

ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 29^{ΗΣ} ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1982

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΠΕΡΙΚΛΗ ΘΕΟΧΑΡΗ

ΜΟΥΣΙΚΗ.— Ὁ στίχος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ στήν ἀρχαία καί στή
νέα Ἑλλάδα, ὑπό τοῦ ἀντεπιστέλλοντος μέλους τῆς Ἀκαδημίας κ. *Samuel*
Baud - Bovy *.

Κύριε Πρόεδρε, κύριοι συνάδελφοι,
Κυρίες καί Κύριοι.

Αἰσθάνομαι πολὺ συγκινημένος πὺν μὲ δέχεται ἡ Ἀκαδημία σ' αὐτὴ τὴν
ἐπιβλητικὴ αἴθουσα, ὅπου θυμοῦμαι νὰ εἶδα, πάνε τώρα πάνω ἀπὸ πενήντα
χρόνια, νὰ ἐδρεύουν ὁ Παλαμᾶς, ὁ Δροσίνης, ὁ Κουγέας, ὁ Γεώργιος Χατζιδάκις,
μιὰ μέρα πὺν ὁ Βενιζέλος παρακολουθοῦσε μιὰν ἀνακοίνωση τοῦ Ἀνδρέα
Ἀνδρεάδη γιὰ τὸν Ἀτταλο.

Σᾶς εὐχαριστῶ γιὰ τὴν τιμὴ πὺν μοῦ κάνετε. Ἄν ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν
εὐδόκησε νὰ μὲ ἀνακηρύξει ἀντεπιστέλλον μέλος, τὸ χρωστῶ σ' αὐτοὺς πὺν
καθοδήγησαν τὶς σπουδές μου, τὸν καθηγητὴ Hubert Pernot καί τὴ συνεργά-
τριά του, τὴν Πολύμνια Λάσκαρη, τὴ Μέλπω καί τὸν Ὁκτάβ Μερλιέ, τοὺς ἀνε-
κτίμητους φίλους, τοὺς ἐκτελεστὲς διαθήκης τοῦ Χρήστου Λαμπράκη, πὺν τὸ κλη-
ροδότήμᾶ του ἐπέτρεψε τὴν ἴδρυση στὴ Γενεὺή μιᾶς ἑδρας τῆς νεοελληνικῆς· τὸ
χρωστῶ στὴ φιλία πὺν μὲ συνδέει μὲ πολλοὺς ἀπὸ σᾶς, ἴσως καί στὴν ἀγάπη γιὰ
τὴν Ἑλλάδα πὺν κληρονόμησα ἀπὸ τὸν πατέρα μου, τὸν Daniel Baud - Bovy,
καί τὸ νουνό μου, τὸν Fred. Boissonnas. Λυποῦμαι κατάκαρδα πὺν οἱ περιστά-
σεις δὲν μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου καί στοὺς ἀείμνηστους

* SAMUEL BAUD - BOVY, *Le vers de la chanson populaire dans la Grèce antique et moderne.*

Πέτρο Πετρίδη καὶ Ἡλία Βενέζη, πὺν μοῦ εἶχαν χαρίσει τὴν ἐκτίμησιν καὶ τὴν φιλίαν τοὺς. Θλίβομαι ἐπίσης πὺν δὲν μπορῶ πιά νὰ πῶ στὸν Γεώργιο Μέγα πόση χάρις τοῦ χρωστῶ γιὰ τὴν ὑποστήριξή του καὶ γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον πὺν ἔδειξε γιὰ τὴ μελέτη τῆς μουσικῆς τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Στὴν τελευταία ἐπίσκεψή μου, μοῦ εἶχε χαρίσει τὸ σπουδαῖο «Ὑπόμνημα περὶ τῶν ἐλλείψεων καὶ ἀναγκῶν τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς Συλλογῆς», πὺν εἶχε συντάξει γιὰ νὰ ἐνισχυθεῖ μὲ κάθε τρόπο τὸ μουσικὸ τμῆμα τοῦ Κέντρου Ἑρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας.

Θέμα τῆς ἀνακοίνωσής μου ὁ στίχος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ στὴν ἀρχαία καὶ στὴ νέα Ἑλλάδα.

Ὑπάρχουν ὀρισμένες ρυθμικὲς δομὲς πὺν ἀπαντοῦν παντοῦ στὸν κόσμος, γιὰτὶ βασίζονται στὴ διαδοχή: ἄρση-θέση ἢ θέση-ἄρση πὺν κανονίζει ζωϊκοὺς ρυθμούς: τὴν ἀναπνοὴ (εἰσπνοὴ-ἐκπνοή), τὸ βῆμα (ζεῖβὸ-δεξιό). Ἀπ' αὐτὲς τὶς ρυθμικὲς δομὲς ἢ πιὸ διαδομένη ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερα βήματα, πὺν τὸ πρῶτο εἶναι πότε θέση: ΕΝ-δυό, ΕΝ-δυό, καὶ πότε ἄρση: ἔν-ΔΥΟ, ἔν-ΔΥΟ.

