδειγμα είναι ο χορός, ο οποίος είναι η απόλυτη επαλήθευση του φαινομένου αυτού, αφού οι κινήσεις αλλάζουν διαδοχικά, δημιουργώντας το αίσθημα του ρυθμού, φυσικά όχι μόνο στους χορευτές, αλλά και στους απλούς θεατές. Σύμφωνα με την άποψη αυτή, ο Αριστοτέλης², υποστηρίζει πως «*ρῦθμῳ δὲ χαίρομεν διὰ τὸ γνῶριμον καὶ τεταγμένον ἀριθμὸν ἔχειν καὶ κινεῖν ἡμᾶς τεταγμένως· οἰκειότερα γὰρ ἢ τεταγμένη κίνησις φύσει τῆς ἀτάκτου, ὥστε καὶ κατὰ φύσιν μᾶλλον*». Ο Αριστόξενος, υποστήριζε πως ο ρυθμός γεννιέται «*ὅταν ἢ τῶν χρόνων διαίρεσις τάξιν τινὰ λαβὴ ἀφωρισμένην*»³. Αυτό υποδηλώνει το γεγονός ότι οι κινήσεις πρέπει να επαναλαμβάνονται και να διαρκούν «τόσο όσο και την προηγούμενη ή τις προηγούμενες φορές»¹. Αυτό συμβαίνει γιατί ο ρυθμός και ο χρόνος είναι δύο έννοιες αλληλένδετες. Σύμφωνα με τον Δ. Λυπουρλή και με τη ρήση του Αριστόξενου, η κίνηση διασπάται σε ομάδες που δεν είναι όλες ίσου μεγέθους.

1. Δ. Λυπουρλή, *αρχαία ελληνική μετρική, μια πρώτη προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη

2. Αριστοτέλους, *Προβλήματα*

3. Βλ. Εισαγωγή 1.3

Συνεπώς, οι μικρότερες και οι μεγαλύτερες ενότητες που προκύπτουν «συνταιριάζονται σε ομάδες που να επαναλαμβάνονται πια με τον ίδιο πάντα τρόπο». Ο λόγος που η κίνηση διαιρείται (Αριστόξενος), είναι, για να μην καταντήσει «μονότονος και δυσάρεστος»¹ ο ρυθμός. Αν πραγματοποιηθεί οποιαδήποτε αλλαγή στον τρόπο που οι λέξεις παρατίθενται σε ένα στίχο, θα δημιουργηθεί αταξία ως προς την αλληλουχία τονιζόμενων και άτονων συλλαβών και, ως αποτέλεσμα, καταστρέφεται ο ρυθμός. «λυθέντος γοῦν τοῦ μέτρου φαῦλα φανήσεται τὰ αὐτὰ ταῦτα καὶ ἄζηλα», αναφέρει ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς² και περιγράφει το γεγονός αυτό.

1.5 Ποσοτικός ρυθμός και προσωδία

Τον ποσοτικό ρυθμό καθιστά ξεχωριστό το γεγονός ότι η διάταξη του χρόνου συμβαίνει με τη χρήση των λεγόμενων μακρών και βραχειών συλλαβών και όχι με το μέτρο. Ονομάζεται ποσοτικός, γιατί ακριβώς «είναι αποτέλεσμα της ποσότητας και της διάρκειας»³

*«Το ρυθμικό αξίωμα της αρχαιότητας δεν στηρίζεται στο διαχωρισμό ανάμεσα στη διάρθρωση του χρόνου (μέτρο, σύστημα τονισμών) και στην κάλυψή του (με διάφορες χρονικές αξίες), αλλά στον εξαρχής συμπληρωμένο χρόνο. Αυτός ο ποσοτικός ρυθμός ήταν γλωσσικό αποτέλεσμα, ήταν μια ιδιότητα της αρχαίας ελληνικής γλώσσας».*³

1. Δ. Λυπουρλή, *αρχαία ελληνική μετρική, μια πρώτη προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη

2. Διον. Αλικαρν, *Περί συνθέσεως ονομάτων 15 U-R*

3. Θρ. Γεωργιάδη, *Μουσική και γλώσσα, μετάφραση: Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη – Μουσική, Αθήνα 1994*

Οι αρχαίοι Έλληνες με τη λέξη *προσωδία* αναφέρονταν στα μακρόχρονα και βραχύχρονα φωνήεντα και, συνεπώς, στις μακρές και βραχείες συλλαβές. Ένας σπουδαίος γραμματικός, ο Ηρωδιανός, ξεκινάει το έργο του *Περί καθολικής προσωδίας* με τη φράση: «προσωδία ἐστὶ ποιὰ τάσις ἐγγραμμάτου φωνῆς ὑγιοῦς». Η προσωδία, επομένως, αποτελεί βασικό στοιχείο προφοράς στην αρχαία ελληνική γλώσσα και συνάμα καθόριζε το ρυθμό στην αρχαία ελληνική ποίηση. Η προσωδία ήταν το βασικότερο γνώρισμα σχετικά με την προφορά της αρχαιοελληνικής γλώσσας και αυτό που όριζε το ρυθμό στην αρχαιοελληνική ποίηση.¹

1.6 Μουσική και λόγος

Ο Θρ. Γεωργιάδης² χαρακτηρίζει τον αρχαίο ελληνικό στίχο σαν ένα ξεχωριστό έργο, του οποίου δεν υπάρχει όμοιο στη δυτική Ευρώπη. Οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν το δίπτυχο μουσική και ποίηση αδιάσπαστο δεσμό. Το φαινόμενο αυτό οι αρχαίοι το ονόμασαν *musicé*. Συνεχίζει λέγοντας ότι η μετάφραση της λέξης στα γερμανικά είναι λανθασμένη, αφού η μετάφραση *Musik* δεν έχει την ίδια ερμηνεία. Η πρώτη δεν είναι σε θέση να μεταφραστεί. Σε κάθε περίπτωση, η δεύτερη, η οποία και έχει επικρατήσει, αφενός μαρτυρά τις ρίζες της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων και αφετέρου «την ενότητα αρχαιότητας-Δύσης» και τη συνέχειά της από τα ομηρικά χρόνια μέχρι την εποχή μας. Αντιθέτως, η νέα ερμηνεία που απέκτησε η λέξη, λειτουργεί ως υπενθύμιση των διαφορών που υπάρχουν ανάμεσα στα αρχαία και τα δυτικοευρωπαϊκά χρόνια.³

Αναφορικά με τη σύνδεση λόγου και μουσικής, υπάρχουν ξεκάθαρες περιπτώσεις όπου παρουσιάζεται σαφώς η ένωση της μουσικής με την ποίηση (λόγο). Μέχρι κυρίως τον 5^ο αιώνα π.Χ., η μουσική με το λόγο ήταν σε πλήρη αντιστοιχία, δηλαδή, συλλαβή προς νότα. Από τότε και μετά, μια συλλαβή αντιστοιχούσε και σε περισσότερες από μια νότες ^{4 5} (όπως φαίνεται και στη βυζαντινή υμνογραφία).

Στη μουσική πράξη υπάρχουν τραγούδια που εξυπηρετούν τη θρησκευτική λατρεία και τραγούδια που εξυπηρετούν την κοσμική μουσική. Λόγω της στενής σχέσης της μουσικής με τη θρησκεία, οι πιο δημοφιλείς τύποι τραγουδιών στην αρχαία Ελλάδα, είναι οι θρησκευτικοί.⁶ Την πρώτη κατηγορία απαρτίζουν οι ύμνοι, οι παιάνες, ο διθύραμβος. Ο ύμνος είναι είτε χορικό είτε μονοφωνικό τραγούδι με παρακλητικό ή δοξαστικό χαρακτήρα προς ένα θεό. Έχουν διασωθεί ύμνοι του Αρχιλόχου, του Αλκαίου, της Σαπφούς, του Πινδάρου κλπ. Ο παιάνας, χορικό τραγούδι για τον θεό Απόλλωνα αρχικώς, παρουσιάζεται σε κάποιες περιπτώσεις και για άλλους θεούς. Οι πιο πολλοί λυρικοί ποιητές κατά τον 7^ο και τον 6^ο αιώνα π.Χ. είχαν γράψει παιάνες. Τέλος, ο διθύραμβος είναι επίσης χορικό τραγούδι για τον θεό Διόνυσο και έχουν διασωθεί διθύραμβοι ολόκληροι ή αποσπάσματα, ποιητών όπως ο Βακχυλίδης και ο Πίνδαρος. Αξίζει να σημειωθεί πως, σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, ο διθύραμβος αποτέλεσε τον πρόδρομο της τραγωδίας και του αρχαίου δράματος. Τη δεύτερη κατηγορία απαρτίζουν ο υμέναιος, το επιθαλάμιο, ο θρήνος και το επινίκιον, τραγούδια τα οποία συντρόφευαν την ιδιωτική ζωή των ανθρώπων. Ο υμέναιος και το επιθαλάμιο είναι γαμήλια τραγούδια των οποίων η ποίηση ήταν ευκαιριακή και

για αυτό το λόγο δεν έχουν διασωθεί δείγματα. Ο θρήνος, αντιθέτως, είναι πένθιμο χορικό τραγούδι. Δε σώζονται πολλοί θρήνοι, παρά μόνο κάποια μικρά δείγματα από τους ποιητές Σιμωνίδη και Πίνδαρο. Τέλος, το επινίκιον⁸ χαρακτηρίζεται ως χορικό επίσης τραγούδι, το οποίο απευθυνόταν σε πρωταθλητές και νικητές αθλητικών αγώνων. Ο Πίνδαρος έχει γράψει τέσσερα βιβλία επινικίων τα οποία και διασώζονται.⁷

Ο Γιάννου⁷ αναφέρει πως το μέτρο των λυρικών ποιημάτων, που τα χαρακτηρίζει «ως λείψανα μιας χαμένης μουσικής παράδοσης», μας οδηγεί σε κάποιες εικασίες σχετικά με τη μορφολογική δομή της μουσικής τους.

«[...] η αλλαγή μετρικών σχημάτων σε διάφορες στροφές πρέπει να υποδηλώνει και αλλαγή της αντίστοιχης μελωδίας, ενώ η επανάληψη όμοιων μετρικών σχημάτων πρέπει να υποδηλώνει και επανάληψη της ίδιας μελωδίας.»

1.7 Ο τονισμός στην αρχαία ελληνική γλώσσα

Η αρχαία ελληνική γλώσσα, σε αντίθεση με τη νεοελληνική, διαφέρει ως προς τον τονισμό των λέξεών της. Στην περίπτωση των νέων ελληνικών, ο τόνος είναι δυναμικός, δηλαδή κάνει τις τονισμένες συλλαβές να διαφέρουν των άτονων ως προς την ένταση. Στην περίπτωση της αρχαίας ελληνικής, ο τονισμός ήταν μουσικός, κάνοντας τις τονισμένες συλλαβές να διαφέρουν των άτονων ως προς το τονικό ύψος.¹ Το γεγονός αυτό καθιστά την αρχαία ελληνική γλώσσα ιδιαίτερα ξεχωριστή. Έχοντας κατά νου το θέμα της ποσοτικής προσωδίας και

του μουσικού τονισμού, φυσικά και θα διερωτηθούμε αν σήμερα είμαστε σε θέση να αναγνώσουμε ένα ποίημα της αρχαίας ελληνικής, ομοιότροπα με έναν αρχαίο Έλληνα. Όπως συμπληρώνει ο Λυπουρλής, «η απάντηση, όσο και αν είναι αποκαρδιωτική, δεν μπορεί να είναι άλλη: ασφαλώς όχι, όπως δεν μπορούμε να διαβάσουμε ούτε μια από τις αρχαίες ελληνικές λέξεις με τον ίδιο τρόπο που την πρόφερε ένας αρχαίος Έλληνας.»¹

-
1. Δ. Λυπουρλή, *αρχαία ελληνική μετρική, μια πρώτη προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη
 2. Θρ. Γεωργιάδη, *Μουσική και γλώσσα, μετάφραση: Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη – Μουσική, Αθήνα 1994*
 3. Θρ. Γεωργιάδη, *Ο Ελληνικός ρυθμός, μετάφρασις: Χ. Τόμπρα, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2001*
 4. Μ. Andrianopoulou, *The relationship between music and language (logos) in the Greek civilization and its potential meaning for music education*, University of London, Institute of Education, London, 2001
 5. Βλ. 2.7
 6. Ελένη Μάρκου. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Ίδρυμα Νικολάου και Ζωής Γούλανδρη. <http://www.cycladic.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=resource&cresrc=1308&cnode=55>
 7. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύνομη γενική επισκόπηση, Τόμος Α΄*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995
 8. Ο επινίκιος ύμνος παρουσιάζεται και στην ορθόδοξη χριστιανική εκκλησιαστική υμνολογία και ψάλλεται στις Θείες Λειτουργίες μετά από την ευχή του ιερουργούντος ιερέως:

« Ἄξιον καὶ δίκαιον σὲ ὑμνεῖν, σὲ εὐλογεῖν, σὲ αἰνεῖν, σοὶ εὐχαριστεῖν, σὲ προσκυνεῖν ἐν παντὶ τόπῳ τῆς δεσποτείας σου [...]»

