

ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΣΠΑΡΤΗ

ΚΡΥΜΜΕΝΕΣ ΠΤΥΧΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΔΩΡΙΕΩΝ

(ΜΙΑ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ)

ΡΟΓΗΡΟΥ Γ. ΛΟΪΖΙΔΗ

ΒΟΗΘΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ Ρ.Κ.

ΕΚΔΟΣΙΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΚΥΠΡΟΥ

ΛΕΥΚΩΣΙΑ 1968

Στον Α. Καράτσων

9/11/2004

Ροζίρος
Ιανουάριος 1971



ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
**Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ
ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΣΠΑΡΤΗ**

ΚΡΥΜΜΕΝΕΣ ΠΤΥΧΕΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΤΩΝ ΔΩΡΙΕΩΝ
(ΜΙΑ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ)

ΡΟΓΗΡΟΥ Γ. ΛΟΪΖΙΔΗ
ΒΟΗΘΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΟΥ ΜΟΥΣΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ Ρ.Ι.Κ.

ΘΕΑΤΡΟ ΔΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ
Σχολείου 8, 105 58 Αθήνα
Τηλ. 32 44 395 - Fax. 32 46 921

GREEK DANCES THEATRE
8, Scholiou st., 105 58 Athens
Tel. 32 44 395 - Fax. 32 46 921

ΕΚΔΟΣΙΣ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΚΥΠΡΟΥ
ΛΕΥΚΩΣΙΑ, 1968.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΣΠΑΡΤΗ

Σ ΤΗ σειρά αύτή τῶν διαλέξεων ἔχουμε δώσει τὴν περιγραφὴ «Μιὰ ἀναζήτηση», ὅχι χωρὶς λόγο, καὶ νομίζουμε πὼς πρὶν ἀπ' ὅλα θὰ ἡταν χρήσιμο νὰ ἀναφέρουμε τὰ στάδια αὐτῆς τῆς ἀναζητήσεως μὲ τὴν ἀλληλουχία τους. Εἰναι συνολικὰ δένα, καὶ προσπαθήσαμε νὰ τὰ κάμουμε νὰ διηγησῦν ὅσα τὸ δυνατὸ μὲ τρόπο φυσικὸ τὸ ἐνα στὸ ἄλλο. Θὰ ἡταν σκόπιμο νὰ ἀναφέρουμε ἀπλῶς τὶς ἐπικεφαλίδες τους, που ἐλπίζουμε δὲ δίνουν ἀπὸ τὰ πρὶν μιὰ γενικὴ ἐντύπωση τῆς διαδρομῆς μας, κάτι ποὺ θὰ ἡταν ὑποδομῆτικὸ νὰ τὸ ἔχουμε στὸ μυαλό μας:

- I. Εἰσαγωγικό.
- II. Ἡ καθιερωμένη εἰκόνα τῆς Σπάρτης.
- III. Ὁ συμασμὸς τῶν ἀρχαίων γιὰ τὴ Σπάρτη.
- IV. Ἀπόλλων, ὁ κατ' ἐξοχὴν θεὸς τῶν Δωριέων.
- V. Οἱ μουσικὲς ἀπαρχὲς τῆς Σπάρτης:
Ἄρχαικὴ ἐποχὴ.
- VI. Ἡ «ἀντιδραστικὴ» Σπάρτη τῆς κλασσικῆς
ἐποχῆς.
- VII. Οἱ κυριώτερες μουσικὲς ἐκδηλώσεις
τῆς Σπάρτης.
- VIII. Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Δωρικῆς μουσικῆς.
- IX. Γιὰ τὸ χορὸ εἰδικά: Ἐπίδοση καὶ εἶδη.
Βαθύτερες ὅψεις τοῦ χοροῦ.
- X. Επίμετρο.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ

Δύο λόγοι, τὸ ίδιο σημαντικοί, μᾶς παρακινοῦν σ' αὐτὴ τὴν ἀναζήτηση.
Ο πρῶτος εἶναι τὸ δι, μόλις ἀσχοληθῆ κανεῖς μὲ τὴ θέση τῆς μουσικῆς
καὶ τοῦ χοροῦ στὸ ἀστυ τῶν Δωριέων καὶ τὴν κοιτάξῃ ἀπὸ πιὸ κοντά,
βλέπει τὴν πατροπαράδοτη, καθιερωμένη εἰκόνα τῆς στρατοχρατικῆς ζωῆς
αὐτῆς τῆς πόλεως, ποὺ συνήμως τῇ φανταζόμαστε βλοσυρή, ἄχαρη, χοντρο-
κομμένη καὶ ἀρκετὰ συγγά ἀποκρουστική, ν' ἀλλάζῃ. Τὴν βλέπει,
ἀγαρμπη κι' ἀλύγιστη, νὰ γεμίζῃ ἀπὸ μιὰ ἀπροσδόκητη, παράξενη χάρη,
νὰ γλυκαίνῃ καὶ νὰ φωτίζεται σὲ μεγάλο βαθμό. Τούλαχιστο, τὴν βλέπει
ν' ἀποκαλύπτη ἔνα ἀγρωστὸ μεγαλεῖο, πλάι στὸ γνωστό, καθαρὰ στρατιω-
τικό. "Ισως μπορέσουν κι' ἄλλοι νὰ τὸ γοιώσουν αὐτὸ ἀπὸ τὰ δσα ἀκολουθοῦν
κι' ἀν αὐτὴ ἡ ἐντύπωση εἶναι οὐσιαστικὸ γεγονός, τότε ἡ εἰκόνα ποὺ
αὐθόρμητα ἀναπηδᾶ στὸ μυαλό μᾶς μόλις γίνη λόγος γιὰ τὴ Σπάρτη
ἴσως νὰ χρειάζεται μιὰ ἀναπροσαρμογὴ σὲ ώρισμένα σημεῖα.

Καὶ αὐθεντίες πάνω στὸ θέμα τῆς Σπάρτης, δύος ἡ Kathleen Chrmes, μᾶς λένε κάποτε μὲ σημασία: «Κανεὶς σπουδαστὴς τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος δὲν θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ικανοποιημένος μὲ τὴν τωριὴν κατάσταση τῆς γνώσεώς μᾶς γιὰ τὴ Σπάρτη»⁽¹⁾. Καὶ παρ' ὅλο ποὺ ἡ ιστορικὸς αὐτὴ ἐπαληθεύει τὴν πεποίθηση τῆς αὐτὴ σχετικὰ μὲ ἄλλους κυρίως τομεῖς (βασικὸς συνοπός τῆς δὲν εἶναι ἡ εἰδικὴ ἐξέταση τῆς μουσικῆς τῆς Σπάρτης), ώστοσο καταλήγει σὲ σχετικὰ συμπεράσματα ποὺ εἶναι βαρυσήμαντα γιὰ μᾶς λόγου χάρη, διτὶ στὸ Δωρικὸ ἀστυ, «ιδιότητες ἄλλες ἀπὸ τὸ ἀποκλειστικὸ φυσικὸ θάρρος ἔπαιζαν σημαντικὸ ρόλο», καὶ διτὶ, «ἄστερα ἀπὸ στενώτερη ἐξέταση οἱ Σπαρτιατικὲς ἐπιγραφὲς τῆς Ρωμαϊκῆς περιόδου βλέπουμε διτὶ ἐπικυρώνουν τὴν ἐντύπωση ποὺ μᾶς ἀφίνει: ὁ Πλάτων, πώς ἡ ἀγωγὴ τῶν νέων στὴ Σπάρτη ἦταν ἀπείρως λιγότερο προγραμματισμένη ν' ἀποκτημένη ἡ ἀποκτημένη ἡ ἀποκτημένη νὰ ὑπονοηθῇ οἱ ἀντίπαλοι: τοῦ Σπαρτιατικοῦ μιλιταρισμοῦ σ' ὅλες τὶς ἐποχές»⁽²⁾. «Τὸ γεγονός καὶ μόνο — λέει ἄλλος ἡ Κράμης — πώς ὁ Πλάτων, πεπεισμένος καθὼς εἶναι πώς ἡ διδασκαλία τῶν τεχνῶν καὶ ιδιαίτερα τῆς μουσικῆς εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ὅρθη ἀγωγὴ τῶν νέων, θαυμάζει ταυτόχρονα ἀδίστακτα τὸ Σπαρτιατικὸ σύστημα ἐκπαιδεύσεως καὶ ὅλοφάνερα ἔχει στὸ μυαλό του τὸ ἀποτελέσματα αὐτοῦ τοῦ συστήματος... στὴν ιδεώδη του πολιτεία... — αὐτὸ καὶ μόνο δημιουργεῖ ἀμφιβολίες γιὰ τὴ δημοφιλῆ πεποίθηση πώς οἱ Σπαρτιάτες παραγωρίζαν ὀλωσδιόλου τὴν ἀξία τῶν τεχνῶν στὴν παιδεία. "Οταν ἐξετάσουμε περισσότερο τὴ μαρτυρία τῶν ἐπιγραφῶν τῆς Ρωμαϊκῆς περιόδου, βλέπουμε τὴν ὑποψία μᾶς αὐτὴ νὰ δικαιοισηγήται»⁽³⁾.

Παρακάτω, θὰ κοιτάξουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὸ θέμα τοῦ θαυμασμοῦ ὃς: μόνο τοῦ Πλάτωνος, μὰ καὶ ἄλλων ἀρχαίων γιὰ τὴ Σπάρτη (κυρίως στὸ μέρος III), ἀλλὰ ἀπὸ τώρα θὰ μποροῦσαμε νὰ κατανοήσουμε τὸ γεγονός διτὶ ὅμφιδολίες δύος τῆς συγγραφέως ποὺ ἀναρέψαμε εἶναι δυνατὸ νὰ γεννῶνται αὐθόρμητα καὶ σ' ἄλλους ἀνθρώπους: καὶ σὲ κανένα ίσως πιὸ πολὺ ἡ πιὸ ἔντονα, ἀπὸ τὸν ἀνθρώπω ποὺ καταπιάνεται εἰδικὰ μὲ τὸ θέμα τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ.

Ο δεύτερος λόγος εἶναι, φυσικά, μουσικός: 'Η ἀναζήτηση αὐτὴ ἔχει βασικὰ μουσικὸ συνοπό. 'Αλλὰ ἔδω πρέπει νὰ σπεύσουμε ἀμέσως νὰ ὑπενθυμίσουμε διτὶ στὴν ἔννοια «Μουσικὴ» ὑποκρύπτονται, διποὺς μᾶς ἔδειξαν οἱ Ἐλληνες, τόσα ἄλλα. Εἶναι μιὰ ἔννοια συνθετικὴ τῶν βασικῶν πνευματικῶν ίδιοτήτων καὶ ἀξιῶν. Καὶ τὸ νὰ προσπαθήσουμε νὰ προσεγ- γίσουμε τὴ θέση τῆς μουσικῆς στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα ἀκόμα καὶ μὲ βάση τὴν ἀντιπνευματική, λεγόμενη, Σπάρτη θὰ δοῦμε διτὶ αὐτὸ μᾶς φέρνει συγχὰ στὴν ίδια εὐρύτερη ἔννοια τῆς μουσικῆς καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει σὲ μεγάλο βαθμὸ κατὶ ἀπὸ τὴ βαθύτερη φύση καὶ τὸν ἀληθινὸ προορισμὸ τῆς, δηλ., ἀπὸ τὴν οὐσία τῆς μουσικῆς. Τὸ τελευταίο αὐτό, διποὺς μπορεῖ νάναι γνωστό, ἀποσχολοῦσε ζωτικὰ καὶ πρωταρχικὰ τοὺς καλύτερους μεταξὺ τῶν Ἑλλήνων καὶ κατ' ἐπέκταση, ἀναπόφευκτα, τοὺς ὑπόλοιπους ἐλεύθερους πολίτες λίγο-πολύ, κατὶ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ λεχθῇ, διποὺς ξέρουμε, γιὰ τὴν ἐποχή μᾶς, ἡ δύοια δὲν φαίνεται νάνη πολλές ἀνησυχίες γιὰ τὴ φύση καὶ τὴν οὐσία τῆς μουσικῆς, οὔτε καὶ πολὺ καὶ πολὺ ν' ἀσχοληθῇ μὲ τὸ θέμα!

Πιὸ εἰδικά, βέβαια, ἡ Δωρικὴ μουσικὴ καὶ ιδιαίτερα ἡ ὅρχηση ἀποτελοῦν μιὰ ξεχωριστή; πολὺ ἐνδιαφέρουσα καὶ πολὺ σημαντικὴ φάση τῆς διηγῆς μουσικῆς ἐκδηλώσεως τῶν ἀρχαιοελλήνων, πρᾶγμα ποὺ θὰ δικαιοισηγοῦσε ἀπὸ μόνο τοῦ διποιαδήποτε μελέτη πάνω στὸ θέμα. 'Ωστόσο, εἶναι κάπως περίεργο διτὶ, ἐνῷ ὑπάρχουν πολλὰ σκόρπια δεδομένα, πηγές καὶ σχόλια ἔδω κι' ἐκεῖ, ποὺ ἡ ἀντιπαραδολή τους θὰ ἔκαμνε δίχως ἄλλο νὰ προσάλλουν μερικὰ καταπληκτικὰ πράγματα, φαίνεται διτὶ οἱ εἰδικές μελέτες πάνω στὸ θέμα (τούλαχιστο ἡ πολλές μέχρι τὴ στιγμὴ) εἶναι σχεδόν ἀνύπαρκτες. (Αὐτὴ ἔδω θὰ μποροῦσε νὰ θεωρηθῇ σὰν μιὰ προκαταρκτικὴ ἀναζήτηση μὲ προσπεικὴ μιὰ πιθανὴ πληρέστερη ἐπέκταση ἀργότερα).

Μὲ τὰ πιὸ πάνω ὑπόψη μᾶς, καὶ προτοῦ ἀσχοληθῆσμε μὲ ἄλλες λεπτομέρειες, καλὸ εἶναι νὰ φέρουμε μιὰ ματιὰ στὴ συνηθισμένη εἰκόνα τῆς Σπάρτης, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ δοῦμε στὸ τέλος τῆς διαδρομῆς μᾶς ὡς ποιὸ σημείο στέκει. Κι' αὐτὸ μᾶς φέρνει στὸ δεύτερο στάδιο μας.

II. Η ΚΑΘΙΕΡΩΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΗΣ ΣΠΑΡΤΗΣ

Τοπίθεται ἐν πρώτοις (ἄν καὶ ἀκούεται ποῦ καὶ ποῦ καμμιὰ ἀμυδρὴ διαμαρτυρία) ὅτι οἱ Σπαρτιάτες ἐλάχιστα ἔχουν γὰ μᾶς διδάξουν στὸν πνευματικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν τομέα. Αὐτὴ πολλὲς φορὲς εἶναι μιὰ ἀποφῆ ποὺ παίρνουμε ἐκ τῶν προτέρων σὰ δεδομένη ἡ φυσικὴ ἢ εὐλογοφανῆ, ἀφοῦ δεδομένος πρὶν ἀπ' δλα εἶναι ὁ ἀποκλειστικὰ στρατοκρατικὸς χαρακτήρας τοῦ Δωρικοῦ ἀστεως, ποὺ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τέλους τῆς ἱστορίας του εἶναι γιὰ μᾶς ἔνα ἀπέραντο στρατόπεδο. Καὶ μελετητὲς τῆς Σπάρτης συμβαίνει ἐπίσης νὰ σταματοῦν ἡ νὰ περιορίζωνται στὶς πολεμικὲς ὁψεις τῆς, ὑπογραμμίζοντας περισσότερο τοὺς κινδύνους καὶ τὶς ἀντιπαθητικὲς πλευρὲς ἐνὸς τέτοιου συστήματος, ποὺ παράλληλα ἀναγνωρίζουν φυσικὰ ὅτι ὑπῆξε κάτι τὸ μοναδικὸν στὴν ἱστορία καὶ ὅτι ἡταν ὁ πρόξενος κατορθωμάτων σπάνιον ἥρωϊσμος καὶ αὐτοθυσίας — χωρὶς ὅμως καὶ νὰ νοιῶθουν τὴν ἐπιθυμία ἡ τὴν ἀνάγκη νὰ σταματήσουν σὲ λεπτότερες πτυχὲς τῶν Σπαρτιατῶν, χωρὶς νὰ τοὺς παραξενεύῃ ἡ ἐπίδοσή τους στὴ μουσικὴ καὶ στὸ χορό, ἡ τούλαχιστο τὸ γεγονός ὅτι πρόκειται ὀλοφάνερα γιὰ μιὰ ἀσυνήθιστη περίπτωση στρατοκρατῶν. Αὐτὴ ἡ τοποθεση ἀπέναντι στὸ θέμα ἀσφαλῶς συντείνει, μαζὶ μὲ τοὺς συνειδητοὺς ἡ ὑποσυνείδητους παράγοντες ποὺ φαίνεται νὰ τὴν προκαλοῦν, καὶ ποὺ οὐδὲ ἀναφέρουμε πιὸ κάτω (στὸ τέλος τοῦ μέρους αὐτοῦ), στὸ νὰ δημιουργῆ μιὰ μᾶλλον ἀντιπαθητικὴ καὶ πολλὲς φορὲς, ὅπως εἴπαμε κιδίας, ἀποκρουστικὴ εἰκόνα τῆς Σπάρτης.