Ὅταν ὑποδιαίρουνται τὰ βήματα (οἱ χρόνοι), οἱ ὑποδιαίρέσεις σχηματίζουν καὶ αὐτὲς δυνάδες, εἴτε ἀπὸ θέση καὶ ἄρση: ΕΝ-δυό, ΕΝ-δυό, ΕΝ-δύο, ΕΝ-δυό, εἴτε ἀπὸ ἄρση καὶ θέση: ἔν-ΔΥΟ, ἔν-ΔΥΟ, ἔν-ΔΥΟ, ἔν-ΔΥΟ.

Ὁ Ρουμάνος ἐθνομουσικολόγος Brailoiu ἐπισήμανε τέτοιες δομὲς στὰ παιδικὰ τραγούδια ὁλόκληρου τοῦ κόσμου. Θὰ μποροῦσε ν' ἀναφέρει καὶ τὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ παιδικὰ ἄσματα πὺν μᾶς διέσωσε ὁ Ἀθήναιος.

Ὅταν τὰ σύννεφα κρύβανε τὸν ἥλιο, τὰ Ἑλληνόπουλα, χτυπώντας παλαμάκια, τοῦ φώναζαν:

Ἐξεχ' ὦ φίλ' ἥλιε.

Τὸ ἴδιο γίνεται καὶ σήμερον στὴ Σάμο, ὅπου τραγουδοῦν εἴτε, μὲ καταληκτικὸ στίχο:

*Ἐβγα, ἥλιε, μιὰ χαρά,
νὰ πυρώσεις τὰ παιδιά,*

εἴτε μὲ ἀκατάληκτο στίχο:

*Ἐβγα, ἥλιε, πύρωσέ με,
καὶ κονλούρια τάϊσέ με.*


Στὴν ἀρχαία Βοττία τῆς Μακεδονίας τραγουδοῦσαν οἱ κοπέλες:

Ἰωμεν εἰς Ἀθήνας


μὲ τὸν ἴδιον ρυθμὸν — τὸν ἱαμβικὸν ὀκτασύλλαβον καταληκτικὸν — ποὺ τραγουδοῦν οἱ μικρὲς Ροδίτισσες ὅταν κουνιοῦνται :

*Νὰ πᾶμε στὴν Ἀττάλεια
νὰ φέρουμε κουτάλια.*


Τέτοιες ρυθμικὲς δομὲς δὲν τὶς βρίσκουμε μόνο στὰ παιδικὰ τραγούδια· ἀπαντοῦν καὶ στὰ τραγούδια τῶν μεγάλων. Στὰ νεοελληνικά, ὅπου δὲν διακρίνουν πιά βραχεῖες καὶ μακρές, οἱ ὑποδιαίρεσεις εἶναι συνήθως ἰσόχρονες καὶ ὁ ρυθμὸς δίσημος :

Πῶς το τρί.. Πῶς το τρί.. Πῶς το τρίβουν το πιπέρι


Συχνὰ ὅμως ἡ διάρκεια τῆς μιᾶς μικρῆς μονάδας εἶναι διπλάσια, καὶ ὁ ρυθμὸς γίνεται τρίσημος. Θ' ἀναφέρω ὡς παράδειγμα τὸ ροδίτικο «Παραξύπνημα» :

Ξύπνα, νιέ, Ξύπνα, νιέ, Ξύπνα, νιέ και νιόγαμπρε,


ἢ, μὲ ἀνεστραμμένες βραχεῖες καὶ μακρές, σὲ ἄλλη παραλλαγή :

Ξύπνα, νιέ, Ξύπνα, νιέ, Ξύπνα, νιέ και νιόγαμπρε,


Στὰ ἀρχαῖα ἑλληνικά, ὅπου διέκριναν βραχεῖες καὶ μακρές, ἐπικρατοῦν τέτοιοι τρίσημοι ρυθμοί· ὁ ἀριθμὸς τῶν θέσεων, τῶν κρούσεων, παραμένει ὅμως ὁ ἴδιος, τέσσερις. Τὸ τεκμηριώνει τὸ μοναδικὸ μνημεῖο τῆς ἀρχαίας μουσικῆς, ποὺ ὁ ρυθμὸς του εἶναι σημειωμένος μὲ ἀπόλυτη ἀκρίβεια, τὸ τραγούδι ποὺ χαράχτηκε στὴν ἐπιτύμβια στήλη τοῦ Σεικίλου, χρονολογημένη στὰ τέλη τοῦ 2^{ου} ἢ στὴν ἀρχὴ τοῦ 1^{ου} αἰῶνα πρὸ Χριστοῦ :

Ὅσον ζῆς, φαίνου.