Ο επινίκιος ύμνος έχει ως εξής:

« Ἄγιος, ἄγιος, ἄγιος Κύριος Σαβαώθ· πλήρης ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ τῆς δόξης σου, ὡσαννὰ ἐν τοῖς ὑψίστοις. Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου. Ὡσαννὰ ὁ ἐν τοῖς ὑψίστοις.»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Ο ρυθμός και το μέτρο στη βυζαντινή υμνογραφία

2.1 Μουσική στη χριστιανική λατρεία¹

Η εμφάνιση και η διάδοση του Χριστιανισμού, με όλα τα γνωστά ιστορικά επακόλουθα, αποτελεί την αφετηρία της εμφάνισης και της άνθησης του μεσαιωνικού μουσικού πολιτισμού. Κατά το μεσαίωνα, η ιστορία της μουσικής και η ιστορία της χριστιανικής λατρευτικής, εκκλησιαστικής ή μη, μουσικής, συγκλίνουν σε ένα μεγάλο μέρος τους. Αυτό συμβαίνει γιατί τόσο η εκκλησία όσο και οι «μουσικές ανάγκες της χριστιανικής λατρείας»¹ αποτελούν σε μεγάλο βαθμό τις κινητήριες δυνάμεις που προκάλεσαν τη διαμόρφωση και την ανάπτυξη της μουσικής. Η εξάπλωση του Χριστιανισμού, φυσικά, πραγματοποιήθηκε κατά τα χρόνια της αρχαιότητας. Επομένως, όλες οι προσπάθειες για έγκυρη μελέτη των αρχών της μεσαιωνικής μουσικής πρέπει ερευνητικά να εστιάζουν στους χρόνους της αρχαιότητας.

2.2 Σχετικά με τους ψάλτες²

Σύμφωνα με τον Samuel Baud-Bovy, «το εκκλησιαστικό και το κοσμικό τραγούδι έβγαιναν από τα ίδια στόματα». Σε κάποιες περιπτώσεις, οι ψάλτες δεν είναι καν γνώστες της παρασημαντικής. Τις πιο πολλές φορές ξέρουν κάποια γνωστά και βασικά τροπάρια (όπως επίσης και τραγούδια) μόνο από την προφορική παράδοση και την εμπειρία τους. Φυσικά, υπάρχουν και οι άρτια καταρτισμένοι

και εξοικειωμένοι με το είδος, οι οποίοι είναι σε θέση πέραν της «σωστής» ανάγνωσης, να προσθέσουν και το δικό τους προσωπικό σχήμα στη μουσική πράξη.

2.3 Βυζαντινή Παρασημαντική²

Η γραφή της βυζαντινής μουσικής λέγεται παρασημαντική και τα σημάδια που χρησιμοποιεί λέγονται χαρακτήρες ή φθογγόσημα.³ Τα διάφορα σημάδια στη βυζαντινή σημειογραφία καθορίζουν είτε το ανιόν είτε το κατιόν διάστημα, το οποίο η φωνή καλείται να εκτελέσει, είτε την επανάληψη του ίδιου φθόγγου. Ο ήχος ορίζει την απόσταση των μελωδικών διαστημάτων που εκτελεί η φωνή. Μπορεί να είναι τόνος μείζων, ελάσσων, ελάχιστος, ημιτόνιο ή ακόμα και τριημιτόνιο. Σημαντική προϋπόθεση, για να είναι κάποιος σε θέση να ξέρει καλά τους δρόμους, όπως αλλιώς ονομάζονται οι ήχοι, είναι να μαθητεύσει για καιρό «με οδηγό έναν καλό ψάλτη». Σχετικά με τα διαστήματα:

«Οι καταμετρήσεις των θεωρητικών μπορεί να ισχύουν όταν όλα τα μέρη παίζονται σε έγχορδο με κινητούς μπερτέδες (frettes). Στο ψάλσιμο όμως τα διαστήματα παραλλάζουν.»²

Στη βυζαντινή μουσική οι σταθεροί φθόγγοι ασκούν έλξεις στους υπόλοιπους φθόγγους, τις οποίες έλξεις ο εκάστοτε ψάλτης αντιλαμβάνεται διαφορετικά. Κάποια σημεία στην παρασημαντική μαρτυρούν το πώς ο ψάλτης πρέπει να προφέρει και, σε κάποιες περιπτώσεις, πώς να διανθίσει τους φθόγγους. Τα σημεία αυτά, βέβαια, δεν είναι απολύτως δεσμευτικά για τον τρόπο εκτέλεσής

τους. Υπάρχει η ποιοτική βασική δομή, στην οποία μπορούν να συμβούν μικρότερες παραλλαγές ανά ψάλτη ή ακόμα και ανά σχολή. Γενικά, η βυζαντινή σημειογραφία διαφοροποιείται πλήρως από την ευρωπαϊκή δυτικότερη μουσική σημειογραφία, στην οποία οι νότες στο πεντάγραμμο δείχνουν ταυτόχρονα το τονικό ύψος και τη χρονική διάρκεια του φθογγόσημου.

2.4 Τονικός ρυθμός⁴

Το ερώτημα αν η βυζαντινή μουσική είναι έμμετρη, με επαναλαμβανόμενο ποιοτικό στίχο, ή αντίθετα μια απλή σύνθεση με εναλλασσόμενο ή ελεύθερο ποιοτικό μέτρο, απασχόλησε πληθώρα ερευνητών. Μελετητές ευρωπαϊκής καταγωγής, εκ των οποίων και κάποιοι Έλληνες, υποστήριζαν πως η βυζαντινή μουσική ακολουθεί, χωρίς αμφιβολία, μέτρα. Ο τονικός ρυθμός πρωτοπαρουσιάζεται στην εκκλησιαστική υμνογραφία κατά τον 4^ο αιώνα μ.Χ. και θεωρείται «γέννημα των ρυθμών της αρχαίας κλασικής ποιήσεως.»⁴ Βασίζεται στον τρόπο με τον οποίο τονίζονται οι λέξεις και στον αριθμό των συλλαβών τους. Στην περίπτωση του τονικού ρυθμού, ο μετρικός και ο γραμματικός τόνος δε συμπίπτουν πάντοτε, αλλά μόνο όταν η μετρικώς τονιζόμενη συλλαβή φέρει και το γραμματικό τόνο.

1. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύντομη γενική επισκόπηση*, Τόμος Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995

2. Samuel Baud-Bonv, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

3. π. Β. Περουλάκη, *Θεωρία και πράξη της βυζαντινής μουσικής*, Γενικές ασκήσεις, Οικουμενικόν Πατριαρχείον, Ιερά Μητρόπολις Πέτρας και Χερρονήσου, Σχολή Βυζαντινής Μουσικής, Νεάπολις 2010.

4. Νεκτάριος Πάρης, *Μετρική και Ρυθμική της Βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Θεσσαλονίκη 2016

Γι αυτό και σε ένα εκκλησιαστικό μέλος δεν έχουμε πάντα τον ίδιο ρυθμό, καθώς τα μέτρα του δεν αποτελούνται από τον ίδιο αριθμό χρόνων. Από την άλλη πλευρά, την ύπαρξη ποιητικών μέτρων στους ύμνους του Αγίου Θεοδώρου του Στουδίτου¹ απέδειξαν οι Βενεδικτινοί² μοναχοί, οι οποίοι υποστήριζαν πως οι ύμνοι του Αγίου «τηρούσαν τα μέτρα της κλασικής προσωδιακής ποιήσεως, ή ότι εγράφησαν κατά μίμηση των αρχαίων δραματικών ποιητών.»⁴ Ο καλύτερος δε εκπρόσωπος αυτής της νέας ποιητικής τέχνης είναι ο Ρωμανός ο Μελωδός.³ Ο W. Christ αναφέρει τους κύριους κανόνες που ορίζουν τη βυζαντινή υμνογραφία, «υποστηρίζοντας όμως ότι οι ύμνοι έχουν προσωδιακά μέτρα [...] Τα τροπάρια ενός ύμνου αποτελούνται από τον ίδιο αριθμό στίχων, από ίδιο αριθμό συλλαβών και έχουν τους τόνους επί καθορισμένου σημείου.»⁴

1. «[...] Ὁ ἅγιος Θεόδωρος ἦταν ἀκόμα καὶ ποιητής. Οἱ λεγόμενοι ἀναβαθμοὶ τῆς Ὀκτῆχου, πού εἶνε μέλι γλυκύτατο, τὰ ἐγκώμια τοῦ Ἐπιταφίου θρήνου, πού ψάλλονται τῇ Μεγάλῃ Παρασκευῇ, καὶ πολλοὶ ἄλλοι ὕμνοι, εἶνε ὅλα ἔργα τοῦ θεοπνεύστου αὐτοῦ ἀνδρός, τοῦ ἁγίου Θεοδώρου τοῦ Στουδίτου.» ἐπισκόπου Αὐγουστίνου, Ἀπομαγνητοφωνημένη εσπερινή ὁμιλία του Μητροπολίτου Φλωρίνης π. Αὐγουστίνου στην Αθήνα, στις 21-11-1976, ἐδημοσιεύθη στὴν «Χριστιανικὴ Σπίθα» (527-9/1996)

2. «Οἱ Βενεδικτινοὶ εἶναι οἱ μοναχοὶ τοῦ τάγματος τοῦ Ἁγίου Βενεδίκτου. Το τάγμα ἰδρύθηκε το 529 ἀπὸ τὸν Ἅγιο Βενέδικτο στὴν Ἰταλία. Με ἐντολὴ τοῦ Πάπα Γρηγορίου τοῦ Μεγάλου, στάλθηκαν πολλοὶ ἱεραπόστολοι στὴν Ἀγγλία καὶ τὴν Γερμανία, γιὰ νὰ διδάξουν τὸν κανόνα τοῦ τάγματος.» *Catholic Encyclopedia: The Benedictine Order*, www.newadvent.org

3. «[...] Ὁ Ρωμανὸς χρησιμοποίησε τὸ ποιητικὸ ἐκεῖνο εἶδος πού λέγεται ἐκκλησιαστικὸς Ὑμνος καὶ τοῦ χάρισε τὴν τελειότερη μορφή. Ὁ Ὑμνος ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸ Κοντάκιον (προσόμοιον ἢ κουκούλιον), τοὺς Οἴκους καὶ τὸ Εφύμνιον καὶ στηρίζεται πάνω στὸ νόμο τῆς Ἰσοσυλλαβίας καὶ ὁμοτονίας. Μαζὶ με τὸ ποιητικὸ κείμενο συνέθετε ὁ ἴδιος καὶ τὴ μουσικὴ ἢ ἔδενε τὸ νέο ποίημα πάνω σὲ παλιότερη μουσικὴ σύνθεση. Θεματικὰ τὰ ἔργα τοῦ ἀναφέρονται περισσότερο σὲ γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Χριστοῦ καὶ σὲ ἱερά πρόσωπα τῆς Γραφῆς, ὅπως καὶ σὲ βίους ἁγίων. Το εἶδος αὐτὸ τῆς ποιήσεως κυριαρχεῖ καὶ σήμερα στὴν ἐκκλησιαστικὴ ποίηση». Ὁρθόδοξος συναξαριστής, www.saint.gr

4. Νεκτάριος Πάρης, *Μετρικὴ καὶ Ρυθμικὴ τῆς Βυζαντινῆς υμνολογίας καὶ μουσικῆς*, Ἐκδόσεις Ἐπέκταση, Θεσσαλονίκη 2016

Σύμφωνα λοιπόν και με τα λεγόμενα του Paraniikas, δεν υπάρχει καθορισμένο είδος στίχου από την αρχή μέχρι το τέλος. Πάνω σε αυτό, υπάρχει έντονος παραλληλισμός με τη δημοτική μουσική, αφού και εκεί ο ποιητικός στίχος λειτουργεί σαν «καλούπι».