Εἶναι μιὰ εἰκόνα ποὺ μᾶς μιλᾶ γιὰ μιὰ κοινότητα ποὺ καλλιεργοῦσε μόνο μιὰ ἀρετὴ εἰς βάρος τῶν ἄλλων ἀρετῶν καὶ ἀποκλείοντας σχεδὸν κάθε ἄλλο πράγμα, συγκεκριμένα, τὴ στρατιωτικὴ ἀρετή, τὴ «σωματικὴ ὁψη τῆς ζωῆς» καὶ τὸ «φυσικὸν κτηνῶδες θάρρος»⁽⁴⁾. Εἶναι μιὰ εἰκόνα ποὺ μᾶς μιλᾶ γιὰ μιὰ ἀμείλικτα αὐστηρὴ πειθαρχία μιλιταριστῶν, γιὰ ἔνα ἀσταμάτητο, ἀπαράδεκτο ἀσκητισμό, ποὺ δὲν προνοοῦσε γιὰ τὰ ἔργα τῆς εἰρήνης· γιὰ μιὰ «τεχνητὴ κοινωνία» μὲ μιὰ ἀμείλικτη εὐγονία⁽⁵⁾ καὶ μὲ θεσμοὺς «ποὺ παραδίαζαν τὴ φύση τῶν πραγμάτων»· γιὰ μιὰ κοινωνία ἀξενη («ξενηλασία») καὶ φιλόποτη, «ποὺ κλείστηκε στὸν ἔαυτό της» καὶ ὅπου «τὰ δύο τρίτα τοῦ λαοῦ ἡταν δουλοπάροικοι καὶ δόλοι οἱ κύριοι ἡσαν σκλάβοι»· γιὰ μιὰ κοινωνία ὅπου «ἡ ἰδιωτικότης ἡταν ἀγνωστη», δόπου οἱ ἀνθρώποι «οῦτε μποροῦσαν, οὔτε ἥθελαν νὰ ζοῦν μόνοι», δόπου «ἡ ἀγωγὴ ἡταν στὴν πραγματικότητα μιὰ εἰρκτὴ διὰ βίου», δόπου «οἱ πολίτες δὲν διέθεταν ἐλεύθερα οὔτε τ' ἀγαθά τους, οὔτε τὴν οἰκογένειά τους, οὔτε τὸν ἴδιο τὸν ἔαυτό τους»· γιὰ μιὰ κοινωνία ὅπου κάθε ἀνεστη κοιταζόταν μὲ πειθαρόνηση, καὶ ὅπου οἱ στοιχειώδεις χαρὲς τῆς ζωῆς λέει καὶ ἔλειπαν — ἡ τροφὴ ἡταν λειψή, ἡ ἐνδυμασία καὶ ἡ ζεστασία τὸ ἴδιο· γιὰ μιὰ κοινωνία ὅπου «μιὰ καταπιεστικὴ ἀτμόσφαιρα μυστικότητος καὶ ἀστυνομικῆς τυραννίας βάραινε πάνω στοὺς πολίτες», δόπου τὸ κράτος «κατεῖχε τὸ παιδὶ φυσῆ τε καὶ σώματι καὶ δὲν ἐπέτρεπε δυὸς τρόπους σκέψεως, ἐκλογῆς ἢ δράσεως», δόπου τὸ ἔνα καὶ μοναδικὸν καθῆκον τοῦ νεαροῦ Σπαρτιάτη ἡταν νὰ ὑπακούη καὶ νὰ συύθῃ τὸ κεφάλι καὶ ὅπου «τὴν τελευταία λέξη εἴχε τὸ μαστίγιο».

Μᾶς ἐνθαρρύνουν νὰ φανταζόμαστε μιὰ ζωὴ ἀγροίκων, πορωμένων πολεμιστῶν, μιὰ ζωὴ συστηματικῆς καὶ ἐπιστημονικῆς καλλιέργειας τῆς

σκληρότητος, τῆς τάσεως πρὸς τὴν κλοπὴ (γιὰ τὴ συμπλήρωση τοῦ ἀνεπαρκοῦς διαιτολογίου καὶ τὸν πολεμικὸν προγύμνασμα), πρὸς τὸν αμακιαδελλισμό — καὶ πρὸς τὴ δολοφονία (ἄν λογαριάσουμε καὶ τὴ λεγομένη «Κρυπτεία»).

Κι' δλ' αὐτά, παρὰ τὸ ὅτι ἡ ζωὴ αὐτὴ ἡταν πρόξενος πρωτάκουστων κατορθωμάτων, ποὺ θαυμάζουμε, καὶ ὅπου διαλάμπει μιὰ φυσὴ ἀνθρώπων κάθε ἄλλο παρὰ πορωμένων. Μὰ καὶ γι' αὐτὸ ὑπάρχει ἡ ἔξηγηση: «Ο Σπαρτιάτης δὲν μποροῦσε νὰ μὴν ἡταν πατριώτης», δηλ. δὲν είχε ἄλλη ἐκλογή, μᾶς λένε.

Σ' αὐτὴ τὴν κοινωνία, διαβάζουμε, σχεδὸν κάθε πνευματικὴ ἵκανότης σκοτωνόταν, ὁ Σπαρτιάτης «ἐλάχιστο καιρὸ εἴχε γιὰ αἰσθητικὴ καλλιέργεια» καὶ «δὲν ἐτίθετο ζήτημα καλλιέργειας τῶν τεχνῶν γιὰ τὴν ἐνδόμυχή τους αἰσθητικὴ ἀξία». Ή λιγοστὴ αἰσθητικὴ καὶ ιδιαίτερα ἡ μουσικὴ δραστηριότης εἴχε καὶ αὐτὴ ὠφελιμιστικὸν σκοπούς καὶ ἀπέβλεπε στὸν ἔξοπλισμὸ καὶ τὴν τελειοποίηση τοῦ πολεμιστῆ. Ή πνευματικότης δὲν λογαριαζόταν, οἱ τέχνες ἡταν ἀχρηστες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ πολέμου, ἡ τέχνη τοῦ λόγου ἐπεριφρονεῖτο, γιατὶ «ἡ Σπάρτη ἔθετε σὰ ζήτημα τιμῆς τὸ νὰ μένῃ ἡμιμαθῆς καὶ «οἱ Λακεδαιμόνιοι τὸ θεωροῦσαν κακὸ γιὰ τὰ παιδιά τους νὰ μαθαίνουν μουσική, ἀνάγνωση καὶ γραφὴ». Ο νέος μάραινε ἔνα ἐλάχιστο δριο γραμμάτων καὶ δὲν ἔπαιρνε καμμιὰ πνευματικὴ καλλιέργεια, γι' αὐτὸ καὶ χαρακτηρίζόταν ἀπὸ μιὰ ἀμβλύτητα πνεύματος (έδω πρέπει νὰ ξεχνᾶμε τὸ «λακωνίζειν»), καὶ ὅσο γιὰ τὶς γυναικεῖς, διδάσκονταν «νὰ βάζουν κατὰ μέρος κάθε λεπτότητα καὶ γυναικεία τρυφερότητα, γιὰ νὰ γίνουν ἀντρογυναίκες μὲ καπατωσάνη, χωρὶς αὐταπάτες γιὰ συναισθήματα, καὶ ποὺ νὰ ξευγαρώνουν πρὸς τὸ καλύτερο συμφέρον τῆς φυλῆς... Καθῆκον τους ἡταν νὰ βγάζουν ὅσο τὸ δυγατὸ περισσότερα βρέφη ποὺ νὰ κλωτσάνε».

Γενικὰ φανταζόμαστε, καὶ συγχὰ διδασκόμαστε, γιὰ μιὰ πόλη ἐγωιστική, ὑπεροπτική, ἐνδοστρεφῆ, ποὺ ἡταν (αὐτὸ μὲ τὴ βοήθεια λίγης σύγχρονης φυσαναλύσεως) «ἀπολιθωμένη σὲ μιὰ στάση ἀρνήσεως καὶ ἀμμυνας (defence), ποὺ ἀπὸ ἔνα στρεμμό καὶ πέρα ἀπλῶς ἡταν ἵκανη γιὰ μιὰ ἀγονη λατρεία τῆς ἀκοινώνητης διαφορᾶς τῆς ἀπ' δλους τοὺς ἄλλους· ἀπ' δπου καὶ διεστραμένος τῆς πόθος — ποὺ... ἐπανελήφθη στὸ σύγχρονο Φασισμὸ — νὰ ὄρθωσῃ τὸν ἔαυτό της ἐναντίον ὅλων τῶν παραδεεγμένων ἥθων καὶ ν' ἀπομονωθῇ ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο».

Θὰ ἔλεγες ἀσφαλῶς κανεὶς ὅτι ἀπὸ ἔνα τέτοιο παράδειγμα ἀδυσώπητου ὄλοκληρωτισμοῦ καὶ ἀποτραχύνσεως (ἄν ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα ἐκατὸ τὰ ἐκατὸ) ἐλάχιστα θὰ εἴχαμε νὰ διδαχθοῦμε· πρὸ παντός, δὲν θὰ πειρέμασμε νὰ μάθουμε τίποτα ἀξιόλογο γιὰ τέτοια πράγματα ποὺς ἡ μουσικὴ. Κι' ὅταν ἀναλογισθοῦμε μερικὰ γεωτερά παραδείγματα στὴν ἐποχὴ μᾶς, θὰ λέγαμε ὅτι τὸ προηγούμενο αὐτὸ κρύθει μόνο μιὰ αὐστηρὴ προειδοποίηση γιὰ μᾶς.

Παρ' δλο ποὺ ἡ πάρα πάνω εἰκόνα εἶναι ἵσως ἡ σκοτεινότερη ποὺ μπορεῖ νὰ δοθῇ, ώστε δοῦλη γιὰ νὰ τὴ συναρμολογήσουμε δὲν καταφύγαμε σὲ συγγράμματα ποὺ γράφτηκαν μὲ εἰδικὸ σκοπὸ νὰ ἐπιτεθοῦν κατὰ τοῦ Σπαρτιατικοῦ συστήματος, ἀλλὰ σὲ πιὸ «συμβατικά», νὰ ποῦμε, ἔργα ποὺ προσπαθοῦν λίγο-πολὺ νὰ παρουσιάσουν εἰλικρινὰ τὴν παραδεεγμένη

εἰκόνα γιὰ τὴ Σπάρτη, μὲ κάποια μεγαλύτερη ἔμφαση μόνο ἐδῶ κι' ἔκει.
Είναι εὐκολα προσιτά στὸν ἐνδιαφερόμενο — ἀναφέρουμε ἀπλῶς μερικά⁽⁵⁾:

«Ιστορία τῆς ἐκπαιδεύσεως στὴν ἀρχαιότητα» τοῦ Μαρρού,
«Σπάρτη» τοῦ Μίτσελ,
«Ἡ ἀρχαία παιδεία καὶ ἡ ἐποχή μας» τοῦ Κάσλ,
«Ο πολιτισμὸς τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος» τοῦ Κρουαζέ,
«Ἡ Ἑλληνικὴ ἀποψη γιὰ τὴ ζωὴ» τοῦ Λώους-Ντίκινσον,
«Ἡ ζωὴ καὶ ἡ σκέψη στὸν Ἑλληνικὸ καὶ τὸ Ρωμαϊκὸ κόσμο»
τῶν Κάρου καὶ Χάραχοφ,
«Ο βίος τῶν Ἑλλήνων» τοῦ Βίλ Ντυράν,
«Ιστορία τῆς φιλοσοφίας τῆς Δύσεως» τοῦ Μπέρτραντ Ράσσελ,
«Σπάρτη» τοῦ Τζόουνς, κ.ἄ.

Ἄπο τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ τὰ συγγράμματα ἔχουν χρησιμοποιηθῆ
πάρα πάνω αὐτούσιες ἐκφράσεις (σὲ εἰσαγωγικά) ιδίως σὲ περιπτώσεις
αὐτοπρών κρίσεων, καὶ τοῦτο ἐσκεμμένα γιὰ νὰ μὴ δοθῇ ἡ ἐντύπωση ὅτι
πρόκειται γιὰ δική μας ὑπερβολή.

Στὸ σημεῖο αὐτό, θὰ μποροῦσε νὰ ὑποθληθῇ ἡ ἑρώτηση: Στὰ συγγράμ-
ματα αὐτὰ δὲν γίνεται ἀπολύτως καθόλου λόγος γιὰ τὶς ἀρετὲς τῆς
Σπάρτης, γιὰ τὰ λεπτότερα σημεῖα τῆς Σπαρτιατικῆς ζωῆς, γιὰ τὴ
μουσικὴ πλευρά τῆς; Ἀναφέρονται, φυσικά, σύντομα μερικὰ καλὰ σημεῖα
τῆς Σπάρτης καὶ κυρίως αὐτὰ που ἀφοροῦν τὶς λεγόμενες στρατιωτικὲς
ἀρετές τῆς καὶ τὴν ἀνάδειξή τῆς στὸν πόλεμο, ἀλλὰ τὰ ὑπόλοιπα καὶ
ιδιαίτερα τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ, παρὰ τοὺς μεμονωμένους
ἐπαίνους ἐδῶ κι' ἔκει, ἀναφέρονται συνήθως μ' ἔνα τρόπο ποὺ καὶ αὐτὸν
δὲν θὰ σταματοῦσε σ' αὐτά, λόγω τῆς ἐκδηλῆς ἀπροθυμίας
μερικῶν συγγραφέων νὰ τὸ κάμουν. Σκοπὸς τῶν συγγραφαμάτων τους, γιὰ
νὰ ποῦμε καὶ τὴν ἀλήθεια, δὲν είναι βέβαια ν' ἀσχοληθοῦν μὲ τὴν εἰδικὴ
αὐτὴ πλευρά, ὥστε νὰ ἐξετάσουν τοὺς μυστικοὺς λόγους τῆς ὑπάρξεως
καὶ ἐκδηλώσεως της· καὶ είναι γεγονός ὅτι τὰ πρῶτα συγγράμματα ποὺ
μεταβάλλουν στὸ μυαλό μας τὴν εἰκόνα τῆς Σπάρτης είναι τὰ εἰδικὰ ἔργα
γιὰ τὴν ἀρχαία μουσική, ιδίως τὰ ἐκτεταμένα ὅπως τοῦ Gevaert, καὶ φυσικὰ
τὰ ἀρχαῖα, ὅπως τοῦ Ἀριστοξένου καὶ τῶν ἄλλων μουσικῶν ἡ φιλοσοφία
μὲ πιθανὸν νὰ ὑπάρχουν κι' ὠρισμένοι ὑποσυνείδητοι λόγοι γιὰ τὴν τέτοια
ἀπροθυμία μερικῶν συγγραφέων.

Ίσως θὰ ἔπρεπε, προτοῦ κλείσουμε τὸ μέρος αὐτό, νὰ σταματήσουμε
γιὰ λίγο στὸ τελευταίο αὐτὸν σημεῖο. Δὲν ἀποφεύγουμε νὰ κάμουμε, δουν
είναι δυνατό, μιὰ ψυχολογικὴ ἡ εὐρύτερη διείσδυση στὸ θέμα, γιατὶ αὐτὸ
διανοίγει τὸ δρόμο στὴν προσέγγιση τῆς λεπτότερης χορδῆς τῶν Σπαρτιατῶν
καὶ τῆς μουσικῆς πλευρᾶς τους.

Φαίνεται πώς, σήμερα, δύο είναι οἱ βασικοὶ λόγοι γι' αὐτὴ τὴν ὑπο-
συνείδητη ἡ ἐκδηλὴ ἀντιπάθεια (ὅπου ὑπάρχει, ἔννοεῖται) γιὰ τὴ Σπάρτη.
Ο πρῶτος κι' ἐντονότερος φαίνεται νὰ είναι ἔνας ἐνστικτώδης τρόμος
καὶ μιὰ ἀποστροφὴ γιὰ τὰ ὄλουληρωτικὰ καὶ στρατοκρατικὰ συστήματα

γενικά, ποὺ ὑπῆρξε νὴ συνέπεια τῶν δυὸς παγκόσμιων πολέμων, ὅταν ὁ
κόσμος δοκίμασε πικρὰ τ' ἀποτελέσματα τῶν δεινῶν ποὺ ἐπισώρευτε στὴν
ἀνθρωπότητα τὸ τέρας τοῦ Ναζισμοῦ καὶ τοῦ Φασισμοῦ. Δυστυχῶς καὶ
ώρισμένοι παλαιότεροι φιλόλογοι, ἀρχαιολόγοι, ιστορικοί, φιλόσοφοι καὶ
συγγραφεῖς (ὅπως οἱ Mueller, Ehrenberg, Rousseau, Nietzsche, Jaeger
κλπ.⁽⁶⁾) εἶχαν, εἴτε διακηρύξει ὅτι οἱ ἐμπνευστὲς τῶν σύγχρονων αὐτῶν
συστημάτων εἶχαν σὰν πρότυπο τὴ Σπάρτη, εἴτε καὶ προκάλεσαν οἱ ἴδιοι
αὐτὴ τὴν ἀτυχὴ στροφὴ πρὸς τὴ Σπάρτη (καμιὰ φορὰ χωρὶς νὰ τὸ
ἐπιδιώκουν), ἔτσι ποὺ νὰ βλέπῃ κανεὶς μὲ κατανόηση τὴν ἀντιπάθεια
κατοπινῶν ιστορικῶν, ὅπως ὁ Γάλλος H. I. Marrou, ποὺ ἔγραψε στὰ 1945
(τέλος τοῦ πολέμου) καὶ, ὅπως ὁμοίως εἴδιος, δὲν τοῦ ἦταν δυνατὸν γ'
ἀναφερθῆ στὴ Σπάρτη «μὲ τέλεια ἀπόσπαση»⁽⁷⁾. Παράλληλα, εἶναι
βέβαια καὶ ἡ περίπτωση τοῦ κομμουνιστικοῦ κινήματος, ποὺ κι' αὐτὴ
διακηρύζεται συχνὰ ὅτι είχε σὰν ὑπόδειγμα τὴ Σπάρτη⁽⁸⁾.

Περισσότερο δὲν πρέπει νὰ προχωρήσουμε πάνω σ' αὐτὸν πρῶτο
λόγο τῆς ἀντιπάθειας γιὰ τὴ Σπάρτη, γιατὶ οἱ ἴδεολογικὲς καὶ πολιτικὲς
ἐπιπτώσεις τοῦ θέματος δὲν μᾶς ἐνδιαφέρουν. «Ομως, θίξαμε τὰ σημεῖα
αὐτὰ γιατὶ ἀσφαλῶς μᾶς ἐνδιαφέρουν ως τὸ βαθμὸν ποὺ ἐπηρεάζουν τὴν
ἐκτίμηση τῆς λεπτότερης ὅψεως τῆς Σπάρτης καὶ εἰδικώτερα τῆς
μουσικῆς συμβολῆς τῶν Δωριέων στὸ δόλο ἀρχαιοελληνικὸ ἐπίτευγμα.
Θὰ μᾶς κάμη κατάπληξη, καθὼς θὰ μιλάμε γιὰ τὶς μουσικοχορευτικὲς
ἐπιδόσεις τοῦ ἀστεως τῶν Λακεδαιμονίων καὶ γι' ἄλλες λεπτές, ἀξιό-
λογες πτυχὲς τοῦ χαρακτῆρος τους, ώς ποὺ διαφέρει αὐτές ἀφίονται
νὰ ἐπισκιάζωνται καὶ νὰ καταστέλωνται ἀπὸ τὴν ἐκ τῶν προτέρων
τοποδέτηση μᾶς ἀπέναντι στὸ Σπαρτιατικὸ φαινόμενο. Ὅπως φαίνεται
κανεὶς ὅτι, γιὰ νὰ κατανοηθῇ πλήρως ἡ Σπάρτη, πρέπει νὰ παραμερισθοῦν
ἡμελημένα ἀπὸ τὸ μυαλό μας πολλὰ σύγχρονα παραδείγματα στρατο-
κρατίας ἡ ὄλουληρωτισμοῦ, γιατὶ δὲν μᾶς βοηθᾶνε πολύ, γιατὶ διαφέρουν
οὐσιαστικά ἀπὸ αὐτὸν ποὺ ἐνδέχεται νὰ τὴν ἡ Σπάρτη καὶ γιατὶ δημιουργοῦν
μιὰ προκατάληψη μᾶλλον ἀσυγχώρητη γιὰ τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη· καὶ
φυσικά, γιὰ τὴν καλλιτεχνική.