μηδὲν ὅλως σὺ λυποῦ.



Πρὸς ὀλίγον ἔστι τὸ ζῆν,



τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαιτεῖ.



Μὲ τὸ ζευγάριμα ἑνὸς στίχου ἀκατάληκτου καὶ ἑνὸς στίχου καταληκτικοῦ διπλασιάζεται ἡ ἔκταση τῆς ρυθμικῆς δομῆς. Στὰ νεοελληνικά ὁ στίχος ἀπὸ ὀκτασύλλαβος γίνεται ἔτσι δεκαπεντασύλλαβος. Στὰ ἀρχαῖα, ὅπου δύο βραχεῖες μποροῦν ν' ἀντικαθιστοῦν μία μακρά, δὲν εἶναι σταθερὸς ὁ ἀριθμὸς τῶν συλλαβῶν· σταθερὸς εἶναι ὁ ἀριθμὸς τῶν τεσσάρων θέσεων καὶ στὸ ἓνα καὶ στὸ ἄλλο ἡμιστίχιο, τὸ ἀκατάληκτο καὶ τὸ καταληκτικό.

Ἄς πάρουμε ὡς παράδειγμα ἓνα δίστιχο ποὺ ἀποδίδεται στὸν κωμικὸ Ἀμφι (4ος αἰ. π. Χ.). Ἔχει θέμα τὸν ἴδιο «κοινὸ τόπο» ποὺ ἔχει καὶ τὸ τετράστιχο τοῦ Σεικίλου:

Πῖνε, παῖζε, θνητός ὁ βίος, ὀλίγος οὐπὶ γῆ χρόνος




Ἀθάνατος δ' ὁ θάνατός ἐστιν ἄν ἅπαξ τις ἀποθάνῃ.




Ὅπως τὸ παρατηρήσατε, οἱ μελωδικοὶ τόνοι, ποὺ τοὺς σημειώνουν οἱ ὀξεῖες καὶ οἱ περισπωμένες, δὲν συμπλτουν πάντα μὲ τῖς ρυθμικὲς θέσεις. Στὰ δημοτικὰ τραγούδια τῶν ἀρχαίων ὅμως, πρὸ παντὸς ὅταν ἦταν χορευτικά, ὑποθέτω ὅτι, τῖς πιὸ πολλὰς φορὲς, θὰ ἔπεφταν στὶς ἴδιες συλλαβές, γιὰ νὰ τονίζεται πιὸ ἔντονα ὁ ρυθμός.

Τὸ βλέπουμε σ' ἓνα δημοτικὸ χορευτικὸ τραγούδι, τὸ «ἄνθεμα», πού, καθὼς γράφει ὁ πολύτιμος Ἀθήναιος, «ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες»:

- Ποῦ μοι, τὰ ρόδα, ποῦ μοι, τὰ ἴα, ποῦ μοι, τὰ καλὰ σέλινα;


τραγουδοῦσε ἢ μιὰ παρέα. Ἡ ἄλλη ἀπαντοῦσε:

Ταδί, τὰ ρόδα, ταδί, τὰ ἴα, ταδί, τὰ καλὰ σέλινα.


Ἐλέγαμε ἀρχίζοντας πὼς ὁρισμένες ρυθμικὲς δομὲς ἀπαντοῦν παντοῦ στὸν κόσμος, καὶ σὲ γλῶσσες μὲ πολὺ διαφορετικὴ ρυθμικὴ ὕφή. Στὸ ἐλληνικὸ «ἄνθεμα» ἀντιστοιχεῖ ρυθμικὰ ἓνα γαλλικὸ τραγούδι πὺν παρουσιάζει καὶ αὐτὸ διαλογικὴ μορφὴ καὶ μιμικὲς κινήσεις:

La tour, prends garde, la tour, prends garde, de te laisser abattre.


(— Βάρδα, πύργε, βάρδα, πύργε, νὰ μὴ σὲ χαλάσουν), λέει ὁ χορὸς τῶν παιδιῶν. Καὶ τὰ δύο κορίτσια πὺν παριστάνουν τὸν πύργο ἀπαντοῦν:

— Nous n'avons garde, nous n'avons garde, de nous laisser abattre. Μολονότι ἔχουν ἴδιο κι' ἀπαράλλακτο ρυθμικὸ σχῆμα, ἀποκλείεται ἐννοεῖται, τὸ γαλλικὸ τραγούδι νὰ προῆλθε ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικόν.