Σχεδόν ολόκληρη η υμνογραφία «αγνοεί την προσωδία των συλλαβών» και τα κλασσικά μέτρα που προκύπτουν. Αξίζει να σημειωθεί πως μόνο τρεις συνθέσεις της εκκλησιαστικής ποίησης ακολουθούν τον κλασσικό προσωδιακό ρυθμό. Πιο συγκεκριμένα, οι συνθέσεις αυτές είναι: οι κανόνες των Χριστουγέννων *Ἔσωσε λαόν*, των Θεοφανείων *Στίβει θαλάσσης* και της Πεντηκοστής *Θεῶ Καλυφθεῖς*, οι οποίοι ακολουθούν ιαμβικό μέτρο. Φυσικά, όλα τα υπόλοιπα τροπάρια δεν είναι ρυθμικά ελεύθερα, αφού «όταν ψέλνονται αποδίδονται κατά το τονικό τους μέτρο».¹ Οι απόψεις δίστανται για το αν μόνο η αρχαία ποσοτική προσωδιακή ποίηση είναι έμμετρη και, επομένως, τα κείμενα της εκκλησίας πεζά. Σίγουρα δεν αγνοείται από τους μελετητές η ύπαρξη του μέτρου στα εκκλησιαστικά ποιήματα, αφού «χαρακτηρίζουν τους ποιητές τους ως μελωδούς, ψάλτες, και ποιητές.»¹

«...ο τονικός ρυθμός καί ειδικώτερον η ισοσυλλαβία καί όμοτονία, τα δύο ταυτα όμολογούμενα στοιχεία της ύμνογραφίας ανεπαρκώς εχουσιν, όπως αυτή χαρακτηρισθή ποίησις και ουχί πεζός λόγος. Καί ανευρίσκει τρία ετέρα στοιχεία, την ακροστιχίδα, την όμοιοκαταληξίαν και τον είρμον, δι' ά δικαιότερον νοτίζει οτι η ύμνογραφία πρέπει να νομίζεται ποίησις και ό λόγος αύτης ποιητικός.»²

Ως συνέχεια του παραπάνω αποσπάσματος, η ισοσυλλαβία, η ομοτονία των στίχων και, σε κάποιες περιπτώσεις, η ομοιοκαταληξία αποτελούν θεμελιώδη γνωρίσματα της εκκλησιαστικής ποίησης.

-
1. Νεκτάριος Πάρης, *Μετρική και Ρυθμική της Βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Θεσσαλονίκη 2016
 2. *Περί του ρυθμού εν τη υμνογραφία της Ελληνικής εκκλησίας*, http://www.persee.fr/issue/bch_0007-4217_1878_num_2_1

2.5 Ο ρυθμός στα εκκλησιαστικά μέλη και πώς προσεγγίζεται από τους μουσικούς¹

Σύμφωνα με τον Γ. Παλαιολόγο², οι εκκλησιαστικοί μουσικοί χωρίζονται σε τέσσερις κατηγορίες:

1. στους «καθαρώς εμπειρικούς»,¹ οι οποίοι ψάλλουν όπως έχουν μάθει από τους δασκάλους τους, έχοντας αρκετές φορές άγνοια για τα θεωρητικά θέματα.
2. στους μουσικούς οι οποίοι είναι γνώστες της θεωρίας, παρόλο που στο θέμα της ρυθμικής δε συμφωνούν με την ύπαρξη ποδών ή μέτρων και χρησιμοποιούν τον «απλό χρόνο». Όπως αναφέρει ο π. Νεκτάριος,¹ «αγνοούν προφανώς τα θέματα του ρυθμού».
3. «(...)στους ψάλτες οι οποίοι δέχονται μεν στοιχειώδη ρυθμό, τον εννοούν όμως ως ισοποδικό σε όλες τις μελωδίες». ¹ Αυτοί θεωρούν πως το σύνολο των εκκλησιαστικών μελών ψάλλεται σε δίσημο ρυθμό με «τρίσημες παρεμβολές». ¹
4. στους ειδικευμένους γνώστες της εκκλησιαστικής μουσικής που έχουν μελετήσει σε βάθος την υφή των εκκλησιαστικών τροπαρίων και συμφωνούν πως ο ρυθμός των εκκλησιαστικών μελωδιών δεν είναι πάντα ισοποδικός, αλλά υπάρχουν και ανισόσημοι πόδες. Οι μουσικοί αυτοί υπολογίζουν, βέβαια, μόνο τους πόδες που περιέχονται στις μελωδίες και αγνοούν τη σχέση του ρυθμού με τα μέτρα του ποιητικού κειμένου που παρουσιάζονται. Υπάρχουν από δίσημοι μέχρι εξάσημοι πόδες. Αυτός ο

τρόπος αποτέλεσε την αφετηρία για τη σωστή θεώρηση και απόδοση του ρυθμού στην εκκλησιαστική μουσική.

Ο λογικός τονισμός του κειμένου πρέπει να συμπίπτει με την κάθε ισχυρή κίνηση του μέτρου. Νοούμενου ότι το ποιητικό κείμενο δεν έχει πάντα τον ίδιο αριθμό συλλαβών, δεν έχει ίδιο τονισμό και χρόνο, η εφαρμογή του προηγούμενου κανόνα οδηγεί «κατά τη διάρκεια ενός μέλους στη δημιουργία μέτρων διαφορετικής χρονικής αξίας».¹ Στην περίπτωση όπου οι λέξεις έχουν μεγάλο μελωδικό ή συλλαβικό μήκος, ο τονικός ρυθμός δεν μπορεί να εφαρμοσθεί. Στη θέση του τονικού ρυθμού, λοιπόν, εντάσσεται ο μουσικός ή ο μελικός τονισμός. Αν, πάλι, οι δύο τονισμοί συμπέσουν ο ένας με τον άλλο, «για λόγους ευφωνίας, ο πρώτος υποχωρεί χάριν του δεύτερου».¹

Στα εκκλησιαστικά μέλη ο κύριος ρυθμός φαίνεται να είναι ο τετράσημος, ο οποίος, όπως και στη δυτική μουσική, μετράται σε δύο κινήσεις: στο πρώτο και στο τρίτο μέρος του μέτρου. Τα δίσημα, τα τρίσημα και τα τετράσημα μέτρα συγχωνεύονται με άλλα μέτρα και το προϊόν που προκύπτει είναι μεγαλύτερα σύνθετα μέτρα (όπως τα πεντάσημα, εξάσημα, επτάσημα, οκτάσημα, εννέασημα και σε εξαιρετικές περιπτώσεις και μεγαλύτερα μέτρα).

1. Νεκτάριος Πάρης, *Μετρική και Ρυθμική της Βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Θεσσαλονίκη 2016

2. Γ. Παλαιολόγος, *Ο ρυθμός εν τη εκκλησιαστική μουσική*. Αθήνα 1903

2.6 Ιστορικά γεγονότα που επηρέασαν την εξέλιξη της εκκλησιαστικής μουσικής

Μετά την άνοδο του Μεγάλου Κωνσταντίνου ως αυτοκράτορα και τη μεταφορά της πρωτεύουσας από τη Ρώμη στην Κωνσταντινούπολη, καθιερώθηκε με το διάταγμα των Μεδιολάνων (313 μ.Χ.) η χριστιανική λατρεία ως επίσημη θρησκεία της βυζαντινής αυτοκρατορίας.¹ Το διάταγμα των Μεδιολάνων, σύμφωνα με τον Μητροπολίτη Δημητριάδος κ. κ. Ιγνάτιο³, αποτέλεσε τη βάση για την κατοχύρωση της «θρησκευτικής ανεξιθρησκίας» και, συνεπώς, της «θρησκευτικής ελευθερίας» για πρώτη φορά στην παγκόσμια ιστορία. Το διάταγμα υπήρξε η πρώτη «θεσμική πράξη» του νέου τότε αυτοκράτορα, του ισαποστόλου και Αγίου Κωνσταντίνου του Μεγάλου και «έμμεσα και άμεσα» βοήθησε σε μεγάλο βαθμό «την εξάπλωση και επικράτηση της χριστιανικής θρησκείας». Τα γεγονότα αυτά ακολούθησαν πολλές καινοτομίες και ένα κλίμα ελευθερίας επικρατούσε στους Χριστιανούς, αφού η εκκλησία τύγχανε, για πρώτη φορά στην ιστορία της, την «υποστήριξη και προστασία εκ μέρους του επίσημου κράτους».² Η εκκλησιαστική μουσική δεν έμεινε αμέτοχη στις αλλαγές που ακολούθησαν, αφού μαζί με την καθιέρωση της Ορθόδοξης πίστης, χρησιμοποιείτο πλέον συνεχώς και μετατράπηκε σε «σπουδαίο λατρευτικό στοιχείο».²

Από τότε και στο εξής, ο αντιφωνικός χαρακτήρας της μουσικής έγινε εντονότερος, «ένῳ χρησιμοποιεῖται καί ὁ «καθ' ὑπακοήν» τρόπος ψαλμωδίας, πού ὁ ἕνας «κατάρχει» τοῦ μέλους, δηλαδή ψάλλει μόνος του καί οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦν.»²

Καθώς οι Χριστιανοί πλέον ήταν ελεύθεροι, επιμελήθηκαν τα εκκλησιαστικά μέλη και νέοι ύμνοι εντάχθηκαν στο μέχρι τότε υμνολόγιο. Η μουσική πλέον απαιτούσε από τους ψάλτες τεχνικές δεξιότητες που τους προηγούμενους τρεις αιώνες δεν ήταν απαραίτητες.

-
1. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής, Σύνοψη γενική επισκόπηση*, Τόμος Α', University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995
 2. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Ψηφιοποίηση Βυζαντινής Μουσικής, αρχείο Κωνσταντίνου Πρίγγου, http://www.apostoliki-diakonia.gr/byzantine_music/ymnografoi/ymnografoi.asp?main=morfes_ymnon.htm
 3. Μητροπολίτου Δημητριάδος κ. κ. Ιγνατίου, <http://www.dogma.gr/diafora/to-diatagma-ton-mediolanon/3119/>, 2013

2.7 Είδη μελών – Συλλαβικά και μελισματικά¹

Στη βυζαντινή, όπως και στη δημοτική μουσική, είναι κοινός ο τρόπος με τον οποίο η μουσική προσαρμόζεται στο κείμενο. Και στις δύο περιπτώσεις, η κύρια μελωδία εμφανίζεται είτε απλή, είτε στολισμένη με διάφορα ποικίλματα και μελίσματα. Πάνω στην ίδια βάση στηρίζει η ψαλτική τα είδη² των μελών της και το χαρακτηρισμό τους σε «σύντομα» και «αργά».