Ό ἄλλος λόγος τῆς σημερινῆς στάσεως ἀπέναντι στὴ Σπάρτη, ἐνῶ
φαίνεται νὰ προϋπήρχε τοῦ προηγούμενου, εἶναι φυσικὸ νὰ ἐπετάθῃ ἀπὸ
κύρων. Είναι τὸ διτ, ὅπως σωστά παρατηρεῖ ὁ J. C. Stobart⁽⁹⁾, ἐμεῖς οἱ
σημερινοί, χωρὶς πολλές φορές νὰ τὸ συνειδητοποιοῦμε, συντασσόμαστε μὲ
παρατάξεις ὅταν διαβάζουμε ἡ διαταράχηση γιὰ τὸν ἀνταγωνισμὸν Ἀθηνῶν
— Σπάρτης, συνήθως ὑπὲρ τῆς πρώτης καὶ εἰς βάρος τῆς τελευταίας.
Θὰ ἔπρεπε, ώστόσο, νὰ μὴ ξεχνᾶμε πώς χωρὶς τὴ Σπάρτη νὰ εἰκόνα
τοῦ δόλου ἐπιτεύγματος τῶν ἀρχαιοελλήνων παραμένει ἐλλιπής καὶ πώς,
παρ' ὅλο ποὺ «ἡ Σπάρτη είναι οἱ ἀντίποδες τῶν Ἀθηνῶν», ώστόσο, «εἶναι
ἡ πιὸ χαρακτηριστικὴ Ἑλληνικὴ ἀπὸ δλες τὶς Ἑλληνικὲς πολιτεῖες...
κι' ἀν πρόκειται νὰ γνωρίσουμε τὴν Ἑλλάδα πρέπει νὰ καταλάβουμε
ὅτι καὶ οἱ δυὸ εἰναι οὐσιαστικὰ καὶ χαρακτηριστικὰ Ἑλληνικές. Ἡ μιὰ
είναι τὸ συμπλήρωμα τῆς ἀλληλῆς».

Τὰ τελευταῖα αὐτὰ λόγια τοῦ Στόμπαρτ δὲν είναι ἀπλῶς εὐγλωττες
ἐκφράσεις. Στὸ μέρος ποὺ ἐξετάζουμε τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Δωρικῆς
μουσικῆς καὶ τὸν φεμελιακὸ ρόλο τῆς στὴν δλη μουσικὴ τῆς Ἑλλάδος
(VIII), ἐλπίζουμε νὰ φανῆ ὅτι ἡ ἀλήθεια αὐτὴ προχωρεῖ τρομακτικὰ
βαθειά.

III. Ο ΘΑΥΜΑΣΜΟΣ ΤΩΝ ΑΡΧΑΙΩΝ ΓΙΑ ΤΗ ΣΠΑΡΤΗ.

Μπαίνουμε τώρα στὸ τρίτο μέρος ἡ στάδιο, που ἀσχολεῖται μὲ τὶς γνῶμες τῶν σύγχρονων τῆς Λακεδαιμονίου γιὰ τὴν ἴδια. Γιατὶ νομίζουμε, ἀκριβῶς, ὅτι ὁ πρῶτος μας σταθμὸς πρέπει νὰ γίνη στὸ βαρυτήμαντο αὐτὸ σημεῖο — τὸ θαυμασμὸν ποὺ συχνὰ καὶ φανερὸν ἔξεδήλωναν γιὰ τὴ Σπάρτη πάρα πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ὑπόλοιπούς "Ἐλληνες, καὶ μάλιστα μεγάλες προσωπικότητες τῆς ἀρχαιότητος" ἀπὸ τὸν Πυθαγόρα, τὸν Ἡρόδοτο, τὸν Θουκυδίδη καὶ τὸν Ξενοφῶντα, ἀπὸ τὸν Σωκράτη, τὸν Πλάτωνα, τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸν Ἀριστόξενο, ὡς τὸν Ἀπολλώνιο τὸν Τυανέα κι' ὡς τὸν Πλούταρχο. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἔχουμε σᾶν ἐπίκεντρο τῶν ἀρχαίων αὐτῶν γνωμῶν τὴν μουσικὴν, ὅπου είναι δυνατό, ἀλλὰ ὑπενθυμίζουμε προηγούμενη προειδοποίησή μας ὅτι, ὅταν πρόκειται γιὰ τοὺς "Ἐλληνες, ἡ ἔννοια μουσικὴ δὲν πρέπει νὰ στενεύεται μὲ βάση τὶς σημερινὲς ἀντιλήψεις, ἀλλὰ νὰ παίρνεται πολὺ πλατειά.

Πρῶτα δῆμως, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ κάμουμε ἀναφορὰ σὲ μιὰ σύγχρονη ἀποφή ποὺ ὑπάρχει σχετικὰ μ' αὐτὸ τὸν θαυμασμὸν τῶν ἀρχαίων, που φαίνεται νὰ τὴν ἀπηγῇ μὲ τὸ δικό του τρόπο ὁ Γάλλος Μαρρού στὰ λόγια ποὺ θὰ παραθέσουμε ἀμέσως. Τὰ λόγια αὐτὰ ἀναφέρονται ὄνοματι σ' ἀνθρώπους ὅπως ὁ Σωκράτης καὶ είναι φανερὸ διτὶ ὑπονοοῦν τούλαχιστο καὶ τὸν Πλάτωνα καὶ τὸν Ἀριστοτέλη:

"Ἄντος ὁ ἐνθουσιασμὸς (μερικῶν σύγχρονών μας γιὰ τὴ Σπάρτη — Mueller, Jaeger, Barrès, κλπ.) εἶχε τοὺς προδρόμους του μεταξὺ τῶν ἀρχαίων στὴν πραγματικότητα ξέρουμε τὴ Σπάρτη κυρίως μέσον τῆς ρωμαντικῆς, ἐξιδιανικευμένης εἰκόνας τῆς ποὺ μᾶς δίνουν φανατικοὶ θιασῶτες, ίδιαιτέρα ἐκεῖνοι ποὺ βρισκόντουσαν μεταξὺ τῶν παλαιῶν ἔχθρων τῆς στὰς Ἀθήνας. Πρὸς τὸ τέλος τοῦ πέμπτου αἰώνος καὶ σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ τέταρτου, ὁ Φρίαμδος τῶν δημοκρατικῶν τάσεων ἔγινε πιὸ κτυπητός καὶ ἡ ἐπίδρασή τους πιὸ σίγουρη, καὶ τὸ κόμμα τῶν παλαιῶν ἀριστοκρατικῶν ἡ ὀλιγαρχικῶν τῆς Δεξιᾶς Παρατάξεως τὸ ἔρριξε σὲ μιὰ στριμμένη, ἀγονη ἀντιπολίτευση, θῦμα μιᾶς ἀληθινῆς νευρωτικῆς ἐνδοστρέφειας, προβάλλοντας πάνω στὴ Σπάρτη τὰ δικά του ίδεωδη ποὺ εἶγαν διαφεύσθη... 'Ἡ Σπαρτιατικὴ προκατάληψη ποὺ ἐπικρατοῦσε στοὺς ἀντιδραστικοὺς κύκλους τῶν Ἀθηνῶν ὅπως οἱ κύκλοι ποὺ ἀνάμεσά τους ἔκινετο ὁ Σωκράτης, ἥταν τόσο δυνατὴ δοσο κι' ἡ Γαλλικὴ προκατάληψη τῆς μεσαίας τάξεως τῶν ἡμερῶν τοῦ «Λαϊκοῦ Μετώπου» πρὸς δοφελος τῆς τάξεως καὶ τῆς δυνάμεως τῆς Ἰταλίας τοῦ Μουσσολίνι»⁽¹⁰⁾.

Αὐτὰ λέει ὁ Μαρρού, κι' ἀπηγεῖ λίγο-πολὺ τὶς γνῶμες ὠρισμένων ἀλλων συγγραφέων ἐπίσης. Θὰ λέγαμε διτὶ ἡ «ψυχαναλυτικὴ» αὐτὴ γνῶμη πρέπει νὰ προσεγγισθῇ μὲ πολλὴ ἐπιφυλακτικότητα: Θὰ μποροῦσαν ισως οἱ ἀπόφεις τῶν ἀνδρῶν αὐτῶν — τοῦ Σωκράτους, τοῦ Πλάτωνος, τοῦ Ἀριστοτέλους κ.ἄ. — νὰ θεωρηθοῦν σᾶν ἀρρωστημένες ἡ νευρωτικές, πρῶτον, ἀνὴ εὑρύτης τῆς ὅλης συλλήψεως τους ποὺ προκάλεσε καὶ τὸ θαυμασμὸν γιὰ ὡρισμένες της Σπάρτης (περιλαμβανομένης τῆς μουσικῆς) δὲν εἶχε τόσο βαθειές καὶ διεισδυτικὲς ρίζες ποὺ ξεκινοῦσαν

ἀπὸ ὑγιεῖς καὶ αἰώνιες ἀρχές, κι' ὥχι ἀπὸ ἀφορμὴ πρόσκαιρα πολιτικὰ γεγονότα, καὶ, δεύτερο, ἃν οἱ ἀπόφεις αὐτὲς τῶν μεγάλων στοχαστῶν δὲν περιεῖχαν καὶ μιὰ κριτικὴ τῶν ἐλαττωμάτων τοῦ Σπαρτιατικοῦ συστήματος, ὅπου αὐτὸ χρειαζόταν κριτικὴ πού, τούλαχιστο οἱ τρεῖς μεγάλοι αὐτοὶ φιλόσοφοι ἀπαραίτητα κάμνουν, καὶ μάλιστα μὲ τρόπο ἀξιοθαύμαστα ἀντικειμενικὸ καὶ ίσορροπημένο. Αὐτὸ ἀφορᾶ καὶ τὴ μουσική. Γιὰ παράδειγμα, ὁ Πλάτων, παρ' ὅλο ποὺ συστηματικὰ ἐπαινεῖ (ὅπως θὰ δούμε) ὠρισμένα σημεῖα τῆς Δωρικῆς μουσικῆς, ωστόσο στοὺς «Νόμους»^(10a) δὲν είναι διατεμειμένος νὰ ἔγκρινῃ τὴν ἀποκλειστικὴ ἐπίδοση τῶν Σπαρτιατῶν στὸ χορικὸ (ὅμαδικὸ) τραγούδι, καὶ μάλιστα τὸ ἐπιβαλλόμενο ἡ ὑπαγορεύσθενο, χωρὶς μιὰ εὐρύτερη εἰδικότητα τοῦ ἀτόμου γιὰ ἐλεύθερη ἐκλογὴ τῶν ἀξιῶν στὴ μουσική, καὶ βρίσκει τὴν εὐκαιρία ἀπ' αὐτὸ νὰ ἐπισημάνῃ ἕνα ἀπὸ τὰ τρωτὰ τῆς Σπαρτιατικῆς ἀγωγῆς τῶν ἡμερῶν του, λέγοντας διτὶ ἡ ἐκπαίδευση ἔκει μοιάζει πάρα πολὺ μὲ τὸ σύστημα τῆς ἀγέλης ὅπου κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ ἐλπίζῃ διτὶ θὰ ξεχωρίσῃ ἡ θὰ διακριθῆ μεταξὺ τῶν ἀλλών.

'Ο μόνος ἀρχαῖος συγγραφεὺς ποὺ ισως θὰ ἔπρεπε νὰ ἔξαιρεθῇ είναι ὁ Θεωρούμενος ὑπερβολικὸς (ἀλλὰ κατὰ τὴ γνῶμη μας αὐθόρμητος καὶ κάθε ἀλλο παρὰ ἀρρωστημένος) θαυμαστῆς τῆς Σπάρτης σ' ὅλα, Ξενοφῶν· ἀλλὰ ἀκόμα κι' αὐτός, μετὰ τὴ πτώση τῆς Σπάρτης, ὑπόδειξε καὶ καυστηρίασε μὲ πολλὴ πικρία τὰ αἴτια καὶ συμπτώματα αὐτῆς τῆς πτώσεως^(10b).

"Οπως καὶ νάχῃ αὐτὸ τὸ θέμα, ἀρκετὲς φορὲς ἀκούσαμε γιὰ τὴν πολεμικὴ πλευρὰ τῆς Σπάρτης, γιὰ τὰ τρωτὰ τῆς καὶ τὶς γνωστὲς ἐπιτεύξεις τῆς, γι' αὐτὸ είναι καιρός, θὰ λέγαμε, ν' ἀκούσουμε καὶ κάτι ἄλλο, τούλαχιστο γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ ίσορροπήσουμε κάπως τὰ πράγματα. "Ας κοιτάξουμε τί ἔχουμε νὰ βροῦμε διτὸν στραφοῦμε στὸ μουσικὸ μέρος, κι' ἀς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸν Πλούταρχο, ποὺ είναι ὁ τελευταῖος καὶ πιὸ κοντινὸς σ' ἐμάς (πρῶτος αἰών μ.Χ.) ἀπ' ὅσους θαύμαζαν τὴ Σπάρτη μεταξὺ ὅσων ἀναφέραμε.

'Ο ἐνθουσιασμὸς τοῦ Πλούταρχου είναι ἐκδηλος διτὸν κοντὰ σὲ ἀλλες δηλώσεις του προσθέτει, στοὺς «Βίους Παραλλήλους», διτὶ οἱ Σπαρτιάτες είναι ταυτόχρονα οἱ μουσικῶτα τατοι καὶ πολεμικῶτα τατοι τῶν Ἑλλήνων⁽¹¹⁾.

Μὲ τὸ πρῶτο κοίταγμα, αὐτὸς ὁ συνδυασμὸς τῆς πολεμικότητος μὲ τὴ μουσικότητα μπορεῖ νὰ μᾶς παραξενέψῃ καὶ νὰ μᾶς προβληματίσῃ — ὅπως προβλημάτιζε καὶ πολλοὺς "Ἐλληνες. Ἄλλα γιατί; Ἡ Ἀρμονία, λέει: ἀποκαλύπτικὰ ἔνας Θηβαῖκὸς μῆδος, είναι θυγατέρα τοῦ Ἀρεως (πόλεμος, δύναμη, σθένος) καὶ τὴς Ἀρφοδίτης (όμορφιά, ἀγάπη, εἰρήνη) — δύο δυνάμεις δηλ., ποὺ συχνὰ ὁ ἀνθρώπος ὁ ἴδιος καλεῖται νὰ συνδυάσῃ καὶ νὰ ίσορροπήσῃ μέσα του γιὰ νὰ φτάσῃ σὲ μιὰ ἰδεώδη κατάσταση, τὴν ἀρμονία τοῦ είναι. 'Ο ἴδιος ὁ Ἀρης, μᾶς λέει μιὰ σημαντικὴ μυθολογικὴ λεπτομέρεια, ἐνῶ ἀκόμα ἥταν μικρός καὶ προτοῦ διδαχθῆ γάλ μάχεται μὲ τὰ ὅπλα, ἔγινε πρῶτα τέλειος χριστὸς μὲ τὴ μετατροπὴ τοῦ δασκάλου του, Πριάπου. 'Απὸ τὴν ἀλλη, ὑπάρχει ἡ ἔξης ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ λεπτομέρεια στὴ μυθολογία — διτὶ ὁ δυναμικὸς ἥρωας Ἡρακλῆς,

μὲ τὸν ὅποιο οἱ Δωριεῖς ἔχουν μιὰ δόλτελα ἔχωριστὴ σύνδεση («Ἡρακλεῖδαι», «Κάθοδος τῶν Ἡρακλειδῶν»), ἔχει μιὰ ἐντονη μουσικὴ ίδιότητα ἡ ὄψη. Συγκεντιμένα, ὁ ἥρωας τῶν δώδεκα ἀθλῶν ἀναπαρίσταται συγγάρως κιθαρωδός, κυρίως σὲ ἀμφορεῖς μελανόμορφους· καὶ αὐτὴ εἶναι μιὰ ὄψη τοῦ ἡμιθέου ποὺ ἀπασχολεῖ σοθαρὰ τὸν Max Wegner στὸ ἑξαριθτο βιβλίο του, "Das Musikleben der Griechen" (Ἡ μουσικὴ ζωὴ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων)⁽¹²⁾. Στὶς παραστάσεις αὐτές, ποὺ οἱ εἰκόνες τοῦ βιβλίου του παρουσιάζουν πολὺ καθαρά, ὁ Ἡρακλῆς φαίνεται νὰ κρατᾷ συνήθως φόρμιγγα (παλαιότερος τύπος λύρας) ἢ λύρα ἢ κιθάρα, ἀλλοτε σὰν ἐκτελεστῆς μεταξὺ θεῶν ('Ἀθηνᾶς, 'Ἐρμοῦ, Διονύσου, Ποσειδῶνος, 'Ἄρεως') καὶ ἀλλοτε σὰν ἐπαγγελματίας ποὺ διαγωνίζεται πάνω σὲ βάθρο, μὲ κριτές τὸν 'Ἐρμην' καὶ τὴν 'Ἀθηνᾶ'. 'Ο Βέγκνερ, μὲ μεγάλη διαισθηση ἀσφαλῶς, πιστεύει πὼς ὁ Ἡρακλῆς εἶναι ἥρωας καὶ τῶν ἀληθικῶν καὶ τῶν μουσικῶν ἀγώνων, καὶ' ὅτι 'ἡ δύναμη καὶ' ἡ ἐπιδεξιότητα τῶν χεριῶν του ὑποδηλώνει: ἐπιδεξιότητα στὸ κάθε τί, ὅχι ἀπλῶς στὸν σωματικὸν ἀθλούς.

"Ετοι, μέσα στὸν κόσμο τῶν συμβόλων καὶ τῆς μυθολογίας, καὶ δὴ ἑκείνων ποὺ διατηροῦν οἱ λαοὶ κατόπιν προτιμήσεως — ἔνα κόσμο ὃ που ὑποκρύπτεται ὑπερβατικὴ ἀλήθεια Κοσμικῆς σπουδαιότητος μὲ τρόπο γραφικὸ καὶ χειροπιαστό, ποὺ θὰ ἡταν διαφορετικὰ ἀσύλληπτη γιὰ τὸ μέσο ἀνθρωπο — ἔχουμε καὶ πάλι τὸ συνδυασμὸ τοῦ ἥρωϊκοῦ, ἀγωνιστικοῦ στοιχείου μὲ τὸ μουσικό· καὶ στὴν τελευταίᾳ αὐτὴ περίπτωση πρόκειται γιὰ ἔνα ἥρωα τῆς προτιμήσεως τῶν Δωριέων (γιὰ νὰ μὴν πούμε τίποτα γιὰ τὸν "Ἄρη"). Θὰ προσθέταμε, σὰν ίδιαίτερα σημαντικό, καὶ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἡρακλῆς εἶχε σὰ δασκάλους του στὴ μουσικὴ ἀνθρώπους ὅχι μικρότερους τοῦ ἀναστήματος ἐνὸς Λίγου καὶ ἐνὸς Εὔμολπου, καὶ ὅτι προσπάθησε κάποτε νὰ κατακτήσῃ μὲ τὴ βία τὸ Μαντείο του Θεοῦ τῆς Μουσικῆς!⁽¹³⁾

Καὶ μήπως ὁ Ἀπόλλων ὁ ἴδιος δὲν εἶναι ὁ «έκαστρος τοξότης» (ποὺ ρίχνει, δηλ., μακρυά) καὶ ταυτόχρονα ὁ Μουσαγέτης, πιὸ εἰδικὰ ὁ θεὸς τῆς μουσικῆς τέχνης στὴν πιὸ μεταριστικήν καὶ ἐκλεπτυσμένη της μορφή; Ἀλλὰ μὲ τὴν τελευταίᾳ αὐτὴ καὶ ἀλλες πολύπλευρες ίδιότητες τοῦ Θεοῦ, λόγω τῆς ὀλωσιδίου εἰδικῆς καὶ πολυσήμαντης συγδέσεως του μὲ τοὺς Δωριεῖς, θ' ἀσχοληθῶμε ἔχωριστὰ στὸ ἐπόμενο μέρος (IV). Εἰλικρίουμε στὸ μέρος αὐτὸν νὰ μπορέσουμε ταυτόχρονα νὰ δείξουμε κάπως ὅτι ὑπάρχει μιὰ βαθειά σημασία στὴν ἀπὸ μέρους τῶν λαῶν καὶ φυλῶν ἐκλογὴ ὠρισμένων θεοτήτων καὶ ίνδαλμάτων.