Ἀλλὰ εἶμαι πεπεισμένος πὼς καὶ οἱ δωδεκασύλλαβοι καὶ οἱ δεκαπεντασύλλαβοι τοῦ νεοελληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ βγαίνουν ἀπὸ τοὺς ἀνάλογους ἀρχαίους στίχους. Στὶς κωμωδίες τοῦ Ἀριστοφάνη βρῖσκομε δεκαπεντασύλλαβους εἴτε τροχαϊκοὺς εἴτε ἱαμβικοὺς πὺν μυρίζουν δημοτικὸ χορευτικὸ τραγούδι, γιὰτὶ συμπίπτουν μελωδικοὶ καὶ ρυθμικοὶ τόνοι.

Ἔτσι στοὺς Βατράχους (στ. 728 - 9) :

*Ἄνδρας ὄντας καὶ δικαίους καὶ καλοὺς τε κἀγαθούς,
καὶ τραφέντας ἐν παλαίστραις καὶ χοροῖς καὶ μουσικῇ.*

καὶ τὸν Πλούτο (στ. 288 καὶ 290 - 1) :

*Ὡς ἥδομαι καὶ τέρπομαι καὶ βούλομαι χορεύσαι . . .
Καὶ μὴν ἐγὼ βουλήσομαι — θρεττανελο — τὸν Κύκλωπα
μιμούμενος καὶ τοῖν ποδοῖν ὥδὶ παρενσαλεύων . . .*

Πρὸ ὀλίγου, ὁ Λίνος Πολίτης σᾶς ἔλεγε πὼς βρέθηκε τὸ missing link ποὺ συνηγορεῖ γιὰ τὴν ἄμεση σχέση τοῦ πολιτικοῦ στίχου καὶ τοῦ ἱαμβικοῦ τετραμέτρου.

Ἄν οἱ τραγικοὶ δὲν χρησιμοποίησαν τὸν ἱαμβικὸ τετράμετρο καὶ τὸν βρίσκομε μόνο στὰ ἔργα τοῦ μεγάλου κωμικοῦ, εἶναι, νομίζω, ἴσια ἴσια γιὰ τὸν ἔκριναν λαϊκὸ, χυδαῖο, ὅπως, στὸ Βυζάντιο, ὁ Πλανούδης ἀποστρέφεται τὸν πολιτικὸ στίχο, τὸν στίχο «τῶν Ἰωνικῶν γυναικαρίων· τῷδε γὰρ τῷ ἑνθμῷ κάκεινα θρηγεῖ τοὺς τῶν ἐκφερομένων νεκρούς».

R É S U M É

Certaines structures rythmiques, basées sur des rythmes naturels, la respiration, la marche, sont communes à l'humanité entière. Aux exemples qu'il donne de la rythmique des chansons enfantines, le musicien roumain Constantin Brailoiu aurait pu ajouter les chansons enfantines de l'Antiquité que nous a transmises Athénée et qu'on retrouve, presque inchangées, dans la bouche des petits Grecs d'aujourd'hui.

De tels rythmes se rencontrent aussi dans les chansons des adultes. Si, en grec moderne, les divisions du temps sont généralement isochrones, l'une peut être aussi de durée double, le temps devenant ainsi ternaire. En grec ancien, où l'on distinguait voyelles longues et voyelles brèves, cette division ternaire du temps était la plus fréquente. Mais on y retrouve la «carrure» des chansons enfantines, chaque segment de la strophe comportant quatre temps accentués. C'est le cas dans l'épigramme de Seikilos, où des signes d'une valeur déterminée précisent la durée des notes.

Par la réunion d'un segment acatalectique et d'un segment catalectique on obtient un grand vers à césure. En grec moderne, on passe ainsi de l'octosyllabe au décasyllabe. En grec ancien, le nombre des syllabes peut varier, du fait des monnayages des longues, mais le nombre des temps accentués reste de quatre dans les deux segments du vers. Un distique attribué au poète comique Amphis (4^e s. av. J.C.), et qui exprime le même «lieu commun» que la stèle de Seikilos, en offre un exemple. Dans ce distique, les accents de hauteur ne correspondent pas aux accents rythmiques. On peut supposer que dans les chansons populaires, les chansons dansées surtout, ils coïncidaient souvent. Telle est la chanson dialoguée et mimée de l'antHEMA, citée par Athénée, chanson dont le schéma rythmique se retrouve dans la chanson française «La tour, prends garde».

Dans certains vers d'Aristophane aussi, accents toniques et accents rythmiques frappent les mêmes syllabes ; comme ils ne présentent aucun monnayage, ils sont exactement semblables à des vers de 15 syllabes du grec moderne, trochaïques ou iambiques. Récemment, Linos Politis communiquait à l'Académie qu'on avait trouvé le missing link confirmant que le vers politique dérive directement du tétramètre iambique des Anciens. Si, au contraire d'Aristophane, les tragiques n'en ont pas fait usage, c'est sans doute qu'ils le jugeaient «commun» «vulgaire», ce qu'exprimaient aussi les lettrés byzantins en le qualifiant de politikos.