Υπάρχουν τρία βασικά είδη μελών στην εκκλησιαστική μουσική:

A) τα ειρμολογικά³, που χωρίζονται σε «σύντομα» και «αργά». Στα σύντομα ειρμολογικά υπάρχει η αντιστοιχία φθόγγου-συλλαβής και, επομένως, κυριαρχεί «η πλέον σύντομη χρονική αγωγή, ο γοργός χρόνος».¹ Τα μελίσματα, εφόσον υπάρχουν, δε διαθέτουν σε καμιά περίπτωση περισσότερους από τέσσερις φθόγγους. Στα ειρμολογικά αργά, η πλειοψηφία των συλλαβών του ποιητικού κειμένου διανθίζεται με πολυφθογγικά και μακροσκελή μελίσματα. Οι μελισματικοί ύμνοι αυξάνονται από τον 13^ο αιώνα μ.Χ. και, από τον 15^ο αιώνα μ.Χ. και έπειτα, παρουσιάζονται ολοκληρωμένοι και «ιδιαίτερα πλούσιοι.»⁴

1. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

2. «Είδος: Καλείται ο ρυθμικός και γραμμικός τρόπος εξαγγελίας ενός μουσικού τεμαχίου» Γ. Φ. Χατζηθεοδώρου, *Απλή μέθοδος της Βυζαντινής Μουσικής μετά πρακτικών ασκήσεων και οδηγιών προς χρήσιν των τε διδασκόντων και διδασκομένων*, Αθήνα 1977Γ.

3. ειρμός κ. ειρμός: σειρά, αλληλουχία, σύνδεση (στην υμνογραφία, το πρώτο τροπάριο κάθε ωδής) είρω: συνδέω, συνάπτω κάτι, ενώνω (ειρήνη), Πολυκάρπου Γρ. Τύμπα, *Υμνολογικόν αγιογραφικόν λεξικόν, ερμηνεία αγνώστων λέξεων των λειτουργικών βιβλίων της ορθοδόξου εκκλησίας*, Πρότυπες Θεσσαλικές εκδόσεις, Τρίκαλα, 2003

4. Αποστολική Διακονία της Εκκλησίας της Ελλάδος, Ψηφιοποίηση Βυζαντινής Μουσικής, αρχείο Κωνσταντίνου Πρίγγου, http://www.apostoliki-diakonia.gr/byzantine_music/gymnografoi/gymnografoi.asp?main=morfes_ymnon.htm

B) τα «παπαδικά» ή «καλοφωνικά» που στην πλειοψηφία τους είναι υπερβολικά στολισμένα, με αποτέλεσμα να δημιουργείται δυσκολία στην κατανόηση του κειμένου. Σε μέρη της λειτουργίας που διαρκούν αρκετό χρονικό διάστημα, όπως η Μεγάλη Είσοδος¹ και η Θεία Κοινωνία, «πρέπει να παραταθεί το ψάλσιμο (από τους ψάλτες) αφού τα όργανα αποκλείονται από την εκκλησία».² Όταν ο εκάστοτε ιερέας λέει τις ευχές, οι ψάλτες καλύπτουν μουσικά τον χρόνο. Γι' αυτό το λόγο, στα Χερουβικά και στα Κοινωνικά, για παράδειγμα, οι ψάλτες χρησιμοποιούν ορισμένες τεχνικές, για να καλύψουν το χρονικό διάστημα που προκύπτει.

« [...] Οι ψάλτες επεκτείνουν τα μελίσματα, προσθέτουν στα φωνήεντα διάφορα σύμφωνα και ημίφωνα, επαναλαμβάνουν μικρές συλλαβές, παρεμβάλλουν συλλαβές χωρίς νόημα, λέξεις ξένες στο κείμενο, ακόμη και τερετίσματα.»²

Ταυτόχρονα, βέβαια, με το κείμενο αναπτύσσεται και η μελωδική γραμμή, αφού με τις επαναλήψεις του ποιητικού κειμένου επαναλαμβάνονται κάποια μουσικά μοτίβα είτε αυτούσια, είτε ελαφρώς παραλλαγμένα. Είναι πραγματικά αξιοσημείωτο πως το ίδιο φαινόμενο παρουσιάζεται έντονα και στο δημοτικό τραγούδι.

1. « [...] Η Μεγάλη Είσοδος είναι η μεταφορά των προετοιμασμένων δώρων από την Πρόθεση στην Αγία Τράπεζα», (+) π. Κωνσταντίνος Παπαγιάννης, <http://www.pemptousia.gr/2015/08/i-megali-isodos/>

2. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

2.8 Επιμέρους ζητήματα του ρυθμού στη βυζαντινή υμνογραφία¹

Σύμφωνα με τον Κ. Μάρκου², στη βυζαντινή μουσική δεν έχουμε να κάνουμε τόσο με τη μακρότητα και τη βραχύτητα των συλλαβών, αυτό που ονομάζουμε δηλαδή ποσοτική προσωδία, όσο με τον τονισμό των συλλαβών και την εναλλαγή που δημιουργείται μεταξύ τονισμένων και άτονων συλλαβών. Η εναλλαγή αυτή δημιουργεί το αίσθημα του ρυθμού και είναι αυτό που ονομάζουμε τονικός ρυθμός. Στη βυζαντινή υμνογραφία, τονικό μέτρο και τονικός ρυθμός είναι δύο ξεχωριστά στοιχεία, αφού το τονικό μέτρο σχετίζεται με το δυναμικό τόνο και ο τονικός ρυθμός με το λογικό τονισμό του κειμένου. Ακόμα και οι στίχοι που χαρακτηρίζονται ως προσωδιακοί³, όπως, για παράδειγμα, οι κανόνες των Χριστουγέννων σε ιαμβικό μέτρο, ο π. Νεκτάριος αναφέρει πως «τηρούν, κάποια αναλογία προσωδιακών μέτρων»¹ και βασίζονται στο τονικό μέτρο και όχι στην προσωδία.

Αυτό ακριβώς αναφέρει και ο Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ' Οικονόμων στο απόσπασμα που ακολουθεί:

«Ταύτην (την τονικήν προσωδίαν) οι μεταγενέστεροι ποιηταί μετεχειρίσθησαν εν ταυτω και οχημα και βάσιν της στιχοποιίας, ποδίζοντες τα μέτρα των στίχων όχι πλέον κατά τον χρόνο των μακρών και των βραχειών συλλαβών αλλά κατά τον τόνον και τον αριθμόν των συλλαβών εκ των οποίων ο λογάδην ρυθμός δια την συναρμογήν και συγγένειαν της γλώσσης μετά της μουσικής τέχνης...»⁴

1. Νεκτάριος Πάρης, *Μετρική και Ρυθμική της Βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Θεσσαλονίκη 2016

2. Κωνσταντίνος Ι. Μάρκου, *Θεωρία και πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (βυζαντινής και δημοτικής) Τόμος Α'*, Παιανία 2010

3. Βλ. 2.4.

4. Οικονόμος Κωνσταντίνος Πρεσβύτερος, *Περί της γνήσιας προφοράς της Ελληνικής Γλώσσας*, Πετρούπολη 1829

Στις περιπτώσεις που δεν υπάρχει ισοσυλλαβία στο ποιητικό κείμενο, «η τόνη»¹ λειτουργεί «θεραπευτικά», αφού σχετίζεται άμεσα με την ισοποδία και την ισοσυλλαβία των στίχων. Αυτό που συμβαίνει στην πραγματικότητα είναι δύο συλλαβές, λόγου χάρη, του πρώτου στίχου, να αντιστοιχούν σε μία συλλαβή του δεύτερου στίχου, με αποτέλεσμα να επιτυγχάνεται ισοτονία και ισοποδία.

Στην πράξη, βέβαια, οι μελωδοί ακολουθούσαν κατά κύριο λόγο τη μελωδία και όχι τα μετρικά και ρυθμικά ζητήματα. Έτσι, πάνω στη μελωδική γραμμή την οποία συνέθεταν πρώτη, προσάρμοζαν το κείμενο, του οποίου ο ρυθμός στηριζόταν πάνω στο ήδη υπάρχον μέλος.³ Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει η βυζαντινή υμνογραφία, ιδιαίτερα στην περίπτωση των ειρμολογικών μελών, αφού διαθέτει πληθώρα μελωδικών μοτίβων και ο ρυθμός του κειμένου παρουσιάζεται απολύτως εξαρτώμενος από αυτά. Ο Διονύσιος ο Αλικαρνασσεύς αναφέρει σχετικά με το θέμα αυτό: «ή δὲ ὀργανικὴ τε καὶ ὤδικὴ μοῦσα διαστήμασί τε χρῆται πλείοσιν, οὐ τῷ διὰ πέντε μόνον, ἀλλ' ἀπὸ τοῦ διὰ πασῶν ἀρξαμένη καὶ τὸ διὰ πέντε μελωδεῖ καὶ τὸ διὰ τεττάρων καὶ τὸ διὰ τριῶν καὶ τὸν τόνον καὶ τὸ ἡμιτόνιον, ὡς δὲ τινες οἴονται, καὶ τὴν δίεσιν αἰσθητῶς· τὰς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάπτειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν».²

Το ποιητικό κείμενο της εκκλησιαστικής μουσικής περιέχει το μετρικό τόνο, το ρυθμικό ή λογικό τόνο (που βασίζεται στο κείμενο και ταυτίζεται με τους ισχυρότερους γραμματικούς τόνους) και το μουσικό τόνο. Οι μουσικοί κυρίως ασχολούνται στο μεγαλύτερο μέρος τους πρώτα με το ρυθμικό τόνο και μετά με το μουσικό.

Θεμελιώδης προϋπόθεση της μελοποιίας των βυζαντινών, επομένως, αποτελεί ο λογικός τόνος του λειτουργικού κειμένου.¹ Στις περιπτώσεις που ο ρυθμός είναι δίσημος, τρίσημος και τετράσημος, ταυτόχρονα με το λογικό ή ρυθμικό τόνο, θεμελιώδης προϋπόθεση «καθίσταται και ο τετράσημος ρυθμός, ως ο πρώτος στη σειρά τέλειος ρυθμός».²

1. «[...] Η τόνη λαμβάνει χώραν άλλοτε μεν με την επιμήκυνση κάποιας συλλαβής, άλλοτε δε παρατεινομένης με περισσότερους φθόγγους.» Νεκτάριος Πάρης, *Μετρική και Ρυθμική της Βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Θεσσαλονίκη 2016

2. Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, *Περί συνθέσεως ονομάτων*, 11. 93

3. Μέλος: Μουσικό κομμάτι, ωδή, μελωδία, ύμνος, Πολυκάρπου Γρ. Τύμπα, *Υμνολογικόν Αγιογραφικόν λεξικόν, ερμηνεία αγνώστων λέξεων των λειτουργικών βιβλίων της ορθοδόξου εκκλησίας*, Πρότυπες Θεσσαλικές εκδόσεις, Τρίκαλα, 2003

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3^ο

Ο ρυθμός και το μέτρο στη δημοτική μουσική και γλώσσα

3.1 Γενικά εισαγωγικά στη δημοτική μουσική

Η ελληνική δημοτική μουσική είναι ισάξια με κάθε άλλο είδος μουσικής και της αρμόζει η κατάλληλη προσοχή και ανάλυση. Οι απόψεις για το αν η μουσική αυτή είναι προϊόν της φύσης ή της τέχνης, δίστανται. Την πρώτη άποψη υποστηρίζουν συγγραφείς του προηγούμενου αιώνα, οι οποίοι θεωρούν τη δημοτική μουσική «αυθόρμητη και αυτόματη» και απολύτως συνδεδεμένη με τον εσωτερικό ψυχικό κόσμο του ατόμου, χωρίς όμως καλλιτεχνική αισθητική. Την αντίθετη άποψη εκφράζουν μεταγενέστεροι μελετητές, οι οποίοι θεωρούν πως δεν υπάρχει απλή και χωρίς δομή τέχνη και πως η δημοτική μουσική ως δημιούργημα έχει καλλιτεχνική αξία.¹

Το γεγονός που καθιστά την ελληνική δημοτική μουσική ξεχωριστή, είναι ο περίτεχνος συνδυασμός της μελωδίας με το στίχο και το χορό, χωρίς κάποιο από αυτά τα στοιχεία επισκιάζει τα άλλα. Θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε τη θεματολογία των τραγουδιών τόσο ρεαλιστική όσο και συμβολική. Ρεαλιστική, γιατί αντικατοπτρίζει τη ζωή της επαρχίας με τα ήθη, τα έθιμα, τις δοξασίες και τα διάφορα κοινωνικά ζητήματα και συμβολική γιατί εξυμνεί την ανεκτίμητη ομορφιά και κυριαρχία της φύσης, τον έρωτα, την αγάπη και γιατί συχνά πραγματεύεται τη ζωή και το θάνατο. Ο Τσιάνης² τονίζει τη δεσπόζουσα θέση