Θὰ ἡταν ἐνδιαφέρον νὰ μείνουμε λίγο περισσότερο πάνω στὸ μεστὸ νοήματος αὐτὸ σημείο τοῦ συνδυασμοῦ τῶν δυο «ἐναντίων», ποὺ γενικά παρουσιάζει ἡ φύση τῶν Σπαρτιατῶν, χωρὶς νὰ είμαστε πολὺ ἀναλυτικοὶ γιατὶ αὐτὸ θὰ μᾶς ἔπαιρον πολὺ μακρυά· ἀλλὰ ἀν βροῦμε πὼς αὐτὸ θὰ μᾶς φέρῃ γιὰ λίγο στὴν περιοχὴ τῆς φιλοσοφίας καὶ τοῦ συμβολισμοῦ, θὰ εἶναι ἀπλῶς ἀρκετὸ νὰ θυμηθῶμε τὴ διακήρυξη τοῦ Πλάτωνος, δτὶ ἡ μουσικὴ πρέπει νὰ ὀδηγῇ στὴ φιλοσοφία καὶ' ὅτι 'ἡ τελευταία, ἡ φιλοσοφία, εἶναι 'ἡ ἀνώτερη μορφὴ μουσικῆς. 'Έκτὸς ἀπ' αὐτό, τέτοιες παρενθέσεις (ἄν μπορῃ νὰ τοὺς δοθῆ αὐτὸ τὸ ὄνομα, δεδουμένου ὅτι φωτίζουν τὴ

ψυχοσύνθεση τῶν Σπαρτιατῶν καὶ μᾶς φαγερώνουν τὶς δυνάμεις ποὺ τοὺς κινοῦσται) εἶναι οὐσιαστικές, ἀριστερές πρὶν ἀπ' ὅλα νὰ καταλάβουμε αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους.

Θὰ σημειώνουμε πρῶτα-πρῶτα πὼς βρίσκουμε πολὺ γόνιμες γιὰ τὸ θέμα μας τί ίδεες ποὺ ἐνθέτει καὶ παραλληλίζει: ὁ Edward Lippman τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Κολούμπια στὸ πρόσφατο βιβλίο του "Musical Thought in Ancient Greece" (Ἡ μουσικὴ σκέψη στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα)⁽¹⁴⁾, κυρίως στὸ κεφάλαιο γιὰ τὶς περὶ ἀρμονίας ἀντιλήψεις — ίδεες σχετικὰ μέ: τὰ ζεύγη τῶν «ἐναντίων» τῶν Πυθαγορείων καὶ τὴν ἐνοποιὸ δύναμη τῆς ἀριθμητικῆς μονάδος· μὲ τὴ «φιλότητα» καὶ τὸ «κνεῖκος» τοῦ 'Ἐρωτος· μὲ τὰ στοιχεῖα ἢ «σπέρματα» τοῦ 'Αναξιαγόρα καὶ τὴν ἀρμονικὴ τακτοποίησή τους ἀπὸ τὸν Νοῦ (ὁ ὅποιος «πάντα διεκδύμησε»)· μὲ τὴ διατάραξη τῆς ισορροπίας τῶν δυνάμεων στὸν κόσμο τοῦ 'Αναξιαμόδρου ποὺ τὴν ισορροπεῖ ἡ Δικαιούση («δίκη» καὶ «τίσις»)· καὶ τέλος, μὲ τὴ δέννανη ροή καὶ ποικιλία τοῦ 'Ἡρακλείτου, ποὺ τὴ συνέχει σὲ οὐσιαστικὴ ἐνότητα ἡ ίδια ἡ ἐνδόμυχη 'Ἀρμονία τοῦ πύρινου Λόγου.

"Ολες αὐτὲς οἱ ίδεες ἀταξιδεῖς ἀποτελοῦν ὑλικὸ γιὰ τὴ σκέψη, καὶ θὰ διαπιστώσουμε δτὶ συχνὰ ρίχνουν ἔνα ἀπρόσδοκητο φῶς πάνω στὸ Σπαρτιατικὸ φαινόμενο ἢ πρόβλημα (ἰδιαίτερα τὸ μουσικό), ἔνα φῶς ποὺ φωτίζει τὶς ρίζες καὶ τὰ έδαμνη τοῦ φαινομένου, ὅχι ὅμως τὴν ἐπιφάνεια. Φαίνεται δτὶ ἡ Φύση — ἢ τὸ Θεῖον — δταν θέλουν ωρίσμενες δυνατεῖς ψυχὲς νὰ φτάσουν στὴν ἐπίτευξη μιὰς μαγαλύτερης ὀλοκληρώσεως, μ' ἀλλὰ λόγια ἀρμονίας, τοὺς δίνουν μιὰ συγκρότηση ἢ ἔνα περιβάλλον, ἢ καὶ τὰ δύο, ποὺ χαρακτηρίζουνται ἀπὸ ἐντονη ἀντιθετικότητα στοιχείων· γιατὶ οἱ δυνατεῖς ψυχὲς θὰ βροῦν τὸν τρόπο νὰ ἐναρμονίσουν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα. "Οπως κι' οἱ ὑπόλοιποι: 'Ἐλλήνες, ποὺ δὲν ἔθλεπαν διαφορὰ μεταξὺ τοῦ πνεύματος καὶ τοῦ μυώνα, καὶ ποὺ ηὔεραν νὰ ἐναρμονίζουν αὐτὰ τὰ δύο, ἔτσι κι' οἱ Σπαρτιατεῖς (ποὺ στὸ βάθος ἡταν καὶ παρέμειναν ἀμετάλητα "Ἐλλήνες"), μὲ τὴν ίδιορρυθμη κατεύθυνση ποὺ ἔδωσαν στὰ ίδια αὐτὰ στοιχεῖα, δὲν ἔθλεπαν διαφορὰ μεταξὺ τῆς στρατιωτικῆς πειθαρχίας καὶ τῆς λυρικῆς ἢ χορικῆς ποιήσεως. Βασικά ἔθρισκαν (καθὼς θὰ δοῦμε) τὸν τρόπο νὰ μετατρέπουν τὸ ἔνα στὸ ἄλλο — τὸν πόλεμο σὲ μουσικὴ ἢ ἀρμονία καὶ τὴ μουσικὴ σὲ πόλεμο. Αὐτὴ ἡταν ἡ ίδιορρυθμη φύση τους, καὶ πρόκειται: γιὰ μιὰ συγκεντιμένη ἐπίτευξη· καὶ κάθες ἐπίτευξη ἀνθρώπων, ίδιαίτερα αὐτὴ ποὺ βραχίνει· ἀπὸ ἀλληλοσυγχρούμενα ἀντίθετα, εἶναι — τὸ εἶπαμε κιόλας — μιὰ πράξη ἀρμονίας αὐτὴ ἡ ίδια. ("Ἡ ἐπίτευξη τῆς ζωῆς, γενικώτερα, τῶν Σπαρτιατῶν στὶς καλύτερές τους στιγμές, πιστεύουμε, θὰ μποροῦνται νὰ προσεγγισθῶνται ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ μὲ πολὺ ἐνδιαφέροντα ἀποτελέσματα). Κι' ἔδω τοὺς θὰ ἡταν ἡ στιγμὴ γιὰ νὰ γίνη μιὰ σύντομη ἀνασφορὰ στὸ ἑξῆς ίσου σημαντικὸ γεγονός δτὶ αὐτὴ ἡ ἐνδόμυχη, κτυπητὴ δυαδικότητα στὴ φύση τῶν Σπαρτιατῶν, ποὺ ζητοῦσε κάποιο εἰδός ισορροπήσεως ἢ ἐναρμονίσεως (καὶ ποὺ, καθὼς πιστεύουμε, τὸ βρῆκε) φαίνεται νὰ υπογραμμίζεται: καὶ ἀπὸ τὴν ἔμμονη λατρεία τῶν Διοσκούρων ἢ Διδύμων (Κάστορος καὶ Πολυδεύκη) — κατ' ἔξοχὴν προσωποποίηση τῶν ἐναντίων — καθὼς καὶ ἀπὸ τὸ ιερὸ σύμβολό τους, τὰ μυστηριώδη «δόκανα», καθὼς τὰ ἔλεγχα στὴ Σπάρτη, ποὺ ἀναπαρίστανται

περίου σὰν τὸ Λατινικὸ ἀριθμὸ II. (Παρενθετικά, τὸ Μουσεῖο τῆς Σπάρτης, διαδέτει σήμερα ἔνα δωμάτιο ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένο σὲ μερικὰ ἀπίστευτα ἐνδιαφέροντα ἀνάγλυφα καὶ ἄλλες παραστάσεις σχετικὰ μὲ τοὺς Διοσκούρους, περιλαμβανομένου καὶ τοῦ συμβόλου ποὺ ἀναφέραμε, κι' ὅποιος ἔχει τὸ ἐνδιαφέρον δὲν θὰ τὸ μετάνοιωνε ποτὲ ν' ἀφιερώσῃ μερικὲς ὥρες σ' αὐτὸ τὸ δωμάτιο, ἀν τύχαινε νὰ βρεθῇ στὴ Σπάρτη.) Τὸ ἕδιο στοιχεῖο τοῦ χαρακτῆρος τῶν Σπαρτιατῶν φαίνεται, τέλος, νὰ ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὴν περίεργη διτὴν βασιλεία ἡ δυαρχία τῆς Σπάρτης — ἔνα πατροπαράδοτο θεσμό, ποὺ οἱ Λακεδαιμόνιοι ἀνήγαγον σ' αὐτοὺς τοὺς ἕδιους τοὺς Διοσκούρους, γιοὺς τοῦ Τυνδάρεω καὶ τοῦ Διὸς ἀπὸ τὴν ἕδια μητέρα (Δῆδα), κατὰ τὴν ἐμπνευσμένη ἐκδοχὴ τοῦ Πινδάρου, ποὺ δείχνει ἔτοι τὴ θυητὴ φύση τοῦ ἐνὸς ἀδελφοῦ καὶ τὴν ἀδάνατη τοῦ ἄλλου. Τὸν Τυνδάρεω ἀναφέρει ἡ Ὀδύσσεια⁽¹⁵⁾ σὰ βασιλῆα τῆς Σπάρτης, ποὺ μετὰ τὸ θάνατο του τὸν διαδέχτηκαν στὴ βασιλεία οἱ δυὸ γιοὶ του: Καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ ἀκόμα οἱ Σπαρτιάτες ἀντιμετώπιζαν μιὰ δύσκολη ἐναρμόνιση, μὰ βρῆκαν τὸν τρόπο νὰ συνδυάσουν δυὸ δυνάμεις «δυνητικά» συγκρουόμενες — δυὸ βασιλεῖς — κάτι ποὺ δὲν παρουσιάστηκε πουθενά ἀλλοῦ στὸν κόσμο. «Ἄς σημειωθῆ πώς δὲν εἰναι ἀπλῶς οἱ Λακεδαιμόνιοι οἱ ἕδιοι: ποὺ ηὔθελων μιὰ τέτοιο ὑπερβατικὴ ἐξήγηση τῶν δυὸ βασιλέων τοῦ ἀστεώς τους (οἱ ὅποιοι βασιλεῖς καὶ εἶχαν, γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἐνα χαρακτῆρα ἱερὸ καὶ ἀπαραδίστο), μὰ καὶ σύγχρονες αὐθεντίες ὅπως ὁ Meyer δὲν ἔχουν «καρμιά ἀπολύτως ἀμφιβολία γιὰ τὴ στενὴ σύνδεση τῆς ἰδέας τῶν Διοσκούρων μὲ τὴ Σπαρτιατικὴ δυαρχία»⁽¹⁶⁾.

Οἱ Δίδυμοι εἶχαν γιὰ τοὺς Σπαρτιάτες καὶ τὴ μουσικὴ τους πλευρά: Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἐπιστεύετο ὅτι δίδαξαν μερικὰ ἀπὸ τὰ βασικώτερα εἰδὴ τῆς Σπαρτιατικῆς ὄρχήσεως, στὸν πόλεμο τὸ πνεῦμα τοῦ ἐνὸς ἀπὸ τοὺς Διοσκούρους τοὺς συνῳδευεις (ὅπως πίστευαν) στὴ μάχη, παραστέκοντας στὸν ἕνα ἀπὸ τοὺς δυὸ βασιλεῖς ποὺ ἤγουνταν τοῦ στρατοῦ (πρόκειται γιὰ τὸ πνεῦμα τοῦ θυητοῦ Κάστορος, ἐνῶ ὁ ἀθάνατος Πολυδεύκης ἔμενε στὴ Σπάρτη μὲ τὸν ἄλλο βασιλῆα) καὶ ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη οἱ αὐλητὲς ἐπαιζαν τὸ περίφημο τραγοῦδι τοῦ Κάστορος («Καστόρειον μέλος»). Αὐτὸ γινόταν ὅταν ἡ παράταξη γιὰ τὴ μάχη εἶγε σχηματισθῆ μπροστὰ στὸν ἔχθρο κι' οἱ πολεμιστὲς εἶχαν στεφανωθῆ μ' ἀνθη. Ἡ μουσικὴ τοῦ παιάνου (λέει ὁ Πλούταρχος) τοὺς ὁδηγοῦσε ἀνάλαφρα, χαμογελαστούς καὶ χωρὶς σύγχυση μέσα στὸν κίνδυνο γιατὶ ἔνοιωθαν ὅτι ὁ θεὸς ἦταν μαζί τους.

“Οσο γιὰ τὰ δόκινα, ἀν αὐτὸ σᾶς ἐνδιαφέρον (ἀλλὰ κάθε τι πρέπει νὰ εἴναι ἐνδιαφέρον, ποὺ φωτίζει τὶς κρυμμένες καὶ λεπτότερες ὅψεις τῶν Σπαρτιατῶν), δυστοιχία τὰ δόκινα. λοιπόν, συμβαίνει εἴτε νὰ διαβάσουμε σχετικὰ μ' αὐτὰ ὅτι ἡ προέλευση καὶ σημασία τους εἴναι ἀσαφεῖς ἢ ἀγνωστες, εἴτε συναντοῦμε μερικές ἐξωτερικές, ἐπιφανειακές ἢ ἀνεπαρκεῖς ἐξηγήσεις. Αὐτὸ πάλι εἴναι περίεργο, ἀφοῦ εἴναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν πατρικόσμια συμβολικὴ ὅτι τὸ σχετικὸ σύμβολο ἀνήκει σὲ ὅρισμένες ἀρχαῖες ἐπιστήμες καὶ τὲ μιὰ ὀλόκλειτη τάξη συμβόλων, ποὺ τὰ γρηγοριοποιουσαν πολλοὶ λαοὶ (ἡ κοινὴ προέλευση τῶν συμβόλων αὐτῶν φαίνεται νὰ χάνεται στὰ βάθη τῶν αἰώνων), καὶ συνάμα ὅτι τὰ δόκινα εἴναι καὶ τὸ ἀστρονομικὸ ἔμβλημα ἡ σύμβολο τοῦ ἀστερισμοῦ τῶν Διδύμων, τοῦ κατ' ἐξοχὴν δηλ. ἐκπροσώπου (στὴν ἀρχαῖα συμβολικὴ αὐτὸ) τῶν διτῶν καὶ ἀντιθετικῶν δυνάμεων

μέσα στὸν ἀνθρωπο, ἡ τῆς ἀνώτερης καὶ τῆς κατώτερης του φύσεως. ἀπὸ τὶς ὁποίες ἡ κατώτερη πρέπει νὰ παραχωρῇ τελικὰ τὴ δέση της, ἡ ἀφομοιώνεται, στὴν ἀνώτερη (16a) — ὅπως ἀκριβῶς συνέδη στὴ μυθολογία μὲ τοὺς Διοσκούρους. Κι' ὅπως συνέδη στὴν ιστορία μὲ τοὺς Σπαρτιάτας^(16b).

Καμιαὶ λατρεία δὲν φαίνεται νὰ συνάδῃ περισσότερο μὲ τὸ μοναδικὸ ἐπίτευγμα τῶν Σπαρτιατῶν, ἀπὸ τοὺς Διοσκούρους ἡ «Ἀνακες» (δηλ. ἀνακτες) τοῦ ἀστεώς τους: «Ωδούμενοι ἀπὸ τὴν πρόκληση ἐνὸς φοβερὰ δύσκολου πειθαρέλλοντος, οἱ Σπαρτιάτες ἔφασαν στὴ διαπίστωση (γιὰ νὰ παραχέσουμε ἔνα δικό μας συγγραφέα), διτι: «πρωταρχικὸ στοιχεῖο κάθε ἐπικρατήσεως πρὸς τὰ ἔξω εἰναι ἡ δυνατότητα τῆς ἐπιθελῆς πρὸς τὰ μέσα», πὼς «καρμιά ἐποχὴ καὶ καρμιά ὅμαδα δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιθελῆται καὶ νὰ μοτάξῃ μιὰν ἄλλη καὶ νὰ σφραγίσῃ τὴν ιστορία, ἀν δὲν ὑποτάξῃ πρῶτα τὸν ἔκυρο της», γιατὶ «ἡ ἐπιθελὴ στὸν ἄλλο περνᾷς ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τοῦ ἔαυτοῦ του»⁽¹⁷⁾. Κι' ἔτσι, ἀγόργυστα, πραγματοποιήθηκε ἡ θυσία τοῦ θυητοῦ ἔαυτου (Κάστωρ, στὴ μυθολογία) γιὰ χάρη κάτι πιὸ μεγάλου κι' αἰώνιου ἀπὸ τὸν ἔαυτὸ (Πολυδεύκης), γιὰ νὰ κερδίσῃ μαζύ τοῦ τὴν ἀδανασία: Εἴναι συνετὸ νὰ ὑποθέτουμε διτι ἔνας λαός ἐκλέγει τυχαία τοὺς θεούς, τοὺς ήρωες καὶ τὰ ινδάλματά του; (Γιὰ μιὰ ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα πρέπει νὰ περιμένουμε μέχρι τὸ ἐπόμενο στάδιο τῆς ἀναζητήσεως μας, που ὅπως εἴπαμε, ἀφορᾶ τὸν Ἀπόλλωνα.)