της μουσικής στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων. Από τη γαμήλια πομπή προς την εκκλησία, στο γλέντι μετά το γάμο, στα νανουρίσματα που σιγομουρμουρίζουν οι μάνες στα παιδιά τους για να τα κοιμίσουν, στους θρήνους και τα μοιρολόγια των νεκρών, η μουσική και ο χορός παρουσιάζονται να λειτουργούν με σκοπό την έκφραση των συναισθημάτων και της φόρτισης και επομένως «αποτελούν ένα αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής ζωής».²

3.2 Επιρροές και εξέλιξη

Στην ελληνική δημοτική μουσική διακρίνονται εμφανώς στοιχεία της αρχαίας ελληνικής μουσικής καθώς και της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Στο θέμα του ρυθμού, του μέτρου, των ποιητικών λογοτεχνικών σχημάτων και των κλιμάκων, υπάρχουν έντονα οι επιδράσεις της αρχαιότητας, σε αντίθεση με τα ζητήματα σχηματισμού μελωδιών, όπου παρουσιάζονται κοινά χαρακτηριστικά με τη βυζαντινή υμνογραφία.²

1. M. Andrianopoulou, *The relationship between music and language (logos) in the Greek civilization and its potential meaning for music education*, University of London, Institute of Education, London, 2001

2. Σ. Τσιάνης, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου*, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003

3.3 Διαίρεση της ελληνικής δημοτικής μουσικής

Σύμφωνα λοιπόν με τον Τσιάνη, «η ελληνική δημοτική μουσική διαιρείται σε δύο μεγάλες ομάδες: της στεριάς και των νησιών».² Λόγω του ότι έχουν εξελιχθεί διαφορετικά είδη μουσικής σε κάθε τοποθεσία της Ελλάδας, είναι πραγματικά ανούσιο το να μιλά κάποιος για έναν ενιαίο τύπο ή ύφος μουσικής που να καλύπτει ολόκληρη τη χώρα, αφού ακόμα και σε διπλανές πόλεις ή χωριά παρατηρούνται μεγάλες διαφορές στη μουσική παράδοση.⁴ Αυτό προκύπτει λόγω της επαφής της ελληνικής μουσικής και γλώσσας με πληθώρα φυλετικών στοιχείων από τα αρχαία χρόνια μέχρι και τις μέρες μας. Οι μακρινές αποικίες, οι επιδρομές ξένων φύλων, οι διαδοχικές κατοχές σε κάποιες περιπτώσεις, τα διάφορα φυσικά φαινόμενα με τις συνέπειές τους και οι ανταλλαγές πληθυσμών δημιούργησαν την τάση για διαίρεση της μουσικής σε ομάδες. Είναι πραγματικά αξιοθαύμαστο, βέβαια, το πώς οι Έλληνες έχουν διατηρήσει αναλλοίωτα αρκετά στοιχεία της γλώσσας και της μουσικής τους. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με τον Κυριακίδη (1920) οφείλεται στις γυναίκες, που ήταν «ριζωμένες στο σπίτι»¹ και κρατούσαν τις παραδόσεις. Ο Baud-Bovy¹ αναφέρει σχετικά μ' αυτό, πως χάρη στις γυναίκες με τα νανουρίσματα, τις μπαλάντες που τραγουδούσαν στα νυχτέρια, τα τραγούδια και τους χορούς τους, τα μοιρολόγια για τους νεκρούς τους, η μουσική πέρασε από γενιά σε γενιά και σε αυτές βασίζεται η μουσική διαλεκτολογία.

3.4 Μουσική ηπειρωτικών και νησιώτικων περιοχών

Ας ξεκινήσουμε από την ηπειρωτική Ελλάδα, δηλαδή τη Μακεδονία, τη Θράκη, την Ήπειρο, τη Θεσσαλία, τη Ρούμελη και την Πελοπόννησο. Η κάθε περιοχή διατηρεί την πολιτιστική της αυτοτέλεια. Παρουσιάζονται έντονες διαφορές ως προς τα ήθη και τα έθιμά τους, τις τοπικές παραδόσεις τους, τις γλωσσικές διαλέκτους, τον τρόπο με τον οποίο ομαδοποιούνται τα τραγούδια και οι χοροί τους, τη μορφολογία της μουσικής και τη δομή των κειμένων, τα ζητήματα ρυθμού και μέτρου σε μουσική και γλώσσα και, τέλος, τα μουσικά όργανα που συνοδεύουν.⁴ Στην άλλη ομάδα, η νησιώτικη μουσική και χορευτική παράδοση, παρουσιάζεται ποικιλόμορφη και ιδιαίτερος ενδιαφέρουσα.⁶ Καρδιά της νησιώτικης δημιουργίας αποτελεί η Κρήτη. Η Κρήτη, με τους εντυπωσιακούς και λεβέντικους χορούς και τη ζυγιά², που είναι άκρως αντιπροσωπευτική του νησιού, είναι μια πολύ πλούσια μουσική πηγή. Οι κοντυλιές³ ανθίζουν στο ανατολικό τμήμα του νησιού, οι μαντινάδες στις βόρειες ακτές και τα ριζίτικα στο δυτικό τμήμα. Όλα αυτά τα τραγούδια βασίζονται στο δεκαπεντασύλλαβο στίχο, ενώ οι «εξαιρετικά περίπλοκες και μελισματικές μελωδίες τους τραγουδιούνται συχνά αντιφωνικά».⁴ Στην περίπτωση τώρα των Ιονίων νησιών, η καντάδα⁵ είναι το σημείο κατατεθέν της μουσικής, ενώ στον κυκλαδικό χώρο, τα Δωδεκάνησα και τα νησιά του Ανατολικού Αιγαίου (Χίος, Σάμος, Μυτιλήνη) υπάρχουν κάποια από τα πιο περίτεχνα δείγματα οργανικής μουσικής, καθώς και δημοτικών χορών. Στην περίπτωση των βόρειων Σποράδων, παρόλο που το κάθε νησί διαθέτει το δικό του ξεχωριστό ρεπερτόριο μουσικής και χορού, υπάρχει μια έντονη κοινή και πλούσια φωνητική παράδοση. Δεν πρέπει, βέβαια, να

αγνοήσουμε και μια τοποθεσία που πλέον δεν ανήκει στα ελληνικά εδάφη, τη Μικρά Ασία. Η Μ. Ασία, κατά τα χρόνια της βυζαντινής αυτοκρατορίας, υπήρξε η καρδιά του ελληνισμού. Είναι γνωστό πως τα παλαιά κείμενα των ελληνικών τραγουδιών είναι μικρασιατικής καταγωγής. Σύμφωνα με τον επίσκοπο Καισαρείας Αρέθα, τα επικά τραγούδια που εξυμνούσαν τα «πάθη ενδόξων ανδρών» είναι μικρασιάτικα. Επίσης, ίδιας καταγωγής θεωρούνται οι παραλογές που γρήγορα έγιναν πανελληνίως γνωστές και εξαπλώθηκαν και σε άλλες βαλκανικές χώρες. Μια από τις πιο διαδεδομένες παραλογές είναι «του νεκρού αδελφού».¹ Άλλο ένα είδος που κατάγεται από τον ίδιο χώρο, είναι η μπαλάντα, της οποίας ο στίχος καινοτομεί και αντί για δεκαπεντασύλλαβος, είναι δωδεκασύλλαβος και σε κάποιες περιπτώσεις είναι ιαμβικός με τομή μετά την έβδομη συλλαβή ή τροχαϊκός με τομή μετά την πέμπτη. Σε αυτά τα τρία είδη στιχουργικών τύπων βασίζονται τα τραγούδια στην Καππαδοκία. (Καππαδοκικό τραγούδι)

1. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

2. «Κρητική ζυγιά: Λύρα κρητική, λαούτο κρητικό» στην κρητική ζυγιά κυριαρχούν η λύρα και τα λαούτα (που είναι 2 συνήθως, ένα συνοδεύει μελωδικά και ένα ρυθμικά). Ο τύπος της γνωστής μας σήμερα κρητικής λύρας πιθανολογείται πως έχει προέλευση μεσαιωνική. Το λαούτο στην ελληνική παραδοσιακή μουσική χρησιμοποιείται κυρίως ως συνοδεία σε βιολί, λύρα ή άλλα όργανα. Η χρήση του είναι πολύ διαδεδομένη στην Κρήτη, όπου και συνοδεύει συνήθως την λύρα. Πολλές φορές, όμως, το συναντάμε και μόνο του ή σε ζευγάρια.» ΤΕΙ Ηπείρου, Σχολή Καλλιτεχνικών σπουδών, Τμήμα Λαϊκής και παραδοσιακής μουσικής, <http://tlpm.teiep.gr/images/stories/exhibition-2010/katalogos4.pdf>

3. Έμμετρα δίστιχα τραγούδια.

4. Σ. Τσιάνης, *Δημοτικά τραγούδια της Σκύρου*, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003

5. Οι καντάδες συνήθως τραγουδιούνται με τρεις ή τέσσερις φωνές, τις οποίες συνοδεύει βιολί, κιθάρα και μαντολίνο.

6. Λάμπρος Λιάβας, *Μουσικός χάρτης του Ελληνισμού, Μουσική από τα Δωδεκάνησα*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα, 2007

3.5 Ομοιότητες με την αρχαία ελληνική μουσική και γλώσσα

Παρ' όλα τα τοπικά στοιχεία που παίζουν σημαντικό ρόλο στη μουσική ανάπτυξη των κοινοτήτων, υπάρχουν κάποια κοινά χαρακτηριστικά με την αρχαία ελληνική μουσική και γλώσσα, που παρουσιάζονται γενικά στη δημοτική μουσική.¹ Τα στοιχεία αυτά είναι:

- η τυπικότητα, που σύμφωνα με τον Γ. Σηφάκη είναι στερεότυπες λέξεις ή φράσεις που υπάρχουν σε πολλά τραγούδια, ζεύγη ομοιοκατάληκτων λέξεων, ζεύγη λέξεων με συγγενική σημασία, ημιστίχια, που ονομάζονται τύποι. Οι τύποι αυτοί πρωτοεμφανίστηκαν στα ομηρικά έπη.²
- Η ενότητα της μουσικής με το στίχο και το χορό, αποτελεί στοιχείο όπου από τα αρχαία χρόνια μέχρι τη δημοτική μουσική παραμένει αναλλοίωτο.¹
- Ο ρυθμός στη δημοτική μουσική θεωρείται πως κατάγεται από τη ρυθμική της αρχαίας ελληνικής γλώσσας, αναφέρει ο Γεωργιάδης.³ Όπως προαναφέρθηκε, ο ρυθμός υπήρξε η βάση και το κυριότερο χαρακτηριστικό της αρχαιοελληνικής γλώσσας και εμφανίστηκε πρώτα στη γλώσσα και μετά στη μουσική. Στην περιοχή της δυτικής Ελλάδας έχει διαπιστωθεί η ύπαρξη κρυμμένων μετρικών ποδών,⁶ πάνω στους οποίους προσαρμόζονται ρυθμικά σχήματα που αποδίδουν τον τονισμό των λέξεων.

Όταν η ποσοτική προσωδία αποχώρησε από τη γλώσσα, τα στοιχεία της εφαρμόστηκαν, ως ένα σημείο, στο μουσικό ρυθμό. Σε μεταγενέστερο στάδιο, τα δημοτικά τραγούδια ομαδοποιούνται, ανάλογα με το ρυθμό τους, σε δύο κατηγορίες. Την πρώτη ομάδα απαρτίζουν τραγούδια σε ελεύθερο ρυθμό, όπου ο ρυθμός χαρακτηρίζεται από την αταξία του γλωσσικού

ρυθμού, τα οποία τραγουδιούνται υπό την συνοδεία οργάνων ή χορού, συνήθως στις γιορτές, γύρω από ένα τραπέζι. Τη δεύτερη κατηγορία απαρτίζουν τραγούδια επαναλαμβανόμενου ρυθμού, που συνοδεύονται από όργανα ή χορό.¹ Η πιο όψιμη μορφή δημοτικών τραγουδιών βασίζεται σε συμμετρικό ρυθμό (2, 3, 4, 6, κ.ο.κ.) ή τις περισσότερες φορές σε ασύμμετρους ρυθμούς (9/8, 7/8, 5/8, 9/4, 7/4, 5/4), οι οποίοι αντιστοιχούν στους αρχαιοελληνικούς ρυθμούς.⁴

- Η μουσική της ηπειρωτικής χώρας είναι πιο βαριά σε σχέση με τη μουσική της Μικράς Ασίας, που τη διακατέχει έντονα ο ανατολίτικος χαρακτήρας, και της νησιώτικης μουσικής, η οποία παρουσιάζεται γενικά ελαφρύτερη.⁵ Υπάρχει μια «τεχνική διαφορά» που συμβάλλει στις εναλλαγές του μουσικού χαρακτήρα, οι οποίες δημιουργούνται με τη χρήση των πεντατονικών και ανημιτονικών κλιμάκων, που χρησιμοποιούν ολόκληρους τόνους,⁶ (μεγάλες 2^{ες}), πρακτική που αντιτίθεται

1. M. Andrianopoulou, *The relationship between music and language (logos) in the Greek civilization and its potential meaning for music education*, University of London, Institute of Education, London, 2001

2. Γρηγ. Μ. Σηφάκης, *Για μια ποιητική του Ελληνικού δημοτικού τραγουδιού*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1998

3. Θρ. Γεωργιάδη, *Ο Ελληνικός ρυθμός*, μετάφρασις: Χ. Τόμπρα, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2001

4. Βλ. Κεφάλαιο 1

5. Σ. Τσιάνης, *Δημοτικά τραγούδια της σκύρου*, Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής λαογραφίας της ακαδημίας Αθηνών, Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2003

6. A. Katsanevaki, *Vlach-speaking and Greek-speaking Songs of the Northern Pindus Area*, Institute of Research on Music and Acoustics, Greek Music Documentation Center, Athens, 2014

στην όλο και πιο χαρακτηριστική χρήση των ημιτονίων στο χώρο της Μικράς Ασίας, που δημιουργούν έναν πιο ζωηρό και αντιπροσωπευτικό χαρακτήρα. Η Ανδριανοπούλου σχετικά με αυτό αναφέρει πως ο Baud-Bonv «βλέπει σε αυτήν τη διαφοροποίηση μια πιθανή αναλογία της διαφοράς στο ύφος που είχε προϋπάρξει ανάμεσα στο δόριο τρόπο της αρχαίας ελληνικής και των αρμονιών του λύδιου, φρύγιου κλπ. της Μ. Ασίας».¹

3.6 Ομοιότητες και με τη βυζαντινή μουσική

- Στη δημοτική μουσική εμπεριέχονται τροπικά και χρωματικά στοιχεία της βυζαντινής μουσικής. Φυσικά, υπάρχουν και τα τροπικά χαρακτηριστικά της αρχαίας ελληνικής μουσικής.¹ Συνεπώς, στις περισσότερες περιοχές η δημοτική μουσική βασίζεται στη χρήση του τετραχόρδου.²
- Άλλο ένα κοινό χαρακτηριστικό αποτελεί η μονοφωνικότητα της μουσικής, την οποία διανθίζει κάποιες φορές το ισοκράτημα, όπως ακριβώς και στη βυζαντινή μουσική. Ο Γεωργιάδης³ αναφέρει πως η μονοφωνική ιδιότητα της μουσικής κατά πάσα πιθανότητα αποδίδεται στους σύνθετους ρυθμούς της αρχαίας ελληνικής γλώσσας που «άφησε πίσω ως ρυθμική κληρονομιά και τις μελισματικές μελωδίες που βασίστηκαν μετά σε αυτούς.»¹
- Τα διακοσμητικά στοιχεία που διανθίζουν τις μελωδίες προέρχονται επίσης από τη βυζαντινή μουσική (μελισματικός χαρακτήρας).
- Ο τρόπος με τον οποίο η δημοτική μουσική προσαρμόζεται στο λόγο είναι κοινός με τη βυζαντινή. Ακόμη, η ίδια μελωδία παρουσιάζεται απλοϊκή και

έπειτα διανθίζεται με μελίσματα. Χρησιμοποιούνται αντίστοιχες τεχνικές προσαρμογής της μελωδίας στο μετρικό υπόβαθρο. Στην περίπτωση που ο στίχος και η μουσική (μέλος) έπρεπε να παραταθεί χρονικά για να καλύψει τα χρονικά κενά στη Θεία Λειτουργία και όπου αλλού υπήρχαν, οι συλλαβές επαναλαμβάνονταν με ποικιλία λέξεων και συλλαβών, μοτίβων, διανθίζονταν με πλούσια μελίσματα και, επομένως, με αυτές τις εναλλαγές μεγεθυνόταν χρονικά η μουσική. Αυτό αναφέρει ο Baud-Bovy⁴ σχετικά με τα είδη των μελών της βυζαντινής υμνογραφίας. Το φαινόμενο αυτό συμβαίνει και στην ελληνική δημοτική μουσική, όπου αρκετές φορές ανάμεσα στους στίχους παρεμβάλλονται συλλαβές, λέξεις, ή ακόμα και ολόκληροι στίχοι.¹ Και στη βυζαντινή όπως και στη παραδοσιακή μουσική, υπάρχει μια κοινή αντίληψη στη χρήση του τονισμού της γλώσσας και του μουσικού τονισμού, που είναι φανερή στο λεγόμενο «τονικό ρυθμό» του ειρμολογικού μέλους.⁵

1. M. Andrianopoulou, *The relationship between music and language (logos) in the Greek civilization and its potential meaning for music education*, University of London, Institute of Education, London, 2001

2. Δ. Γιάννου, *Ιστορία της Μουσικής*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1995,

3. Θρ. Γεωργιάδη, *Ο Ελληνικός ρυθμός*, μετάφρασις: Χ. Τόμπρα, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2001

4. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

5. A. Katsanevaki, *Vlach-speaking and Greek-speaking Songs of the Northern Pindus Area*, Institute of Research on Music and Acoustics, Greek Music Documentation Center, Athens, 2014

3.7 Σχετικά με τη δομή των τραγουδιών

Η «τριημίστιχη στροφή» παρουσιάζεται σε αρκετά δημοτικά τραγούδια και συγκεκριμένα στα τραγούδια του ηπειρωτικού χώρου. Ο Baud-Bonny¹ αποδίδει το γεγονός αυτό, το οποίο εκτός από τους Έλληνες, συναντάται και στους Γάλλους, στο ότι ο τραγουδιστής δεν επιθυμεί να καταλήγει η στροφή με ατόνιστη συλλαβή. Ο Verrier² προσθέτει πως οι πιο διαδεδομένοι στίχοι στο γαλλικό τραγούδι, ο οκτασύλλαβος, δηλαδή, ο παλαιός αλεξανδρινός και ο δεκαπεντασύλλαβος είναι οξύτονοι. Στην πράξη, συμβαίνει μια «αποκοπή»: σε καππαδοκικό³ τραγούδι βασισμένο στο γιοφύρι της Άρτας,

«οι γυναίκες, όταν επαναλαμβάνουν το δεύτερο ημιστίχιο, κόβουν την τελευταία άτονη συλλαβή. Τούτο το φαινόμενο της αποκοπής, που έχει σημειωθεί στο ευρωπαϊκό και ιδιαίτερα στο βαλκανικό τραγούδι (Steszewski) εμφανίζεται πολύ συχνά στην ηπειρωτική Ελλάδα. [Όπως] ίσως να σχετίζεται με τη χαρακτηριστική πτώση των άτονων ι και ου στις διαλέκτους της κεντρικής και της βόρειας Ελλάδος.»¹

Προσθέτει πως η «τριμερής μουσική στροφή» ταίριαζε καλύτερα σε δημοτικά τραγούδια βασισμένα σε οκτασύλλαβο στίχο. Σε κάθε περίπτωση, παρόμοια τραγούδια δεν παρουσιάζονται πλέον στην Ελλάδα, αλλά στη Βουλγαρία και στη Νότια Γιουγκοσλαβία, όπου οι μπαλάντες στηρίζονται στα ελληνικά πρότυπα. Ομοιότροπα με την ελληνική δημοτική μουσική, η σλαβική παρουσιάζει ομοιότητες ως προς τη μορφή, την έκταση και τις καταλήξεις των τριημίστιχων τραγουδιών. Ωστόσο, στην την ελληνική παράδοση έχει διαπιστωθεί πως οι λόγοι ύπαρξης της τριημίστιχης στροφής μπορούν να ποικίλουν όσο αφορά το

μελωδικό τύπο, όπως στα κλέφτικα τραγούδια με ρεφραίν και την κρυμμένη παρουσία του επικού ομηρικού δακτυλικού εξάμετρου.⁵

Κατά τα αρχαία χρόνια, ο ιαμβικός ρυθμός ήταν ο πιο διαδεδομένος. Ανάμεσα στους δύο οκτασύλλαβους ρυθμούς, ο ίαμβος παρουσιάζεται ιδιαίτερα αγαπητός. Ο τροχαϊκός υστερεί στο ότι καταλήγει με ατόνιστη συλλαβή. «Τον βρίσκουμε στα τραγούδια των παιδιών και στα ταχταρίσματα και προ παντός στ' αποκριάτικα άσεμνα τραγούδια, τ' άσκημα, όπως τα έλεγαν στη Ρόδο, όπου τα χόρευαν οι άντρες για να ξεντροπιαστεί η νύφη».¹ Στους γυναικείους χορούς ο στίχος είναι δεκαπεντασύλλαβος ή ιαμβικός οκτασύλλαβος. Τα μοιρολόγια, νησιώτικα με στεριανά, διαφέρουν εμφανώς. Στην περίπτωση των ροδίτικων παρουσιάζεται το ημιτόνιο και το διάστημα αυξημένης δεύτερης, ενώ τα θεσσαλικά χαρακτηρίζονται ως «αυστηρά ανημίτονα.» Ως προς το στίχο, βέβαια, έχουν αμφότερα πολίτικο, παρόλο που η στροφή των νησιώτικων μοιρολογιών είναι μονόστιχη και των στεριανών είναι τριημίστιχη. Η τραγουδίστρια στη στεριανή δημοτική μουσική «αναπνέει πάντα πριν από την τελευταία άτονη συλλαβή του στίχου, για να μην την αφήσει τελική και για να την ενώσει με το επόμενο ημιστίχο».¹

Η τριημίστιχη στροφή που προαναφέρθηκε χαρακτηρίζεται ως η κατ' εξοχήν στροφή των τραγουδιών «της τάβλας» στη στεριανή Ελλάδα. Τραγούδια της τάβλας ονομάζονται τα τραγούδια που τραγουδιούνται κατά τη διάρκεια των γλεντιών μετά από γιορτές και γάμους. Δε συνηθίζεται να χορεύονται και τα τραγουδάνε κατά τη διάρκεια του φαγητού, όπως δηλώνει άλλωστε και η

ονομασία. Όπως γίνεται στη βυζαντινή μουσική, ομοίως και στη δημοτική προστίθενται μελίσματα στη μελωδική γραμμή, εντάσσονται και επαναλαμβάνονται συλλαβές και η μουσική εξελίσσεται «σε βάρος του κειμένου», που παραμένει ολιγόστιχο και περιορισμένο. Στη νησιώτικη Ελλάδα, η τριήμιστιχη στροφή παρουσιάζεται ακόμα και στις λίγες μπαλάντες που τραγουδιούνται, αναφέρει ο Baud-Bovy. Η δομή των σκοπών που αντιστοιχούν στις παραλογές και σε μεγάλο μέρος των διηγηματικών τραγουδιών διαφέρει. Ο γνωστός εθνομουσικολόγος Brailoiu, ονομάζει τη διαφορά αυτή «το σταθερό συλλαβικό δίχρονο». Στην κυπριακή μπαλάντα, παραδείγματος χάριν, η τραγουδίστρια, για να προσαρμόσει τη μουσική στο στίχο και το νόημα, αλλάζει την κίνηση της μελωδίας και δημιουργούνται μουσικά σχήματα, που χρησιμοποιούνται ως εισαγωγικά, μεσαία και καταληκτικά. Έτσι, αναλόγως με το κείμενο και τις ανάγκες που προκύπτουν, η έκταση των στροφών αλλάζει. Ένα τρανό παράδειγμα είναι το γνωστό και πολυτραγουδισμένο κυπριακό τραγούδι της Αροδαφνούσας.⁴ Η δίστιχη στροφή μπορεί να υπάρχει και σε στίχους ανομοιοκατάληκτους, παρόλο που αργότερα «παγιώθηκε από τη ρίμα».