Οἱ πάρα πάνω ἰδέες θὰ μποροῦσαν νὰ μᾶς θογμήσουν νὰ καταλάβουμε καὶ τὴ «αλύτη» ποὺ βρῆκαν οἱ Σπαρτιάτες στὸ ζήτημα, πιὸ εἰδικά, τὴν μουσικής. «Ολα μαρτυροῦν πὼς οἱ δυὸ δυνάμεις, μουσικὴ—πόλεμος, ἀναδεύοντας ἔντονα μέσα τους. Τὸ πρόδελνημα ποὺ ἐτίθετο χωροῦσε σὰν ἀπάντηση μονάχα μιὰ ἀρμονικὴ συνύπαρξη, μιὰ ἐπίτευξη ίσορροπίας, μεταξὺ τῶν δύο. Καλύτερα, μιὰς συγχώνευση. Ἡ ἀπάντηση, θὰ ἔλεγε ὁ Πλάτων, εἰναι: Μουσικὴ γιὰ τὴ ψυχὴ, γυμναστικὴ γιὰ τὸ σῶμα, γιατὶ ἡ ἀρμονία μεταξὺ τῶν δυὸ αὐτῶν ὄψεων τοῦ ἀνθρώπου μόνο μὲ τοῦτο τὸν τρόπο ἐπιτυγχάνεται, ἀφοῦ ἡ μουσικὴ ἐπηρεάζει τὴ ψυχὴ κι' ἡ γυμναστικὴ τὸ σῶμα⁽¹⁸⁾, καὶ οἱ Σπαρτιάτες, ἀν μόνο μποροῦσαμε νὰ τὸ πιστέψουμε, δὲν βρίσκονταν καὶ πολὺ μακριὰ ἀπὸ τὴν ὑπόδειξή του, μ' ὅλο ποὺ ὁ μεγάλος Ἄθηναίος φιλότοφος μὲ τὴν εὑρεία ἔννοιας «μουσικὴ» ἔννοούσε πάντα μιὰ πολύπλευρη πνευματικὴ καλλιέργεια, ἐνῶ στὸ ἄστυ τῶν Δωριέων ἡ καθαυτὸ μουσικὴ κι' ἡ ὄργητη εἶχει προτεραιότητα κι' ἐπάνω σ' αὐτὰ τὰ γράμματα πρᾶγμα ποὺ ἀπὸ μόνο του, ἀτσαλῶς, ἔχει ἄλλη βαρύτητα, γιατὶ φανερώνει τὴν ἔμμονη μουσικὴ προστήλωση τῶν Λακεδαιμονίων.

Αὐτά, λοιπόν — αὐτές οἱ σκέψεις — ἀπὸ ἀφορμὴ τὴ δηλωση τοῦ Πλούταρχου διτι οἱ Δωριέις ἦταν οἱ πολεμικῶταοι ἄλλα καὶ οἱ μουσικῶταοι τῶν Ἐλλήνων.

‘Απὸ τὸ σχετικὸ μέρος τῶν «Βίων Παραλλήλων» εἴναι φανερὸ πώς, ὅταν ὁ Πλούταρχος ἔκανε αὐτὴ τὴ δηλωση τοῦ ἀπηγκούσε προγενέστερες ἀναγιτέρρητες διακηρύξεις, ὅπως ἐκείνη τοῦ Ἀλκμάνος τῆς ἴδιας τῆς Σπάρτης, ποὺ αἰώνες πρὶν ἀπὸ τὸν εἶχει πει τὸ ἐξῆς καταπληκτικό: «Τὸ καλὰ πολεμᾶς ἐξισοῦται μὲ τὸ καλὰ κιθαρίζεις».

«Ρέπει γάρ ἄντα τῷ σιδάρῳ τὸ καλῶς κιθαρίζειν»⁽¹⁹⁾.

Είναι ένα τρομακτικά δυνατό άπόφευγμα!

Καὶ λίγο πρὶν ἀπ' τὸν Ἀλκμάνα, ὁ ἄλλος μεγάλος μουσικὸς τῆς Σπάρτης, Τέρπανδρος, τὸν ὅποιον ἐπίσης παραδέτει ὁ Πλούταρχος, ἐνθειάζει τὴν πόλην τῆς υἱοθεσίας του (ἥταν ἀπὸ τὴν Λέσβον) σὰν τὸ μέρος ὃπου εὐδοκιμοῦσαν τὸ ἴδιο οἱ στρατιωτικὲς ἀρετὲς καὶ ἡ ἀγάπη γιὰ τὴ Μοῦσα:

«Ἐνθ' αἰχμά τε νέων θάλλει καὶ μῶσα λίγεια
καὶ δίκα εὐρύαγυια καλῶν ἐπιτάρροθος ἔργων»(20).

Δηλαδή: «Ἐδῶ δοξάζεται ἡ ὄρμὴ τῶν νεαρῶν πολεμιστῶν καὶ ἡ Μοῦσα φέλνει μ' ἔξαρση καὶ ἡ γενναιόδωρη δικαιοσύνη μᾶς παρορμᾶ σ' ἔργα εὐγενικά».

Κι' ἔξω ἀπὸ τὴ Σπάρτη τὸ ἐπαναλαμβάνει μὲ τὸ δικό του τρόπο ὁ Πίνδαρος: «Ἐκεῖ ποὺ δοξάζονται οἱ ἀποφάσεις τῶν γερόντων καὶ τὰ πολεμικὰ τῶν ἀντρῶν κατορθώματα, ἐκεῖ μουσικὲς καὶ χοροὶ καὶ γαράν»(21).

Οἱ τελευταῖες αὐτὲς διακηρύξεις, τοῦ Ἀλκμάνος, τοῦ Τερπάνδρου καὶ τοῦ Πίνδαρου, λόγω τῆς ἐποχῆς ποὺ ἔζησαν οἱ ἀντρες αὐτοῖς, περιγράφουν κυρίως τὴν ἀρχαικὴν καὶ πνευματικότερην Σπάρτη. (Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴν ἀφερόντουμε παρακάτω εἰδικὸν μέρος τῆς μελέτης μας (V) ὃπου θὰ δοῦμε πιὸ λεπτομερεῖαν τὴ δραστηριότητα καὶ τὸν φεμελιακὸν ρόλο κατέψων καὶ ἄλλων ἔνδοξων μουσικῶν—ποιητῶν).

«Ἄς στραφοῦμε τώρα σὲ γνώμες μεγάλων ἀντρῶν ποὺ ἀντανακλοῦν τὴν κατοπινήν, κλασσικότερη Σπάρτη».

Καὶ μόνο τὸ περίφημο ἀπόφευγμα ποὺ ἀποδίδεται στὸν Σωκράτη, ὅτι ὁ καλύτερος χρεευτὴς είναι συνάμα καὶ ὁ καλύτερος πολεμιστὴς — «οἱ δὲ χοροῖς καλλιστα θεοὺς τιμῶσιν ἀριστοὶ ἐν πολέμῳ»(22) — είναι κανū διεξ τὶς ἐνδείξεις ὑπαινιγμός στοὺς Δωριεῖς, καὶ ὅχι μόνο είναι μιὰ ἀπὸ εὐθείας ἐπικύρωση τῶν προηγουμένων πληροφοριῶν γιὰ τὴν ἀρχαικὴν Σπάρτη, καθὼς καὶ μιὰ βαρυσήμαντη διακήρυξη αὐτὴ ἡ ἴδια, μὰ ταυτόχρονα καὶ μιὰ πολύτιμη μαρτυρία γιὰ τὴν ἐντατικὴν συνέχιστην τῶν μουσικοχρεευτικῶν ἐπιδόσεων τῶν Σπαρτιατῶν, πλᾶτι στὴ στρατιωτικὴ τους ἐξάσκηση, στὴν ἐποχὴ τοῦ ὄμιλούντος(22a). Είναι γνωστὸ δι τὸ ὁ δικυρερχὴς Σωκράτης μαζὸν μὲ τὸν μαθητές του ἥταν φίλοι τῶν Δωριέων, κατί γιὰ τὸ ὅποιο ὁ ἴδιος πρέπει ἀσφαλῶς νὰ εἴχε βαθύτερους λόγους.

Πράγμα ποὺ μοιραία μᾶς φέρνει στὸν Πλάτωνα: «Ἀν σταματήσουμε σὲ ὡρισμένα σημεῖα τῶν «Νόμων» του»(23), θὰ διαπιστώσουμε δι τὸ ὁ μεγάλος στοχαστὴς ὑποστηρίζει: δι τὴ ὑδέτη τοῦ χοροῦ στὴν ἐκπαίδευση τῶν νέων (τὴν ὅποια θεωρεῖ θεμελιώδη) θὰ ἔχῃ σὰ σκοπὸν νὰ δημιουργήσῃ σ' αὐτοὺς τὴν «ἀνδρείαν». Στὴ λέξη αὐτὴ πρέπει ἐπίσης νὰ σταματήσουμε γιατί, ὅπως ἔχει τὸ Πλάτων ἄλλον, είναι μιὰ σύνθετη ἀρετὴ (ὅχι ἀποκλειστικὰ στρατιωτική), μὲ δύο σκέλη: Ἀντοχὴ στὸν πόνο καὶ στὴ δουλιματία, ἀπὸ τὴ μιά, καὶ ἀντοχὴ στὴν ἡδονὴ καὶ στὶς ἀπολαύσεις, ἀπὸ τὴν ἄλλη(24). Ξέρουμε δι τὴ αὐτὴ ἥταν πρωτίστως ἡ Σπαρτιατικὴ ἀντίληψη τῆς ἀνδρείας καὶ σωφροσύνης, καὶ ὁ Πλάτων, ποὺ στοὺς «Νόμους» του

μᾶς παρουσιάζει ἔνα διάλογο μεταξὺ ἐνὸς Ἀθηναίου, ἐνὸς Λακεδαιμονίου καὶ ἐνὸς Κρητός, είναι φανερὸ δι τὸ ὅλη τὴν ὥρα στὸ μυαλό του τὴ Σπαρτιατικὴ ἀγωγὴ. Μὰ ὁ Πλάτων δὲν είναι ἀσφαλῶς μόνο σὲ ἀναφορὰ μὲ τὸ χορὸ ποὺ ἔχει ὑπὸ δι τὴ Σπάρτη στοὺς «Νόμους», καὶ ὁ ἄλλος, ἀλλὰ ἐπίσης γενικότερα σὲ ἀναφορὰ μὲ τὴ μουσικὴ (γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε τοὺς ἄλλους τομεῖς). Στὸ μέρος τῆς «Πολιτείας» ποὺ μιλάει γιὰ τοὺς μουσικοὺς «τρόπους» τῶν Ἐλλήνων καὶ ἀπορρίπτει τοὺς ἡδυταρθεῖς, τοὺς ἀποχανωτικοὺς καὶ τὸν ἔξαλλους — Λυδικό, Μιξολυδικό, Ἰωνικὸ κλπ.— καὶ ἀφίνει γιὰ τὴν ἰδεώδη του Πολιτεία μόνο τὸν αὐτηρὸ Δωρικό, ποὺ τὸν θεωρεῖ σὰν τὸν ἀληθινὸ Ελληνικὸ τρόπο, καθὼς καὶ τὸν ὑποταγμένο Φρύγιο(25), στὴν περίπτωση λοιπὸν αὐτή, ἔρουμε ποιῶν τὸ παράδειγμα ἔχει στὸ μυαλό του σὰν πρότυπο. Καὶ τὸ ἔρουμε ἐπίσης δι τὴν ἐπιμένη στὴν ἀξία τῆς ἀπλότητος, τῆς λιτότητος καὶ κοσμίτητος τῶν ρυθμῶν, λέγοντας δι τὸ δημιουργοῦν τὴν ἀνδρεία, ἀλλὰ καὶ τὴ χάρη, τὴ φυσικὴ σεμνότητα καὶ τὴν αὐτοσυγκράτηση (26). Καὶ τέλος, ἡ προστασία τῆς μουσικῆς καὶ συνεπῶς τῶν νέων, καὶ ὅρα τὴς ὑποστάσεως τοῦ ἴδιου τοῦ κράτους, είναι γιὰ τὸν Πλάτωνα πάντα στοιχεῖωδες ζήτημα νομοθεσίας, τὸ ὅποιο καὶ ἔξετάζει ὑπεύθυνα στοὺς «Νόμους» — καὶ τὸ πρότυπό του μᾶς είναι καὶ πάλι φανερό. «Γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸν Πλάτωνα — λέει ὁ Bertrand Russell — καὶ μάλιστα πολλοὺς κατοπινοὺς φιλοσόφους, είναι ἀνάγκη νὰ ἔρουμε κάτι γιὰ τὴ Σπάρτη»(26a).

Κι' ὁ Ἀριστοτέλης, ποὺ δὲν παραδέχεται πώς χωρὶς καλοὺς μουσικοδιδασκάλους είναι δυνατὸ μιὰ πολιτεία νὰ ἐπιδείξῃ ἀξιούς μουσικούς, ἀναγνωρίζει, ὅμολογώντας τὴν ἔκπληξην του, πώς οἱ Σπαρτιατες, «ἴναι σὲ θέση νὰ κρίνουν τί είναι καλὸ καὶ τί κακό (στὴ μουσική)»(27). Ἀλλὰ προχωρεῖ καὶ πάρα πέρα καὶ ἐπικρίνει τὸν Πλάτωνα ποὺ δέχτηκε νὰ διατηρήσῃ τὸ Φρυγικὸ τρόπο (ποὺ ὁ ἴδιος τὸν θεωρεῖ ἀσυγκράτητο), δίνοντας τὴν ἀποκλειστικὴ προτίμηση του στὸ Δωρικό. (Κριτικὴ ποὺ είναι ἐν μέρει περίεργη ἐν δι τὸν δι τὸν Πλάτων πράγματι, δι πως είπαμε μόλις πρίν, θεωρεῖ τὸν Δωρικὸ σὰν τὸν κατ' ἔξοχην Ελληνικὸ τρόπο).

Δὲν ἐπιχειροῦμε ἀσφαλῶς νὰ ἔξετάσουμε δῆλους δοιοι ἔγραφαν γιὰ τὴ Σπάρτη, ἀλλὰ ἀν σταματήσουμε καὶ γιὰ μιὰ στιγμὴ στὸ μεγάλο ὑπέρμαχο της, Ζενοφῶντα, θὰ είναι γιὰ νὰ πούμε δι τὴ γνώμη του δὲ μπορεῖ, δι πως είναι φανερό, ν' ἀπορρίπτεται πάντα μὲ δικαιολογία τὴν προκατάληψη, γιατὶ πάρα πολλὰ πράγματα ποὺ λέει είναι ἀπόλυτα ἀληθινά, ίδιαίτερα στὴ «Λακεδαιμονίων Πολιτεία», καὶ ἔχει ὑπέρ του τούλαχιστο ἔνα βασικὸ σημεῖο — δι τὸ ἔζησε ἀπὸ κοντὰ καὶ εἶδε μὲ τὰ μάτια του αὐτὸ ποὺ περιγράφει.

«Οσο γιὰ τὸ μεγάλο μουσικὸ Ἀριστόξενο τὸ Ταραντῖνο, ποὺ ἥταν Πυθαγόρειος καὶ μαθητὴς τοῦ Ἀριστοτέλους, είναι ἵσως ἀρκετὸ νὰ ὑπομνήσουμε τὶς ὑπεύθυνες παρατηρήσεις του καὶ τὴν προσωπικὴ του προτίμηση γιὰ τὴν ἀρρενωπότητα τῆς παλαιότερης μουσικῆς, καὶ ίδιαίτερα τὶς ἐπίμονες παραινέσεις του στοὺς σύγχρονούς του μουσικούς γιὰ τὴν ἀποφυγὴ κάθε ἐκθηλύνσεως καὶ ἀποχανωτικής στὴν τέχνη τους (οἱ Σπαρτιατες, ἀλλὰ καὶ οἱ καλύτεροι μεταξὺ τῶν Ἀθηναίων, ἀπόφευγαν τὰ τελευταῖα «ὅπως ὁ Διάδολος τὸ λιθάνιο!», καθὼς καὶ τὶς παραινέσεις

του γιὰ τὴν προσήλωση στὴ σμεναρότητα καὶ στὴν ἀπλότητα, τόσο στὸ τραγοῦδι δισ καὶ στὴν ἐνόργανη συνοδεία⁽²⁸⁾.

Γιὰ τὸν Ζήνωνα τὸν Κιτιέα καὶ τοὺς Στωϊκούς, δὲν ἔχουμε πρόχειρο κανένα εἰδικὸ μουσικὸ ἀπόφθεγμα, ἵσως διότι ἡταν ἀρχετὸ νὰ παραδέσουμε μερικὲς λέξεις τοῦ Μίτσελ ἀπὸ τὸ βιβλίο του γιὰ τὴ Σπάρτη: «Οἱ Στωϊκοὶ ἡταν μεγάλοι θαυμαστές κάθε τι Σπαρτιάτικου καὶ ὁ Ζήνων διεμόρφωσε τὴν ιδανικὴ του πολιτεία μὲ βάση τὴ Σπάρτη»^(28α).

Σ' αὐτὴ τὴ σύντομη ἀναφορά μας στὸ θαυμασμὸ τῶν ἀρχαίων γιὰ τὴ Σπάρτη, πρέπει νὰ θυμηθῶμε καὶ τὴ περίπτωση τοῦ Ἀπολλωνίου τοῦ Τυανέως γιατί, τὸ διτὶ ἔνας ἀνθρωπὸς τῆς πνευματικότητος καὶ τῆς ἀξίας αὐτοῦ τοῦ φιλόσοφου καὶ μύστη, στὸ πέρασμά του ἀπὸ τὴ Σπάρτη στὰ χρόνια τοῦ Νέρωνος, βρήκε ἀκόμη πολλὰ γιὰ νὰ προσέξῃ, νὰ διορθώσῃ ἢ νὰ ἐπαινέσῃ στὴν πόλη αὐτῆ, καὶ μ' δῆλο ποὺ αὐτὸ δὲν ἀναφέρεται εἰδικὰ στὸν μουσικὸ τομέα, ὥστόσο ἔξαιτίας τοῦ διτὶ ἔγινε τόσο ἀργὰ καὶ ἀπὸ ἔνα τέτοιον ἄνθρωπο, ἀποτελεῖ μιὰ ἀξιοπρόσεχτη ἐπικύρωση κάποιου κρυμμένου μεγαλείου, ὅ λοι φάγα ἀλλού σὰ πὸ τὸ καθαρὸ στὸν μεγαλεῖον, ποὺ ἡταν κάποτε τόσο δυνατὸ ὅστε ἔντονα ἔγνη του νὰ παραμένουν ἀκόμα γιὰ νὰ ἐλκύσουν τὴν προσοχή του⁽²⁹⁾.