3.8 Σχετικά με την ομοιοκαταληξία

Οι ομοιοκαταληξία στην Ελλάδα ήρθε από τους Φράγκους, κατά τις Σταυροφορίες. Στην ποίηση πρωτοπαρουσιάστηκε κατά τα τέλη του 14^{ου} αιώνα και εφαρμόστηκε αρχικά στα δημοτικά τραγούδια της νησιώτικης Ελλάδος. Σε αντίθεση με τη νησιώτικη μουσική και ποίηση, η ενδοχώρα και το δυτικό τμήμα

της Κρήτης, είχαν παραμείνει χωρίς ομοιοκαταληξία (αλλά με τριημίσιχη στροφή), ενώ στα νησιά της χώρας τα δίστιχα ήταν πάντα ομοιοκατάληκτα.¹ Γενικά αρκετοί εθνομουσικολόγοι και ερευνητές πίστευαν πως στην ελληνική δημοτική μουσική, δεν υφίσταται ομοιοκαταληξία. Η εξαίρεση της παραπάνω διαπίστωσης, είναι το δίστιχο που είναι γνωστό ως ματινάδα(Κρήτη, Δωδεκάνησα), πατινάδα(Χίος), τσιάπτισμαν(Κύπρος), αμανές(Μικρά Ασία), κοτσάκι η γενικότερα, λιανοτράγουδο. Στις μέρες μας και γενικά σε όλες τις Ελληνόφωνες περιοχές, αυτά τα ζευγάρια στίχων, τραγουδιούνται και αυτοσχεδιάζονται και το γεγονός ότι είναι ομοιοκατάληκτοι, τους κάνει αμέσως χαρακτηριστικούς και αναγνωρίσιμους.⁶

1. Samuel Baud-Bonv, Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.

2. P. Verrier, *Le vers français*, 1931

3. Βλ. Κεφ.3, 3.4

4. «Η Αροδαφνούσα είναι ένα από τα πολυτραγουδησμένα δημοτικά τραγούδια το οποίο διασώθηκε μέχρι τις μέρες μας από στόμα σε στόμα. Το τραγούδι πραγματεύεται το θέμα "έρωτας-θάνατος" και μπορεί να λεχθεί ότι διατηρεί στοιχεία αρχαίας ελληνικής τραγωδίας. Ο ανώνυμος ποιητής εμπνεύστηκε το τραγούδι αυτό από τις ερωτικές ιστορίες του βασιλιά της Κύπρου Πέτρου Α', ο οποίος βασίλευσε επί Φραγκοκρατίας κατά την περίοδο 1359-1369μ.Χ. και τη ζηλοτυπία της βασίλισσας Ελεονώρας. Με την κατάληψη της Κύπρου οι Φράγκοι έφεραν στο νησί τα δικά τους ήθη και έθιμα. Οι Κύπριοι γνώρισαν έναν εντελώς πρωτόγνωρο για τα κυπριακά δεδομένα τρόπο ζωής. Τη ζωή των ευγενών, των πριγκίπων και των βασιλιάδων. Ήταν επόμενο όλα αυτά να εντυπωσιάσουν τον κυπριακό λαό, ο οποίος μέσα από τους λαϊκούς ποιητές, τους γνωστούς ποιητάρηδες τραγούδησε τα πάθη και τους έρωτες των Φράγκων ευγενών. Ένα από τα ποιήματα αυτά, πολύ αντιπροσωπευτικό για τη ζωή της βασιλικής αυλής, είναι και η Αροδαφνούσα.» <http://www.odyssey.com.cy/main/default.aspx?tabID=77&itemID=1303&mid=1068>

5. A. Katsanevaki, *Vlach-speaking and Greek-speaking Songs of the Northern Pindus Area*, Institute of Research on Music and Acoustics, Greek Music Documentation Center, Athens, 2014

6. Roderick Beaton, *Folk Poetry of modern Greece*, Cambridge University Press, 1980

3.9 Βασικές αρχές της νεοελληνικής μετρικής

Θα ήταν φυσικά παράλειψη αν δεν γινόταν αναφορά στο λόγο, αναπόσπαστο κομμάτι της μουσικής. Ωστόσο, η «άρρηκτη σχέση λόγου-μουσικής» που χαρακτήριζε τα αρχαία χρόνια, αποτελούσε στη Νεοελληνική γλώσσα παρελθόν, αφού την ποσοτική προσωδία ακολούθησε και αντικατέστησε ο δυναμικός τονισμός. Ο Λιάβας τονίζει πως η αντικατάσταση αυτή δεν έγινε απότομα, αλλά, αφού είχε ξεκινήσει σταδιακά από τα αρχαία χρόνια, συνέχισε στα πρώτα χρόνια του Χριστιανισμού και ολοκληρώθηκε στο μεσαιωνικό Ελληνισμό.¹

Ο τόνος αποτελεί τη γενική αρχή της νεοελληνικής γλώσσας. Με τον τονισμό, εννοούμε την αλλαγή στην ένταση που προκαλούμε στη φωνή μας κατά τη διάρκεια που προφέρουμε κάποιες συλλαβές.^{2 5}

Στίχος ονομάζεται «μια ρυθμική ενότητα, που το ρυθμό της τον δίνει η εναλλαγή, το συνταίριασμα δηλαδή τονισμένων και άτονων συλλαβών και, επειδή υπάρχουν διάφοροι τρόποι εναλλαγής, βασικά πέντε, [...] υπάρχουν και διάφοροι ρυθμοί».² Η ένωση μιας άτονης και μιας τονισμένης συλλαβής, ονομάζεται ιαμβικό μέτρο. Το αντίθετο, η ομαδοποίηση δηλαδή μιας τονισμένης και μιας άτονης συλλαβής, ονομάζεται τροχάιος. Η περίπτωση δύο άτονων συλλαβών και μιας τονισμένης ονομάζεται ανάπαιστος, ενώ όταν ομαδοποιούνται μια άτονη με μια τονισμένη και άλλη μια άτονη, ονομάζεται μεσότονο. Τέλος, όταν μια τονισμένη συλλαβή συνταιριάζεται με δύο άτονες, δημιουργείται ο δάχτυλος.

Ακολουθούν κάποια παραδείγματα συμβατότητας με βάση την αντιστοιχία της αρχαιοελληνικής προσωδιακής μετρικής και συσχετισμός με λέξεις² που βασίζονται στο δυναμικό ή και στο μουσικό τονισμό των λέξεων:

- Ίαμβος: εγώ, εσύ, ζωή, κυματιστός
- Τροχαίος: βάρος, γνώμη
- Ανάπαιστος: δυνατός, μαχητής, πολεμώ
- Μεσότονο: κατεβαίνω, δακρύζω, Απρίλης
- Δάχτυλος: αγέλαστος, ακατανίκητος, κύματα, χώματα, κόκκινος

Με τη χρήση των παραπάνω μέτρων δημιουργείται ο στίχος (από ίαμβους οι ιαμβικοί, από τροχαίους οι τροχαϊκοί, κ.ο.κ.). Ο Σταύρου προσθέτει πως, παρόλο που ο στίχος στο χαρτί παρουσιάζεται σε ξεχωριστές σειρές, δεν μπορούμε πάντα να αναγνωρίσουμε εύκολα αν ένας στίχος ισοδυναμεί με μια ρυθμική ενότητα, γιατί υπάρχουν περιπτώσεις όπου τη ρυθμική ενότητα «την αποτελούν μικρότερες ενότητες, δυο και σπανιότερα τρεις, που η καθεμιά τους πρέπει να λογαριαστεί στίχος ξεχωριστός και τότε να γραφεί σε δύο ή τρεις σειρές».

3.10 Λίγα λόγια για το ρυθμό στους χορούς

Το σύνολο των χορών κάθε πολιτισμού αποτελεί χωρίς αμφιβολία μεγάλο κομμάτι της πολιτισμικής του ταυτότητας και κουλτούρας. Παρουσιάζεται μια «συμβολική σχέση» μεταξύ του χορού και της κουλτούρας, αφού παράλληλα φαίνεται να είναι ένα «μέσο για τη δημιουργία λαϊκής κουλτούρας και ένα προϊόν ή μια έκφρασή της».³

«Το χοροστάσι, προαύλιο εκκλησίας, πλατεία χωριού, αίθουσα καφενείου, κατάστρωμα караβιού, είναι χώρος που ο μουσικολόγος διστάζει να πατήσει. Ακόμα και ο χορογράφος δεν τα θγάζει πέρα με τους χορούς, που τ' όνομά τους αλλάζει από τόπο σε τόπο, ή που, με το ίδιο όνομα, χορεύονται σε άλλο ρυθμό, με άλλα βήματα, και που είναι πάντα αμφισβητήσιμες οι τοπωνυμιακές ονομασίες.»⁴

Όπως και η μουσική, έτσι και οι χοροί διακρίνονται σε νησιώτικους και ηπειρωτικούς, αναλόγως με την τοποθεσία όπου λαμβάνουν χώρα. Αναμφίβολα, οι χοροί στα νησιά είναι δίσημοι. Με σκοπό τη διατήρηση του δίσημου χρόνου, στις περιπτώσεις «που η υποδιαίρεση του χρόνου είναι τρίσημη, το μέτρο παραμένει δίσημο». Στα τραγούδια της τάβλας, για παράδειγμα, βλέπουμε τους τραγουδιστές να διασπούν το τρίσημο μέτρο και να το μετατρέπουν κατά κάποιο τρόπο σε δίσημο. Μάλιστα ο Baud-Bovy αναφέρει πως στην περίπτωση ενός ριζίτικου τραγουδιού, ξεγελάστηκε και νόμισε ότι ο ρυθμός αντί για 6/8 ήταν 7/8. Αυτό συνέβη ακριβώς για τον προαναφερθέντα λόγο: οι τραγουδιστές μεγάλωσαν τα παρεστιγμένα τέταρτα. Ο ρυθμός στους χορούς της νησιώτικης Ελλάδας σε καμιά περίπτωση δεν καταντά μονότονος και βαρετός, αντιθέτως είναι ελαφρύς και εύκαμπτος. Υπάρχουν βέβαια και οι χοροί που είναι σε άνισους χρόνους και που μόνο από τις ονομασίες καταλαβαίνουμε πως οι ντόπιοι νησιώτες τους θεωρούσαν ξενόφερτους (καλαματιανός 7/8, ζειμπέκικος 9/4, καρσιλαμάς 9/8).

Αντιθέτως, στη στεριανή Ελλάδα οι πιο διαδεδομένοι και αντιπροσωπευτικοί χοροί είναι ο καλαματιανός και ο τσάμικος. Υπάρχουν, βέβαια, και οι χοροί σε δίσημο χρόνο, όπως εκείνοι «στα δύο» και «στα τρία» (βήματα) και ο δίσημος

συρτός. Σύνδεση με την αρχαία ελληνική μουσική αναγνωρίζουμε στον τσάμικο χορό, που, όμοια με το τραγούδι το Σεικίλου, μετριέται ή σε 3/4 ή σε 6/8, όπως συμβαίνει με τους αρχαίους χοριάμβους και αντισπάστους σε 6/4. Επίσης, υπάρχουν οι περιπτώσεις χορών σε άνισους χρόνους. Το φαινόμενο αυτό παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο στη βόρεια Ελλάδα, όπου οι χοροί επηρεάζονται από τη βουλγαρική μουσική. Τέτοιοι χοροί δεν είναι τραγουδιστικοί, αλλά μονάχα οργανικοί.