Καθὼς πρόκειται ν' ἀρίστουμε τὸ μέρος αὐτὸ τῆς ἀναζητήσεώς μας, θυμόμαστε ἐπίσης τὴ μεγάλη ὄφειλὴ πολλῶν ἀπὸ τοὺς πάρα πάνω φιλοσόφους στὸν Πυθαγόρα. «Οχι! γιατὶ ἔχουμε καμιὰ φανταχτερὴ διακήρυξη τοῦ τελευταίου γιὰ τὴ Σπάρτη. Ὑπάρχουν ώστόσο ωρισμένα πράγματα ποὺ μὲ ἔμμεσο τρόπο φαίνεται νὰ λένε πολλά. Ἰδοὺ λ.χ. πρωταδὺ δυὸ αὐτούσιες παραθέσεις ἀπὸ τὴν «Ἐλληνικὴ Γραμματολογία» τοῦ Γεωργίου Μιστριώτου, γιὰ τὴν ὥρα χωρὶς σχόλια:

«Ο Πυθαγόρας κατήγετο μὲν ἐκ τῆς Ἰωνικῆς Σάμου, ἀλλ' ἐν Κρήτων (Σημ. διόποι ὁ Πυθαγόρας ἰδρυσε τὴν περίφημη ἀδελφότητά του) ὑπῆρχον Δωριεῖς μετὰ Ἀχαιῶν καὶ ἡ φιλοσοφία αὐτοῦ θεωρεῖται Δωρική. Ἐν ταύτῃ ἀπεικονίζεται ὁ φυλετικὸς τῶν Δωριέων χαρακτήρ. Ὁ ιδρυτὴς τοῦ συνεδρίου τῶν Πυθαγορείων ἡμέλητον, ἵνα ἐπιδράσῃ θρησκευτικῶς, ἡμικῶς καὶ πολιτικῶς ἐπὶ τῶν Ἐλλήνων τῆς Μεγάλης Ἐλλάδος. Οἱ διαδοῦτοι τοῦ φιλοσόφου τούτου ἡσχολοῦντο περὶ τὴν γυμναστικὴν καὶ τὴν μουσικὴν. Οὐδεὶς δ' ἐτίμα τὴν τελευταίαν ταύτην τέχνην μᾶλλον τοῦ Πυθαγόρου»⁽³⁰⁾. Προσθέτουμε τὴν παρατήρηση τοῦ ἴδιου συγγραφέα σχετικὰ μὲ τοὺς ὄρχηστικοὺς παιᾶνες ποὺ συνέθετε ὁ μεγάλος μουσικὸς τῆς Σπάρτης, Θαλήτας, διτὶ, «εἴχον πολὺ τὸ σεμνὸν καὶ τὸ κόσμιον, ὡς τοιοῦτοι δὲ ἐτιμῶντο ὑπὸ τοῦ Πυθαγόρου καὶ τῆς σχολῆς αὐτοῦ»⁽³¹⁾. Ἀπὸ ἄλλες πηγές, τέλος, ἔχουμε τὴν ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα πληροφορία διτὶ ὁ Πυθαγόρας, ποὺ ἤξερε πολλὲς γλῶσσες καὶ διλεξεῖς τῆς Ἐλληνικῆς διαλέκτους, προτιμοῦσε νὰ μιλᾶ καὶ νὰ διδάσκῃ στὴ Δωρικὴ διάλεκτο γιατὶ τὴ θεωροῦσε σὰν τὴν πόλη μούσιον τῆς σχολῆς καὶ μουσικούς, Όρφεύς^(31α).

«Οταν βρεθοῦν ἀντιμέτωποι μὲ τὸ φαινόμενο τῆς τόσο ἐκλεκτικῆς καὶ ἀστακάτητης, καθὼς θὰ δοῦμε, ἐπιδόσεως τῶν Λακεδαιμονίων στὸ

χορὸ καὶ στὸ τραγοῦδι, στὸν αὐλὸ καὶ στὴ λύρα, πολλοὶ καταπλήσσονται. Θὰ ἥθελαν νὰ μάθουν περισσότερα. Κάτι υποψιάζονται. Σ' διους κινεῖ τὸ ἐνδιαφέρον, ἀλλὰ ὑπάρχουν φυσικὰ κι' ἔκεινοι ποὺ αἰσθάνονται διτὶ πρέπει νὰ ἔξηγήσουν τὸ φαινόμενο μὲ κάποιο εὐλογοφανῆ τρόπο, ὥστε νὰ μὴ πάρη διαστάσεις καὶ νὰ γίνη ἐνοχλητικό. «Ἔτοι, ἀποδίδουν τὴ στροφὴ τῶν Σπαρτιατῶν στὴ μουσικὴ σὲ «φυγή»: «Ἡταν μιὰ ἀνακούφιση ἀπὸ τὴν ἀβάσταχτη ζωὴ τους. Φαίνεται διτὶ κατὰ ἀνάλογο ἀποδίδεται (λ.χ. ἀπὸ τὸν Μίτσελ) καὶ στὸν ἀρχαῖο δραματικὸ Πρατίνα (θεοὶ αἱ π.Χ.), ἀπὸ ἀφορμὴ αὐτὰ τὰ λόγια ποὺ βάζει στὸ στόμα του ὁ Ἀθήναιος: «Γιατὶ οἱ ἀνθρώποι μὲ χαρὰ στρέφονται ἀπὸ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν ἀυτηρότητα τῆς ζωῆς στὴν ἀνακούφιση τῆς μουσικῆς, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ τέχνη ἔχει τὴ δύναμη νὰ θέληγη, καὶ δικαιολογημένα ἀρεσε στοὺς ἀκροατές της»⁽³²⁾. Κατὰ τὰ ὑπόλοιπα, διμως, ὁ Πρατίνας φαίνεται ν' ἀναγνωρίζῃ πλήρως τὴν ἐπίδοση τῶν Σπαρτιατῶν στὴ μουσικὴ. «Οπως ἀναφέρει μάλιστα ἡ «Νέα Ἰστορία τῆς Μουσικῆς τῆς Οξφόρδης»^(32α), ὁ Πρατίνας ὀλοφάνερα ἡταν καὶ φανατικὸς λάτρης τοῦ Δωρικοῦ μουσικοῦ τρόπου. «Οπως καὶ νάχη, παρόμοιες ἔξηγήσεις τῆς μουσικότητος τῶν Σπαρτιατῶν (ὅπου δίδονται ἐσκευμένα) θυμίζουν λίγο τὴν ἀπάντηση τοῦ τρυφηλοῦ ἐκείνου Συβαρίτη, ποὺ σὰν ἀκουσε, μοῦ φαίνεται, γιὰ τὴν προδυμία τῶν Σπαρτιατῶν νὰ πεθαίνουν στὴ μάχη παρὰ νὰ παραδίδωνται, ἀπέδωσε τὸ φαινόμενο στὸ διτὶ οἱ κάτοικοι τῆς Λακεδαιμόνος προτιμούσαν ἀσφαλῶς τὸ θάνατο παρὰ νὰ ἐπιστρέψουν στὴν ἀβάσταχτη ζωὴ τους, καὶ γι' αὐτό, κατὰ τὴν ἰδέα του, δὲν ἡταν ἀξιέπαινοι!»

«Η πραγματικότητα είναι διτὶ ἡ «φυγὴ» δὲν κάνει κανένα ἀνθρωπὸ μουσικὸ — δὲν κάνει κανένα ν' ἀποκτήσῃ μουσικότητα, ἀν δὲν τὴν ἔχῃ. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ θέμα χρειάζεται σοβαρώτερη καὶ οὐσιαστικώτερη ἔξέταση. Οἱ ρίζες τῆς μουσικότητος τῶν Σπαρτιατῶν πρέπει ν' ἀναζητηθούν πιὸ βαθειά.

Ἐρωτήσεις καὶ Ἀπαντήσεις

Ἐρώτηση: «Ἔχετε κάμει μιὰ προειδοποίηση — διτὶ ἡ μουσικὴ στοὺς «Ἐλληνες είναι μιὰ συνθετικὴ καὶ εὐρεῖα ἔννοια, νομίζω. Πῶς τὸ ἔννοεῖτε αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ ποιὰ διαφορὰ παρουσιάζεται μὲ τὴ σημερινὴ ἀντίληψη;»

Ἀπάντηση: «Οταν οἱ «Ἐλληνες ἔλεγαν μουσικὴν ποίει καὶ ἔργαζου» καὶ «μουσικὸς ἀνήρ», ἐννοοῦσαν ἀπείρως περισσότερα πράγματα ἀπ' διτὶ ἐννοοῦμε ἐμεῖς σήμερα κι' εἰχαν ὑπόψη τους μιὰ πολυσύνθετη, ὀλοκληρωμένη, ζηλευτή, θὰ ἔλεγα, ἀνθρώπινη προσωπικότητα. Στὴν ἀρχαὶ Ἐλλαδᾶ καταπιάνονται μὲ τὰ μουσικὰ θέματα καὶ προβλήματα οἱ φιλόσοφοι, οἱ νομοθέτες, οἱ ἐπιστήμονες, οἱ μαθηματικοὶ καὶ οἱ ιστορικοί. Οἱ ἀνθρώποι αὐτοὶ συχνὰ ἔγραφαν, ὡς γνωστό, γιὰ κάθε τι τὸ ἐπιστητόν. Μουσικὴ ἐσήμαινε «ἀπασχόληση μὲ τὰς Μούσες» — τὶς προστάτιδες δηλ. αὐτὲς δῆλων τῶν τομεῶν τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος καὶ τῶν τεχνῶν. Η μουσικὴ, συνεπῶς, ἡταν ἔννοια συνθετικὴ καὶ περιελάμβανε πολὺ περισσότερα σὲ σύγκριση μ' αὐτὸ ποὺ ὑποδηλώνει ὁ δρός στὴν ἐποχή μας· ἔτσο ποὺ ἔνας Πλάτων (καθὼς τὸ ὑπαινιχθήκαμε κιόλας) μπορούσε νὰ ὑποστηρίζῃ πώς ἡ ἀνώτερη μορφὴ μουσικῆς ἡταν ἡ φιλοσοφία — η

(ποὺ εἶναι τὸ ἵδιο) πώς ή μουσική ἡταν ἡ καλύτερη προπαρασκευὴ γιὰ τὴ φιλοσοφία. Ἡ μουσικὴ ἡταν τὸ πᾶν καὶ τὴν ἔβρισκαν παντοῦ. Ἀλλὰ ή «έξειδίκευση» καὶ διαφοροποίηση τῶν ἡμερῶν μας ποὺ ἔχει κάμει τὴ μουσικὴ ἀποκλειστικὸ ἐπάγγελμα, ἡταν ἀκατανόητη τότε καὶ εἶναι κάτι ποὺ ἔκανε τὴν ἐμφάνισή του μόνο ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς λεγομένης παρασκυῆς κι' ἐδῶ. Οἱ "Ἐλλήνες δὲν ἐθεωροῦσαν μουσικοὺς τοὺς «εἰδικούς», ἀλλὰ μόνο δσους ἐκπροσωποῦσαν τ' ἀποτελέσματα τῆς ἡθικῆς ἐπιδράσεως τῆς μουσικῆς. Στὴν παιδεία τῶν νέων, ἀλλωστε, ἡ καθαυτὸ μουσικὴ τέχνη (τραγοῦδι, ἐκμάθηση ὄρχησης, θεωρία τῆς μουσικῆς), ποὺ περιγραφόταν στὴν περίπτωση αὐτῆ μὲ τὸν ὄρο «ἀρμονικά» ή ἀλλες εἰδικές ἐκφράσεις, ὅπως «κινητική» κλπ., κατείχε τὴν θέση μαζὸν μὲ τοὺς δυὸ ἀλλούς βασικοὺς παράγοντες τῆς παιδείας — τὴ γυμναστικὴ καὶ τὰ γράμματα. Αὐτὸ φυσικὰ εἶναι γνωστό.

Βέβαια, ὅφείλουμε νὰ προσθέσουμε πώς αὐτὴ ἡ μεγαλειώδης συνθετικὴ ἀντίληψη ἀφορᾶ κυρίως τὸ Ἀθηναϊκὸ πνεῦμα. Στὴ Σπάρτη, ἡ καθαρῶς μουσικὴ τέχνη καὶ ἡ ὄρχηση εἶχαν προτεραιότητα κι' ἐπάνω σ' αὐτὰ τὰ γράμματα, ὅπως εἴπαμε. "Οσο γιὰ μᾶς σήμερα, εἶναι φανερὸ δτι δὲν συγχρινόμαστε οὔτε μὲ τὰς Ἀθήνας, ἀφοῦ δὲν δίνουμε στὴ μουσικὴ ισότητα σὲ σύγχριση μὲ τὴν ἀλλη μόρφωση, μὰ οὔτε καὶ μὲ τὴ Σπάρτη, ἀφοῦ δὲν τῆς δίνουμε προτεραιότητα σὲ σύγχριση καὶ πάλι μὲ τὴν ὑπόλοιπη μόρφωση. Αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ δεχθοῦμε. Γενικά, σήμερα, τὸ μουσικὸ τῆς συνθετικῆς γνώσεως, ποὺ ἡταν τὸ μυστικὸ τῶν ἀρχαίων, φαίνεται νὰ μᾶς διαφεύγῃ.

Ἐρώτηση: Εἶχατε ἀναφέρει κάτι ἐνδιαφέρον, μοῦ φαίνεται, ἀλλὰ μᾶλλον παροδικά, χωρὶς νὰ τὸ ἐπεξηγήσετε. "Οτι προτιμάτε νὰ δινομάζετε αὐτὴ τὴν ἐργασία σας μιὰ ἀναζήτηση, καὶ τοῦτο μὲ συγκεκριμένη πρόθεση. Θὰ ἥθελατε νὰ μᾶς πῆτε κάτι περισσότερο πάνω σ' αὐτό;

Απάντηση: Εὐχαρίστως — ὁ λόγος ποὺ δὲν σταμάτησα σ' αὐτὸ εἶναι δτι ἔνοιωμα πώς ἡταν κάτι ποὺ μᾶλλον θὰ προέκυπτε μόνο του ἀπὸ τὰ δσα δ' ἀκολουθοῦσαν.

Προτίμησα τὴ λέξη «ἀναζήτηση» (ἀντὶ λ.χ. τῶν ὅρων ἔρευνα, μελέτη, κλπ.) γιατὶ ἔτσι ἀποδίδεται καλύτερα τὸ στοιχεῖο τῆς βιώσεως, ποὺ πρέπει κατὰ τὴ γνώμη μου νὰ διέπη ἐργασίες πάνω σὲ θέματα σὰν κι' αὐτό, καὶ γιατὶ ἀποφεύγεται ἡ εἰκόνα μιᾶς στεγνῆς ἀκαδημαϊκῆς συλλογῆς καὶ ἀντιπαραδολῆς ὑλικοῦ, ἀπὸ τὴν ὅποια προέκυψαν ἐκ τῶν ὑστέρων, φιλολογικὰ ἡ καὶ συμπτωματικά, ὡρισμένες ἰδέες.

Ἐρώτηση: Πολὺ μᾶς κινοῦν τὸ ἐνδιαφέρον οἱ ἀπόφεις τοῦ Σωκράτους, τοῦ Πλάτωνος, τοῦ Ἀριστοτέλους καὶ τῶν ἀλλών ποὺ ἀναφέρατε γιὰ τὴ βλαβερὴ καὶ ἀγαθὴ ἐπίδραση ὡρισμένων τύπων μουσικῆς, καθὼς καὶ ἡ ἀποφή δτι ἡ μουσικὴ σὲ μιὰ ἰδεώδη πολιτεία θὰ ἔπειπε νὰ εἶναι κάτω ἀπὸ κρατικὴ μέριμνα καὶ ἐπιβλεψῃ.

Ἐγίνετο δηλ. σαφῆς διαχωρισμὸς τότε τῆς ἐπιβλαδοῦς ἀπὸ τὴν ὀφέλιμη μουσική; Ἡταν μήπως αὐτὸς ὁ διαχωρισμὸς ζήτημα ἀλαφρᾶς καὶ σοβαρᾶς μουσικῆς ὅπως λέμε σήμερα; Ἡταν ζήτημα τῶν λέξεων ποὺ ἔχρησιμοποιοῦντο; "Η τί;

'Α πάντη σημ: 'Απὸ τοὺς μεγάλους στοχαστὲς — μάλιστα — ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ καθιδηγήσουν τὴν κοινὴ γνώμη, ἐγίνετο σαφέστατη διάκριση μεταξὺ τῶν βλαβερῶν καὶ τῶν εὐεργετικῶν τύπων μουσικῆς. Οἱ ἀπόφεις αὐτῶν τῶν στοχαστῶν ἡταν ἐξαιρετικὰ διεισδυτικές στὴ φύση, στὴν οὐσία καὶ στὸν προορισμὸ τῆς μουσικῆς, ποὺ ἔχουμε ὑπαίνιχθῆ δτι ἀπασχολοῦσαν τόσο ζωτικὰ τοὺς ἀρχαίους (ἀλλὰ ὅχι καὶ τόσο ἐμᾶς).

Ἡ βάση αὐτῆς τῆς διακρίσεως στὴν ἐπίδραση τῆς μουσικῆς ἡταν ὡρισμένα σαφῆ στοιχεῖα: Πρωτίστως ἡ ποιότης καὶ ὁ βαθμὸς τοῦ στοιχείου τῆς λεγομένης «μιμήσωσης» ποὺ ἐνυπήρχε σ' αὐτήν πράγμα ποὺ ἐξαρτᾶτο μὲ τὴ σειρά του ἀπὸ τὸ περιεχόμενο τῶν λέξεων, ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς «τρόπους», τὶς σκάλες καὶ τὸ ρυθμὸ ποὺ χρησιμοποιοῦνταν, καὶ τέλος φυσικὰ ἀπὸ τὸ ὅ δος χαρακτήρας τῆς μουσικῆς ἡταν διονυσιακὸς ἢ ἀπολλόνιος.

"Ἄς πάρουμε σύντομα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μὲ τὴ σειρά:

Ἡ ἀνώτερη μουσικὴ στὴν Ἐλλάδα ἡταν αὐτὴ ποὺ «έμιμεῖτο», δηλ. ποὺ ἐνσάρκωντες κι' ἐξέφραζε, τὰ ὑψηλότερα ἴδαινα, τὰ ὅποια ἀπόδιδε ὁ συνδετικὸς δρος ἀρετῆς ἐπίσης ἡ μουσικὴ ποὺ μιλοῦσε ἡ ἐξυμνοῦσε τοὺς θεούς, ἡ τὶς ὑπερανθρώπινες καταστάσεις τοῦ εἶναι. Μὲ λίγα λόγια, ἡ μουσικὴ ποὺ ἐξέφραζε καταστάσεις «ἐπέκεινα» τοῦ σταδίου τοῦ ἀνθρώπου, καταστάσεις καλύτερες ἀπὸ τὸν ἵδιο, οἱ ὅποιες γι' αὐτὸν ἡταν ὁ ἐπιμυητός τομέας κατακτήσεως γιὰ τὴν τελειοποίησή του καὶ τὴν ἀπόκτηση τῆς ἀρετῆς — ἀλλὰ δχι ἡ μουσικὴ ποὺ ἐξέφραζε καταστάσεις τοῦ ἐξωτερικοῦ ὑλικοῦ περιθάλλοντός του, καταστάσεις ποὺ ἀφίνουν τὸν ἀνθρωπὸ ἐκεὶ ποὺ εἶναι, καταστάσεις τοῦ ὑποσυνείδητου καὶ τοῦ βίαιου συγκινησιακοῦ του κόσμου, ὅπως συμβαίνει συνήθως μὲ τὴ σύγχρονη μουσικὴ — τὴν ἀλαφρὰ καὶ μεγάλο μέρος τῆς κλασσικῆς ἀκμᾶ.

Πράγμα ποὺ μᾶς φέρνει στὸν ρόλο τῶν λέξεων, τοῦ ἔμμετρου δηλ. λόγου: Εἶναι φανερὸ δτι αὐτὲς πρωτίστως ὑποδήλωνταν τὸ μιμητικὸ χαρακτήρα, καλὸ ἡ κακό, τὴς μουσικῆς, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀπουσία τῶν λέξεων, δηλ. ἡ καθαρὰ ὄργανικὴ μουσική, ἐκοιτάζετο ὡς γνωστὸ μὲ δυσπιστία ἀπὸ τοὺς "Ἐλλήνες, γιατὶ ἡ τέτοια ἀπουσία τῶν λέξεων καθιστοῦσε τὸ νόημα ἀμφίβολο καὶ συνεπῶς ἡ ἀγαθὴ ἡ βλαβερὴ ἐπίδραση τῶν ἡχῶν ἡταν ἀγνωστη.

Ἀναφορικὰ μὲ τοὺς μουσικοὺς τρόπους καὶ κλίμακες, ἔχουμε κιόλας ἀναφέρει δτι οἱ ἀρχαῖοι μουσικοὶ τοὺς κατάτασσαν, ἀνάλογα μὲ τὴν ἡθικὴ ἐπίδρασή τους (ἡ μὲ τὸ «ἡθος» τοὺς), σὲ ἐνδιαφίσεις, ἔξαλλους, ὑποταγμένους, σεμνοπρεπεῖς, ἰσορροπημένους, κ.ο.κ. Δὲ μποροῦμε νὰ ἐπεκταθοῦμε σὲ λεπτομέρειες, ἀλλὰ θὰ ἐπερπετε νὰ γίνη ἡ ἐπεξηγηση δτι, κατὰ τὶς ἐνδείξεις, δὲν ἡταν αὐτοὶ οἱ ἴδιοι οἱ τρόποι, ὡς τρόποι καὶ ὡς σκάλες, ποὺ εἶχαν αὐτὴ τὴν ἡθικὴ ἐπίδραση, ἀλλὰ ὡρισμένες μελωδικὲς φόρμουλες βασισμένες στοὺς τρόπους (καθιερωμένες ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ ἀπὸ τὴν κρίση τοῦ χρόνου καὶ τῶν μεγάλων μουσικῶν), ποὺ ἀποτελοῦσαν καὶ τὸ πρότυπο γιὰ ὡρισμένου τύπου συνθέσεις μὲ συγκεκριμένο περιεχόμενο καὶ σκοπό. Τέτοιοι ἡταν οἱ λεγόμενοι «Νόμοι», λόγου χάρη.

Τέλος, ή μουσική που δονοῦσε τὸν ἀνθρωπὸν βίαια, που ἦταν ἀσυγκράτητη, ὑστερική, που εἶχε ἐπιδεικτικὸν ἡ θηλυπρεπῆν ἢ ἀποχαυνωτικὸν χαρακτῆρα (ποὺ εἶχε δηλ., τὸ διονυσιακὸν ἢ στοιχεῖο στὴν ἐντονώτερή του μορφή), ἔθεωρείτο σὰν ἔκφραση κατώτερων ἀνθρώπων ἐπειδὴ ἐκαλλιεργούσε τὰ κατώτερα ἔνστικτα· ἐνῶ ἡ μουσικὴ ποὺ δόθηκε στὴν καθυπόταξη τοῦ κτήνους, στὴν ἴσορροπία, στὴν ἡρεμη ἐνατένιση τοῦ κόσμου, στὴ διανοητικὴ γαλήνη, στὸ ἀνώτερο ψυχικὸν κάλλος, στὴν ἀπλότητα, καὶ στὴν συνάντηση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ θεῖο (μ' ἀλλο λόγια ἡ μουσικὴ ποὺ εἶχε ἐντονο τὸ ἀπολαττικόν στοιχεῖο), ἔθεωρείτο σὰν ἡ μουσικὴ ποὺ ἦταν ἀντάξια ἐλεύθερων ἀνθρώπων, δχι τῶν σκλέδων (μὲ τὴ μεταφορικὴ μᾶλλον ἔννοια ἡ λέξη) καὶ ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀγωγὴ τῶν νέων.

Στὴ Σπάρτη, ἡ αὐτηρότητης τῆς τέτοιας μουσικῆς, ποὺ ἦταν κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίβλεψη τοῦ κράτους, ἦταν παροιμιώδης καὶ ὑποδειγματική.

Συνεπῶς, ἀπὸ τὰ πάρα πάνω βλέπουμε πῶς ἡ διάκριση μεταξὺ τῶν δυὸς τύπων μουσικῆς στὴν ἀρχαιότητα δὲν εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ποὺ ἔννοοῦμε ἐμεῖς σήμερα, δταν λέμε κλασσικὴ καὶ ἐλαφρὸν μουσική, δεδομένου δτι καὶ στὶς δυὸς αὐτὲς μπορεῖ νὰ συναντήσουμε, φέρ' εἰπεῖν, τὸ διονυσιακὸν στοιχεῖο ἀρκετά ἐντονα.

Ἐρώτηση: Στὴν ἀρχαιότητα, δηλαδή, ἡ μουσικὴ εἶχε συγκεκριμένο σκοπὸν καὶ προορισμό, καὶ δὲν ἦταν αὐτὸ ποὺ κυρίως θεωρεῖται σήμερα, μιὰ διασκέδαση, ἔνα ξέσκασμα, ἡ μιὰ «ψυχαγωγία» καθὼς λέμε;

Ἀπάντηση: Ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους στοχαστὲς ἡ μουσικὴ δὲν ἔνοείτο διαφορετικά, θέλω γὰ πῶ ἡ μουσικὴ ποὺ ἔθεωρείτο δτι ἀξίζε τὸ δνομα. Ἰδέες δπως τὸ «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» καὶ τὰ παρόμοια δὲν εἶχαν ἀκόμα εἰσχωρήσει στὸ μυαλὸ τῶν ἀνθρώπων γιὰ νὰ ἐπιφέρουν συγχύσεις, μαλονότι ἔκαμαν τὴν ἐμφάνισή τους τὸν κατρὸ τῆς παραμυῆς — κυρίως στὴν Ἑλληνιστικὴ καὶ Ρωμαϊκὴ περίοδο, ποὺ ὡς γνωστὸ ἦταν καὶ ἡ ἐποχὴ ποὺ δημιούργησε τὸν δειξιοτέχνη (βιρτουόζο) καθὼς καὶ τὴν ἐπαγγελματικοποίηση τῆς μουσικῆς.

Ο Πλάτων ἔναντιωνόταν ἐντονα στὴν ἀποφή δτι ἡ μουσικὴ εἶναι ἀπλῶς μιὰ διασκέδαση ἡ ξέσκασμα, γιατὶ τῆς ἀφαιρεῖτο ἔτσι ἡ βασικὴ σκοπιμότητά της, ποὺ ἦταν νὰ δόθηκε στὸν ἀνθρωπὸ στὴ «φιλο—σοφία» (μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια ἡ λέξη, τῆς βιώσεως τῆς σοφίας ὡς τρόπου ζωῆς, δχι τὴ σημερινή, τῆς ἐνασχολήσεως μὲ τὴ φιλοσοφία). Πρᾶγμα ποὺ εἶναι ταυτόσημο μὲ τὴν ἀπόκτηση τῆς ἰδεώδους ἀρετῆς, γιὰ τὴν ὅποια μιλήσαμε.

Τὴν ἐφαρμογὴν αὐτοῦ τοῦ πράγματος στὴν πράξη, δτο Πλάτων τὴν ἔβλεπε πρωτίστως στὴν Σπάρτη.

Ἐρώτηση: Δημάδης μουσικὴ μὲ τὴ σημερινὴ ἔννοια, δὲν ὑπῆρχε στὴν ἀρχαιότητα;

Ἀπάντηση: Μάλιστα, τέτοια μουσικὴ ὑπῆρχε στὴν ἀρχαιότητα, καὶ στὴ Σπάρτη ἀσφαλῶς (μεταξὺ περιοίκων καὶ εἰλώτων τούλαχιστο) καὶ ἦταν, δπως καὶ σήμερα, χωριστὸς κλάδος. Ἡταν τὸ

αὐθόρμητο δημιούργημα τῶν λαϊκῶν στρωμάτων. Ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ἀξία τῆς τέτοιας μουσικῆς μένει πάντα καὶ εἶναι ἐνὸς ξεχωριστού τύπου. Εἶναι συγχὰ ἡ ἀξία τοῦ αὐθόρμητου καὶ ἀπλοῦ τραγουδιοῦ τῶν πουλιῶν ἡ ἡ ἀξία τοῦ κόσμου τῶν παιδιῶν. Τέτοιο φαίνεται νὰ ἦταν λ.χ. ἓνα χαριτωμένο ἀρχαῖο τραγούδι τοῦ μόλου ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη, ποὺ μᾶς διασταθμηκαν οἱ στίχοι του:

«Ἄλει, μύλε, ἄλει
καὶ γάρ Πιττακός ἄλει,
μεγάλας Μυτιλάνας βασιλεύων».

Δηλαδή:

«Ἄλει, μύλε, ἄλειθε, γιατὶ
κι' ὁ Πιττακός ἀλέθει, ὁ ἄρχοντας
τῆς μεγάλης Μυτιλήνης».

Δυστυχῶς ἡ μουσικὴ τοῦ χαριτωμένου αὐτοῦ τραγουδιοῦ μᾶς εἶναι ἄγνωστη.

Ἐρώτηση: Εχετε πεῖ δτι ὁ χορός, κατὰ τὴν πεποίθηση τοῦ Σωκράτους καὶ τοῦ Πλάτωνος, μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ στὸν νέο τὴν ἀνδρεία καὶ τὴν ἀρετή. Ασφαλῶς ἡ ιδέα αὐτὴ σήμερα φαίνεται λιγάκι πρωτάκουστη! Πῶς ἀκριβῶς ὁ χορὸς — μέσον ποιᾶς διαδικασίας — μπορεῖ νὰ ἐπιφέρῃ τέτοιο ἀποτέλεσμα;

Ἀπάντηση: Πρῶτα-πρῶτα, πολλοὶ χοροί, ίδιως τῶν Σπαρτιατῶν, ἦταν κυριολεκτικὰ δοκιμασίες ἀντοχῆς, φυσικῆς δηλαδή, λόγω τῆς διάρκειας τους καὶ τῆς δυσκολίας τῆς ἐκτελέσεως: ἐπιπρόσθετα, λόγω τοῦ δτι ἡ ἐκτέλεση γινόταν συχνὰ στὸ ὑπαίθρο κάτω ἀπὸ τὸν καυτερὸ ήλιο τοῦ καλοκαιριοῦ δπως, λ.χ., οἱ χοροὶ τῶν Γυμνοπαιιδῶν (δπως θὰ δύουμε), τῶν Καρνείων, κλπ.

Δεύτερο, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς χοροὺς αὐτοὺς εἶχαν ως χορογραφία «στυλιζαρισμένες» ἡ χορογραφικὰ μετασχηματισμένες κινήσεις τῆς πάλης, τῆς μάχης, ἡ ἀλλων ἀγωνισμάτων, ἡ κινήσεις ποὺ ἀπόδιδεν σὰν ὑπόθεση κατορθώματα μυθικῶν προσώπων, ἥμιμέων καὶ ἡρώων. Συνεπῶς, ἀντιλαμβανόμαστε δτι περιείχαν τὸ ἀγωνιστικὸ στοιχεῖο σὲ πολὺ μεγάλο βαθμό.

Μόνο τὸ σημερινὸ κλασσικὸ μπαλλέτο, λιγώτερο, καὶ περισσότερο οἱ νεώτερες κατευθύνσεις ποὺ εἶναι γνωστὲς σὰν «ἔκφραστικό», «έλευθερος» ἡ «σύγχρονος» χορός, ἡ σὰν «χορόδραμα», μποροῦν νὰ μᾶς δώσουν μιὰ ιδέα γι' αὐτὰ τὰ πράγματα (δπωδήποτε, δχι οἱ χοροὶ τοῦ συρμοῦ). Τὰ σύγχρονα αὐτὰ εἶδη τοῦ σοδαροῦ χοροῦ, ἀλλωστε, δφείλουν βασικὰ τὴν ὑπαρξή τους στὴν ὄρχηση τῶν ἀρχαίων Ελλήνων, δπως θὰ εἶναι γνωστό. (Στοιχεῖα τῆς ἀρχαίας ὄρχησεως διατηροῦν καὶ οἱ σημερινοὶ δημώδεις χοροί μας).

Τρίτο, ἡ ἔννοια «ἀνθρεία» στοὺς Σπαρτιάτες ἐμπειρεῖχε τὸ στοιχεῖο τῆς σωφροσύνης (ποὺ ἦταν τὸ ἀντίστοιχο τῆς ἀρετῆς τῶν Αθηναίων). κι' αὐτὸ ἦταν ἔνα ἀπὸ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ὄρχησεως, γιατὶ ἡ τελευταία, ποὺ τόσο συγχὰ ἀπόδιδε δτι ἐνσάρκωντες τοὺς ιδεώδεις τύπους ἀνθρώπων,

τοὺς ἡμιμέους καὶ τοὺς θεούς, συνιστοῦσε μιὰ μεταμόρφωση τοῦ ἀτόμου τὴν ὥρα τοῦ χοροῦ, ἀσφαλῶς μὲν μόνιμα ἀποτελέσματα σὺν τῷ χρόνῳ. "Η, ὅπως σωστότατα παρατηρεῖ ὁ Κοὐρτ Ζάξ, συνιστοῦσε «μιὰ ζωὴ πάνω σ' ἓνα ἀνώτερο ἐπίπεδο» (ὁ ἀνώτερος χορὸς εἶναι τέτοιος κατ' ἀκρίβεια) ὥστε δὲ μποροῦσε παρὰ ν' ἀφίσῃ τὰ ὑπολειμματά του πάνω στὴ ψυχὴ τῶν χορευτῶν· καὶ φυσικά, τῶν θεατῶν ἀκόμα.

'Αλλὰ γι' αὐτὰ ὅλα ἐλπίζουμε νὰ μιλήσουμε ἀναλυτικώτερα στὴν κατάλληλη στιγμὴ — δταν δ' ἀσχοληθοῦμε μὲ τὶς βαθύτερες ὕψεις τοῦ χοροῦ.

IV. ΑΠΟΛΛΩΝ, Ο ΚΑΤ' ΕΞΟΧΗΝ ΘΕΟΣ ΤΩΝ ΔΩΡΙΕΩΝ.

Στὸ τέλος τοῦ προηγούμενου μέρους διατυπώσαμε τὴν ἀποψῆν ὅτι: ή μουσικοχορευτικὴ ἐπίδοση τῶν Σπαρτιατῶν δὲν μπορεῖ νὰ ὀφειλόταν σὲ φυγή, καὶ ὅτι οἱ ρίζες τῆς μουσικότητός τους πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν πιὸ βαθειά. Πράγμα ποὺ μᾶς φέρνει στὸ στάδιο τῆς μελέτης μας τὸ σχετικὸ μὲ τὸν Ἀπόλλωνα, σὰ βασικὴ θεότητα τῆς Λακεδαιμονίου.

Πιστεύουμε πώς τὸ φαινόμενο ἔσκινάει γέρι-χέρι μὲ τὸν Ἀπόλλωνα: Παρὰ τοὺς μύθους γιὰ τὴ γέννηση τοῦ θεοῦ στὴ Δῆλο, ποὺ φάνονται μεταγενέστεροι, ὑπάρχουν ἀρκετά σημαντικές ἐνδείξεις ὅτι οἱ ἴδιοι οἱ Δωριεῖς τὸν εἰχαν φέρει στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ μακρινὸ Βορρᾶ, ἀπὸ τὴν αἰνιγματικὴ πηγὴ τῆς προελεύσεως τους, ποὺ ἵσως εἶναι ἡ μέχρι τώρα ἀγνωστὴ χώρα τῶν Ὕπερβορείων οἱ ὅποιοι τόσο πολὺ λάτρευαν τὸ θεὸν ὅστε μέχρι τοὺς ἴστορικους χρόνους νὰ ἔξακολουθοῦν νὰ στέλλουν μυστηριώδεις ἀποστολές γιὰ νὰ κάμιγνουν τακτικὰ ἐτήσια προσκυνήματα στὰ ιερά τοι τῶν Δελφῶν καὶ τῆς Δήλου — δπως τόσο γραφικὰ μᾶς διηγεῖται ὁ Ἡρόδοτος⁽³³⁾. Ἡταν φαίνεται οἱ ἴδιοι αὐτοὶ Δωριεῖς πού, στὸ πέρασμά τους πρὸς τὰ νότια τῆς Ἑλληνικῆς χερσονήσου, ἔκαμαν ἔνα κοσμοϊστορικὸ σταμάτημα στοὺς Δελφούς, γύρω στὰ 1000 π.Χ., γιὰ νὰ ἐδραιώσουν τὴν Ἀπολλώνεια λατρείαν· ποὺ δπως ξέρουμε, τόσο βαρυσήμαντα πῆρε τὴ θέση τῆς προγενέστερης, σκοτεινῆς, καθαρὰ χθόνιας θεότητος τοῦ μέρους, συντρίβοντας τὸ φοβερό, μὰ ὡστόσο συμβολικό, Πύθωνα, ποὺ φρουροῦσε τὸ μέρος, κι' ἀνυψώνοντας τὴν παλαιότερη ἐκείνη λατρεία σὲ περιοχὲς ἀπλετού φωτὸς κι' ὄμορφιᾶς — στὸ ἀνώτατο δηλ. ἀντίστοιχο, ἡ στὴν ἀνώτατη ὅψη, τῆς προηγούμενης λατρείας, στὶς ἀνώτερες δυνατότητες μιᾶς κατώτερης σκοτεινῆς ἐκδηλώσεως μέσα στὴ φύση καὶ στὸν ἀνθρώπο. Στὴν μουσική, αὐτὴ ἡ ἀλλαγὴ σημαίνει ἔνα αὐτοσυγκρατημένο, ίσορροπημένο, ἐνατενιστικὸ — μ' ἀλλα λόγια (ἀπολλώνειο) — πνεῦμα, στὴ θέση τοῦ βίαιου, ἀχαλίνωτου, διονυσιακοῦ στοιχείου. "Ἐνα πνεῦμα πού, δπως ξέρουμε, ἀντιπροσωπεύει ἡ θεσπέσια λύρα (ἡ ιιδάρα ἡ φόρμιγξ), σ' ἀντίθεση πρὸς τὸν αὐλό. Μεταξὺ αὐτῶν τῶν δύο, οἱ "Ἐλληνες ἔβλεπαν ἔνα συνεχὴ ἀγῶνα, ποὺ δοὶ ξέρουμε τὴν ἔκδασή του μεταξὺ Ἀπόλλωνος καὶ Μαρσύα.