-
1. Λ. Λιάβας, *Μουσικός χάρτης του Ελληνισμού, Μουσική από τα Δωδεκάνησα*, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα, 2007
 2. Θρ. Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών (Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη)
 3. Π. Κάβουρας, *Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις*, Εθνογραφικά, 1992
 4. Samuel Baud-Bonv, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.
 5. Μπορεί να είναι από μια συλλαβή σε δυσύλλαβη ή πολυσύλλαβη λέξη, ή επίσης σε κάποιες περιπτώσεις, και μονοσύλλαβη λέξη.

Συμπεράσματα

Πίσω από την ελληνική γλώσσα διαγράφεται μια μακρά, αξιοζήλευτη και ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα πορεία τριών και περισσότερο χιλιετιών. Η γλώσσα του έπους, της αρχαίας τραγωδίας, της φιλοσοφίας και της δημοκρατίας επηρέασε αναμφίβολα σε πολύ μεγάλο βαθμό πολλές γλώσσες του κόσμου.¹ Ο ρυθμός που έχει επηρεάσει το καθετί από την αρχαία μέχρι και την σύγχρονη κοινωνία και αντίληψη, έχει φυσικά αφήσει και ένα πολύ έντονο στίγμα στην ελληνική μουσική και γλώσσα. Ο αρχαίος ελληνικός στίχος ήταν απολύτως συνυφασμένος με τη μουσική και συνεπώς με το ρυθμό. Η κάθε λέξη (και η γλώσσα γενικότερα) αποτελούσε ήδη μουσική. Επιπλέον, οι λέξεις αυτές δημιουργούσαν, αναλόγως της παράθεσής τους, τη ρυθμική μορφή. Ο ρυθμός, που δηλώνει τη ρευστότητα και την κίνηση, ταυτίστηκε με την αρχαία ελληνική ποίηση, με την ποσοτική προσωδία να καθοδηγεί τη μετρική. Η προσωδία ασχολείται με τη διάταξη του χρόνου με βάση τη μακρότητα ή τη βραχύτητα των συλλαβών.² Ο τονισμός, ως μέρος του ρυθμικού φαινομένου, ήταν μουσικός, που σημαίνει πως στις τονισμένες συλλαβές η φωνή άλλαζε και τονικό ύψος εκτός από ένταση.³ Σε αυτό που τότε ονομαζόταν *musique*, η απόλυτη ένωση δηλαδή του λόγου και του μέλους, παρατηρούμε πως η διάρκεια και η ποσότητα φέρεται να λειτουργούσαν από μόνες τους σαν «δομικό στοιχείο της λέξης» και να μην επηρεάζονταν καθόλου από την ερμηνεία και το «νοηματικό περιεχόμενο» της λέξης.⁴

Ως καθαρά μουσικός όρος, ο ρυθμός, εμφανίστηκε κατά τον 4^ο αιώνα π.Χ., στον αρχαιοελληνικό επίσης χώρο και από τότε καθόρισε τη μετέπειτα εξέλιξη της μουσικής, μιας παραστατικής τέχνης εντελώς συσχετισμένη με το χρόνο. Το σύγχρονο μετρικό σύστημα που καθιερώθηκε στην εποχή του baroque, βασίζεται στην αριστοξενική ερμηνεία του ρυθμού και ταξινομεί το χρόνο σε θέση και άρση, δημιουργώντας έτσι το σταθερό κτύπο και το ρυθμικό αίσθημα.⁵

Στα πρώτα χριστιανικά χρόνια, αφού υπήρξε η ανάγκη για μια λατρευτική μουσική, η βυζαντινή μουσική κλήθηκε να καλύψει το κενό αυτό και καθιερώθηκε ως η λειτουργική μουσική της Ορθοδοξίας. Ακόμα και στις μέρες μας, οι απόψεις δίστανται για το αν η βυζαντινή υμνογραφία είναι έμμετρη. Η απάντηση είναι πως η βυζαντινή μουσική βασίζεται στον τονικό ρυθμό, που θεωρείται απόγονος της αρχαίας ελληνικής ρυθμικής.⁶ Στην πράξη, ο τονικός ρυθμός εξαρτάται από το πώς τονίζονται οι λέξεις, πόσες συλλαβές διαθέτουν και πώς εναλλάσσονται τονισμένες και άτονες συλλαβές. Ο τονικός ρυθμός, δηλαδή, αντιτίθεται της κλασσικής αρχαιοελληνικής προσωδίας.⁷ Η μουσική φέρεται να προσαρμόζεται στο κείμενο, χωρίς φυσικά να υποβαθμίζεται, και ως αποτέλεσμα αυτού έχουμε τη διαίρεση των μελών σε ειρμολογικά και παπαδικά.⁸

Στην ελληνική δημοτική μουσική, ο ρυθμός παρουσιάζεται με δεσπόζουσα ιδιότητα, γεγονός που δηλώνει και ο συνδυασμός του λόγου με τη μουσική και το χορό, τα συστατικά δηλαδή που την αποτελούν.⁹ Στη δημοτική μουσική αντικατοπτρίζεται πληθώρα κοινών χαρακτηριστικών και επιδράσεων από την

αρχαία και τη βυζαντινή μουσική και γλώσσα. Στην περίπτωση της γλώσσας, ο τόνος είναι σημαντικό γνώρισμα της νέας ελληνικής. Ο τονισμός είναι δυναμικός, σε αντίθεση με την αρχαία ελληνική που ήταν μουσικός. Ονομάζεται δυναμικός γιατί δημιουργείται διαφοροποίηση στην ένταση της φωνής κατά τις τονιζόμενες συλλαβές.¹⁰

Ο ρυθμός, αποτελεί ένα εξαιρετικά σημαντικό και ισχυρό συστατικό της ελληνικής γλώσσας και μουσικής. Όλους αυτούς τους αιώνες κατάφερε να μετατραπεί σε ένα διαχρονικό στοιχείο που αν και άλλαζε μορφή ανά περιόδους, η παρουσία του παρέμενε ιδιαιτέρως αισθητή.

-
1. Francisco R. Adrados, *Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας από τις Απαρχές ως τις μέρες μας*, Μετάφραση: Alicia Villar Lecumberri, Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2003
 2. Θρ. Γεωργιάδη, *Μουσική και γλώσσα*, μετάφραση: Δημήτρης Θέμελης, Νεφέλη – Μουσική, Αθήνα
 3. Δ. Λυπουρλή, *αρχαία ελληνική μετρική, μια πρώτη προσέγγιση*, Επίκεντρο, Θεσσαλονίκη
 4. Θρ. Γεωργιάδη, *Ο Ελληνικός ρυθμός*, μετάφρασις: Χ. Τόμπρα, Εκδόσεις Αρμός, Αθήνα 2001
 5. U. Michels, *Atlas Musik*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, Munchen, 2001 1994
 6. Νεκτάριος Πάρης, *Μετρική και Ρυθμική της Βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής*, Εκδόσεις Επέκταση, Θεσσαλονίκη 2016
 7. Κ. Ι. Μάρκου, *Θεωρία και πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (βυζαντινής και δημοτικής) Τόμος Α΄*, Παιανία 2010
 8. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι*, Σημείωμα του Φοίβου Ανωγειάκη, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα, Ναύπλιο 1984.
 9. M. Andrianopoulou, *The relationship between music and language (logos) in the Greek civilization and its potential meaning for music education*, University of London, Institute of Education, London, 2001
 10. Θρ. Σταύρου, *Νεοελληνική μετρική*, Ινστιτούτο νεοελληνικών σπουδών (ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη)

Βιβλιογραφία

Adrados, F. Ιστορία της Ελληνικής Γλώσσας από τις Απαρχές ως τις μέρες μας.

Μετάφραση: Alicia Villar Lecumberri. Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα. Αθήνα. 2003

Andrianopoulou, M. The relationship between music and language (logos) in the Greek civilization and its potential meaning for music education. London. 2001

Baud-Bovy, S. Δοκίμιο για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι. Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα. Ναύπλιο. 1984

Beaton, R. Folk Poetry of modern Greece. Cambridge University Press. 2004

Diether de la Motte. μουσική ανάλυση. Μετάφραση: Κ. Νάσου. EDNAintertranspublishers. Αθήνα. 2000

Headington, Ch. Ιστορία της δυτικής μουσικής: από την αρχαιότητα ως τις μέρες μας. Gutenberg. Αθήνα. 1993

Houle, G. Meter in Musi. Bloomington & Indianapolis. Indiana University Press. 1987

Katsanevaki, A. Vlach-speaking and Greek-speaking Songs of the Northern Pindus Area. Institute of Research on Music and Acoustics, Greek Music Documentation Center. Athens. 2014

Michels, U. Atlas Musik. Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG. Munchen. 2001

Patel. A. D. An empirical comparison of rhythm in language and music. The Neurosciences Institute. San Diego. USA. 2002

Patel. A. D. Music, language and the brain. Oxford University Press. New York. 2008

Walter, W. Volks- und Kunstmusik in der griechisch-römanischen Antike. 1959

Wellesz, E. A history of byzantine music and hymnography. Oxford University Press. New York. 1998

Βέργη, Σ. Γλώσσα και δομή. Εκδόσεις Νεφέλη. Αθήνα. 1995

Γεωργιάδης, Θρ. Μουσική και Γλώσσα. Νεφέλη-Μουσική. Αθήνα. 1994

Γεωργιάδης, Θρ. Ο ελληνικός ρυθμός. Αρμός. Αθήνα. 2001

Γιάννου, Δ. Ιστορία της Μουσικής: Σύνομη Γενική επισκοπήση. University Studio press. Θεσσαλονίκη. 1995

Δαμιανού, Ι. Ρυθμός στην μουσική. Θεσσαλονίκη. 1995

Κατσανεβάκη, Α. Βλαχόφωνα και Ελληνόφωνα τραγούδια της περιοχής Βορείου Πίνδου. Ιστορική και Εθνομουσικολογική προσέγγιση: ο αρχαϊσμός τους και η σχέση τους με το ιστορικό υπόβαθρο. Θεσσαλονίκη. 1998

Λυπουρλής, Δ. Αρχαία ελληνική μετρική: μια πρώτη προσέγγιση. Επίκεντρο. Αθήνα.

Μάρκου, Ε. Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα. Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης. Ίδρυμα Νικολάου και Ζωής Γούλανδρη.
<http://www.cycladic.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=resource&cresrc=1308&cnode=55>

Μάρκου, Κ. Θεωρία και πράξη της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής. Τόμος Α'. Παιανία. 2010

π. Πάρης, Ν. Μετρική και ρυθμική της βυζαντινής υμνολογίας και μουσικής. Επέκταση. Θεσσαλονίκη. 2016

Παπαδέλης, Γ. Ζητήματα αντίληψης του μουσικού ρυθμού. University studio press. Θεσσαλονίκη. 1989

Παλαιολόγος, Γ. Ο ρυθμός εν τη εκκλησιαστική μουσική. Αθήνα. 1903

Π. Περουλάκης, Β. Θεωρία και πράξη της βυζαντινής μουσικής, Γενικές ασκήσεις. Οικουμενικόν Πατριαρχείον. Ιερά Μητρόπολις Πέτρας και Χερρονήσου. Σχολή Βυζαντινής Μουσικής. Νεάπολις. 2010

Σταύρου, Θρ. Νεοελληνική Μετρική. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών. Θεσσαλονίκη. 2004

Συφάκης, Γ. Για μια ποιητική του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Κρήτη. 1998

Τουλουμάκος, Ι. Αρχαίοι συγγραφείς: Τρόποι ζωής και χιούμορ των αρχαίων ελλήνων. Εκδόσεις Ζήτρος. Θεσσαλονίκη. 2003

Τσιάνης, Σ. Δημοτικά τραγούδια της σκύρου. Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής λαογραφίας της ακαδημίας Αθηνών. Πελοποννησιακό λαογραφικό ίδρυμα. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. 2003