"Ετσι, οἱ Δωριεῖς, εἴτε ἔφεραν αὐτοὶ εἴτε δῇ τὸν Ἀπόλλωνα στὴν Ἑλλάδα, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἡταν βαθειά ταυτισμένοι μὲ τὴ φύση του: «Ο Ἀπόλλων εἶναι ὁ πιὸ ἀρρενωπὸς θεὸς πάνω στὸν Ὁλυμπο, γιατὶ εἶναι ὁ ἀντιπροσωπευτικὸς θεὸς τῆς πιὸ ἀνδροπρεποῦς φυλῆς στὴν Ἑλλάδα, τῶν Δωριέων»^(33α). Ἡταν πρωταρχικὸ ὁ θεός τους, τὸν λάτρευαν στὴν κάθιση περίπτωση, τὸν εἰχαν στὰ γυμνάσια καὶ στὶς παλαιότερες τους, κι' ἄν ξέρουμε ποὺ νὰ κοιτάζουμε καὶ πῶς νὰ κοιτάζουμε δ' ἀν αγνωρίσουμε παντοῦ στὶς ἐκδηλώσεις τῶν Δωριών, ιδιαίτερα τῶν Σπαρτιατῶν, τὸ Θεὸς τῆς μουσικῆς, τῆς ἀρμογίας, τῆς ὁρθοφροσύνης, τῆς ὁμαδικῆς τάξεως καὶ τοῦ νόμου, τῆς χάριτος καὶ τοῦ κάλλος, τοῦ φωτός, τοῦ ἀθλητισμοῦ, τὸν ἐκάεργο τοξότη, ἀλλὰ καὶ τὸ θεραπευτή, καὶ τέλος, φυσικά, τὸ δεῖ τῆς μαντικῆς. Ο θεὸς αὐτός, μετά τὴν ἔλευσή του, ἔγινε σύντομα τὸ ἱγδαλμα τῶν νέων παντοῦ στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ οἱ

Δωριεῖς τὸν ἔκαμαν δικό τους μ' ἔνα ὀλότελα ἔειχοριστὸ πνεῦμα· ἔνα πνεῦμα που, ὅπως ὁρθὰ ἔχει παρατηρηθῆ⁽³⁴⁾, φαίνεται νὰ ἐνοματώνεται ἀπὸ τὸν ἀνδροπρεπῆ, μᾶς ὑπερβατικὰ ὥραῖς Ἀπόλλωνα τῆς Ὄλυμπίας, που εἶναι ἡ τέλεια συγγάνευση τοῦ ζηλευτοῦ ἰδεύδους τῆς δυνάμεως μὲ τὸ κάλλος. Πρέπει νὰ μὴ ἔειχάσουμε ταυτόχρονα ὅτι ὁ Ἀπόλλων, μαζὶ μὲ τὴν ἀδελφή του "Ἄρτεμι, εμπίπτει κι' αὐτὸς στὸ βαθύτυπον (καθὼς ἔχει ὄνομασθῆ) σχῆμα τῶν διδύμων θεῶν, που μᾶς ἀπασχόλησαν κιόλας προηγούμενως στὸ πρόσωπο τῶν Διοσκούρων.

'Ἐπανερχόματε ἔτσι καὶ πάλι ἐδῶ σ' ἔνα σημεῖο ποὺ θίξαμε ὅταν μιλούσαμε γιὰ τὸ μῦθο τῆς Ἀρμονίας, γιὰ τὸν Διδύμους, γιὰ τὴ μουσικὴ πλευρὰ ἐνὸς ἄλλου ἵνδαλματος τῶν Σπαρτιατῶν, τοῦ Ἡρακλέους, καὶ γιὰ τὴν ἔντονη μουσικὴ φλέδα τῶν Ιδίων· καὶ σταματάμε ξανὰ στὸ ἐρώτημα, ἂν οἱ λαοὶ ἐκλέγουν τυχαία τοὺς θεοὺς τους. (Βλέπε ἀνωτέρω, II).

Θάταν ἵσως ἀφέλεια νὰ ὑποθέσουμε κάτι τέτοιο, καὶ θάταν πραγματικὰ παράξενο ἂν μιὰ φυλὴ ἡ ἔνας λαὸς μποροῦσαν νὰ ἐκλέγουν καὶ νὰ διατηροῦν τοὺς θεοὺς καὶ τοὺς ἥρωές τους, ἀν δὲν ἐνυπῆρχε κιόλας στὴ φύση τοῦ λαοῦ ἡ τῆς φυλῆς, «δυνάμεις» ἡ σὲ λανθάνουσα κατάσταση, κάτι ἀπὸ τὴν ἴδιότητα ἡ τὶς ἴδιότητες τῶν θεῶν τους. Κάτι δηλ. κρυμμένο ἵσως καὶ ἀσχημάτιστο, ποὺ ὅμως ν' ἀνταποκρίνεται στὴ θεῖκὴ ἀκτινοβολία — ἡ ὅποια τὸ ἐνσαρκώνει ἐναργῶς καὶ τὸ κάνει νὰ βγαίνει στὴν ἐπιφάνεια. Μέσον τῆς λειτουργίας κάποιου ἀλάνθαστου ἐνστίκτου, φαίνεται, τὰ ἀσχημάτιστα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ τῶν φυλῶν προβάλλονται στὴν ἴδιαν ικανικότερή τους, ἡ πιὸ συγκεκριμένη τους, μορφὴ στὸ πρόσωπο μιᾶς θεότητος, ποὺ χρησιμεύει σὰν σημεῖο ἀναφορᾶς καὶ προσανατολισμοῦ τῶν πεπρωμένων μιᾶς φυλετικῆς ὄμάδος στὸ δρόμο τῆς πρὸς τὴν πληρέστερη ἐκφραση τῶν δυνατοτήτων τῆς. Ἐνσαρκωνει αὐτὸ ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ γίνη μιὰ φυλετικὴ ὄμάδα στὸ μάξιμον τῶν δυνατοτήτων τῆς ὅταν δώσῃ τὸ καλύτερο μέρος τοῦ ἱεροῦ της. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ πρέπει νὰ θεωρηθῇ ὅτι τὸ ἵνδαλμα ἀποκαλύπτει τὰ ἐνδόμυχα χαρακτηριστικὰ μιᾶς φυλῆς καὶ τὶς δυνάμεις ποὺ τὴν «ἔλαχύνουν» πρὸς τὰ πεπρωμένα τῆς.

Κι' αὐτὸ πρέπει πρωτίστως νὰ τὸ ἐφαρμόσουμε στὴν περίπτωση τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ τῶν Δωριέων.

Οἱ πιὸ πάνω ίδεες δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πρωτάκουστες. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ ψυχολογία ἔχει πολλὰ νὰ μᾶς πῆ πάνω σ' αὐτὰ τὰ θέματα, μποροῦμε νὰ διαπιστώσουμε ὅτι ἐνυπάρχουν οἱ ίδεες αὐτὲς στὶς σκέψεις διακεκριμένων συγγραφέων, ὅπως ὁ H. J. Rose, ποὺ στὸ βιβλίο του "Ancient Greek Religion" ('Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Θρησκεία), παρατηρεῖ: «Οἱ Ἑλληνικοὶ θεοί, ὅπως κι' οἱ θεοὶ τῶν περιστότερων ἐθνῶν, εἶναι ἐπόμενο νὰ μοιάζουν μὲ τοὺς πιστούς τους· πραγματικά, δὲν εἶναι σπάνιο γιὰ μιὰ Ἑλληνικὴ θεότητα νὰ ἔχῃ τίτλους ποὺ στὴν οὐσία ὑποδηλώνουν τὴν κατάσταση ἔκείνων ποὺ προσεύχονται σ' αὐτή»⁽³⁵⁾. Καὶ ἀλλοῦ ὁ ίδιος προσθέτει: «...καθὼς ἡ ἡθικὴ συνείδηση τῶν πιὸ φωτισμένων ἀπὸ τοὺς "Ἑλληνες ἀναπτυσσόταν, ἔδιναν μιὰ ἀνάλογη ἐρμηνεία στὰ καθημερινὰ θρησκευτικὰ καθήκοντα καὶ ἀπέδιδαν στὶς θεότητές τους τὶς ἀρχές ποὺ πρέσβευαν καὶ συγχά ἀκολουθοῦσαν οἱ ίδιοι»⁽³⁶⁾.

"Αν δὲν' αὐτὰ ἀληθεύουν (καὶ, σὰν ίδεα, φαίνεται ὅτι εἶναι δύσκολο νὰ καταρριφθοῦν) τότε ἀκόμα καὶ τὸ ὅτι ὁ θεός ἔκαμε τὸν ἀνθρωπὸν αὐτὸν εἰκόνα καὶ καθ' ὅμοίωσιν Αὔτοῦν· Θὰ λέγαμε ὅτι ἀποκτᾶ ἐπὶ τέλους ἔνα νόημα ποὺ οἱ "Ἑλληνες ἔδειξαν χειροπιαστὰ πόσο καὶ τὸ καταλάβαιναν (μολονότι δὲν ἀκουσαν αὐτὸ τὸ βιβλικὸ ἀπόφθεμα σύτε μιὰ ἀπὸ τὶς τόσες φορές ποὺ τὸ ἀκούσαμε ἐμεῖς), πλάδοντας τοὺς Θεούς τους καθ' ὅμοίωσιν αὐτοῦ ποὺ καταλάβαιναν σὰν τὸν καλύτερὸ τοὺς ἔστι (μ' ἀλλὰ λόγια τὴν ἐντός τους θεότητα) — ἀκόμα κι' ὅταν τοὺς ἀπέδιδαν τὰ ἐλαττώματά τους. (Στὴν τελευταία αὐτὴ περίπτωση, τῶν ἐλαττωμάτων, ὅπως καὶ τῶν ἀρετῶν, πρέπει ἵσως νὰ μαστε πολὺ προσεκτικοὶ ὅταν ἐρμηνεύουμε τὰ πράγματα κυριολεκτικά, ἀντὶ συμβολικά. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ τῆς Ἑλληνικῆς μυθολογίας ποτὲ δὲν ἔγγιζουν τὴν νοστρότητα ποὺ συναντάμε ἀλλοῦ κι' ἔχουν τόσο χιοῦμορμοναδικὴ εἶναι ἀλλωστε ἡ ἀπουσία ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸ Πάνθεο τῶν τεράτων. Αὐτὰ εἶναι ἔνας μεγάλος ὑπαινιγμὸς ὅτι πρόκειται μᾶλλον περὶ συμβόλων — περὶ σχέσεως καὶ περὶ ἀλληλενεργείας δυνάμεων Κοσμικῆς περιωπῆς — κι' ὅτι πρέπει νὰ ἐπιδιώκωνται ἀνάλογες ἐρμηνείες).

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Πόσου, ποὺ ἀναφέραμε, εἶναι πολὺ ἐμψυχωτικὸ νὰ βρίσκη κανεὶς ἀνάλογες ίδεες νὰ ἐκφράζωνται ἀπὸ συγγραφεῖς ὅπως ἡ Edith Hamilton, ἡ ὅποια στὸ βιβλίο τῆς "Mythology" (Μυθολογία), τὶς διατυπώνει μὲ τὸ δικό της γραφικότατο τρόπο, λέγοντας μεταξὺ ἀλλών ἐπιγραμματικά: «Ο Ἀπόστολος Παῦλος εἶπε πῶς πρέπει νὰ κατανοῦμε τὸ ἀόρατο βάσει τοῦ ὄρατοῦ. Αὐτὴ δὲν ἔταν Ἐβραϊκὴ ίδεα, ἔταν Ἑλληνική»⁽³⁷⁾.

"Ἄς δοῦμε τώρα μερικοὺς βασικοὺς τομεῖς, στοὺς ὅποιους ἡ πολύπλευρη Ἀπόλλωνεια ἀκτινοβολία κι' ἐπίδραση, ποὺ στὴν οὐσίᾳ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ συνθετικὰ σὰν ἀρμονικὴ ἴδιότητα, (βλ. σελ. 25), ἔβρισκε τὴν ιδιόρρυθμη ἐκφρασή της στὴ Δωρικὴ Λακεδαιμονία.

Πρῶτα-πρῶτα, μὲ τὴ Δελφικὴ λατρεία τοῦ θεοῦ οἱ Σπαρτιάτες διατήρησαν πάντα μιὰ βαθεὶα κι' ἀδιάσπαστη σύνδεσην. Ο ίδιος ὁ Πύθιος Ἀπόλλων, σὰν ἐπισφράγιση αὐτοῦ, παρέδωσε γύρω στὰ 676 π.Χ. στὸ μεγάλο νομοθέτη τους Λυκοῦργο — σὰν σὲ ἄλλο Μωϋσέα — ἡ ἐπεκύρωση, τὸ πολίτευμα τῆς Σπάρτης, ὑπὸ μορφὴ κώδικος ἡ «ρήτρας». ὅπως καὶ πάλι μᾶς ἀφηγεῖται ὁ Ἡρόδοτος^(37a), ἀλλὰ καὶ ὁ Πλούταρχος⁽³⁸⁾, μεταξὺ ἀλλών.

Δὲν ἐνδιαφέρει ἐδῶ φυτικά, οὔτε ἐπηρεάζει τὸ θέμα μας, τὸ συζητούμενο πρόβλημα τοῦ ἀν ὁ Λυκοῦργος εἶναι πρόσωπο ιστορικὸ (ἄν καὶ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία ἵσως ἡ πληροφορία ὅτι ἡ Ηὐθία ὑποδέχθηκε τὸν Λυκοῦργο σὰν θεῖον ὄν). τὸ ἀν πρόκειται γιὰ πολλὰ πρόσωπα, τὸ πότε ἀκριβῶς ἔζησε, κ.ο.κ. Σημασία ἔχει τὸ ὅτι ἀπὸ τὸ Μαντεῖο τῶν Δελφῶν πάρθηκε ἔνα πολίτευμα, ἡ ἐξασφαλίσθηκε ἡ ἔγκριση γι' αὐτό, τὸ ὅποιο πολίτευμα (ἄν κοιτάξουμε ἀπὸ κοντὰ τὴ σχετικὴ ρήτρα) θὰ διαπιστώσουμε μαζὶ μὲ τὸν G. Huxley⁽³⁹⁾, ὅτι ἀποτελεῖ τὸ πρότυπο μιᾶς διακυβερνήσεως ποὺ ήταν ἡ πιὸ φιλελεύθερη καὶ ἡ πιὸ δημοκρατικὴ ἀπὸ κάθε ἄλλο σύστημα στὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα πρὶν ἀπ' τὸν καιρὸ τοῦ Σόλωνος.

Μπορεῖ αὐθόρυμητα κανεὶς νὰ διερωτηθῇ στὸ σημεῖο αὐτὸ ποιὰ σχέση ἔχουν τὰ πολιτικὰ συστήματα μὲ τὸ θεὸ τῆς μουσικῆς καὶ ποιὰ θέση ἔχει στὴν ἀναζήτησή μας τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεοῦ γιὰ τὴ ρύθμιση τῆς πολιτικῆς ζωῆς τοῦ Δωρικοῦ ἀστεος καὶ δὴ σὲ μιὰ ἐποχὴ κοινωνικῆς ἀναταραχῆς (γιατὶ βρισκόμαστε μεταξὺ τῶν Μεσσηνιακῶν Πολέμων, στὸν ἔβδομο αἰώνα π.Χ., που θὰ ἀποφάσιζεν τὴν Σπαρτιατικὴ ἐπικράτεια καὶ ἔξελιξη).

Ἡ ἀπάντηση εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα: Καθὼς ἔχουμε κιόλας ἀναφέρει πὸ πάνω, μιὰ ἀπὸ τὶς ἰδιότητες τοῦ Ἀπόλλωνος ἀφορᾶ τὴν ἔννομη τάξη — τὴν «Εὔνομίαν» — καθὼς θὰ ἔλεγε ὁ μουσικὸς ποιητὴς Τυρταῖος. Καὶ πῶς συνταυτίζεται ἡ καλὴ νομικὴ τάξη μὲ τὴ μουσικὴ ἰδιότητα τοῦ θεοῦ; Αὐτὸ πάλι εἶναι πολὺ ἀπλό: Γιατὶ ἡ μουσικὴ ἰδιότης τοῦ Ἀπόλλωνος εἶναι εὐρεῖα ἵδιοτης ἀρμονίας. Τέτοια ἦταν ἄλλωστε καὶ ἡ εὐρύτερη μουσικὴ ἀντίληψη τῶν Ἑλλήνων γενικά, καὶ ἔχουμε ἀναφέρει ὅτι γιὰ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη πρέπει νάμαστε προετοιμασμένοι. Ἡ Ἀπολλώνεια ἰδιότης σημαίνει μιὰ ἀκτινοβολία ἡ ἐπίδραση ἡ ἐνέργεια ἡ παρόρμηση (πέστε τὴν δύναμην ὁλέτε), που ἔχει νὰ κάμη μὲ τὴν παγκόσμια τάξη, μὲ τὴν ἀρμονικὴ ρύθμιση τῶν πραγμάτων σὲ κάθε τομέα, καὶ φυσικὰ στὴ ζωὴ τὴν ἴδια τῶν ἀνθρώπων.

Ἐτσι ἔξηγεῖται καὶ νοιώθεται τὸ συχνὰ σωτήριο ἐνδιαφέρον τοῦ Μαντείου τῶν Δελφῶν γιὰ τὰ πολιτικὰ καὶ συνταγματικὰ ζητήματα, που καὶ ὁ Πίνδαρος θεωρεῖ καθῆκον του νὰ ἔξυμνήσῃ:

«Στοὺς ἄντρες καὶ τὶς γυναῖκες χαρίζει θεραπείες σὲ βαρειὲς ἀρρώστειες, καὶ χαρίζει τὴν κιθάρα καὶ τὴ Μούσα σ' ὅποιον ὁ ἴδιος κρίνει· κυθεράναι τὸ μαντικὸν του ἱερό, φέροντας τὴν εἰρήνην καὶ τὴν τάξην τοῦ νόμου στὶς χαρδίες μας· στήριξε τοῦ Ἡρακλῆ τοὺς ἀπόγονους, καὶ τοῦ Αἰγαίου, στὴ Λακεδαιμόνα καὶ στ' Ἄργος, καὶ στὴν πανίερη τὴν Πύλο»⁽⁴⁰⁾.

Τὸ ἴδιο ἐνδιαφέρον τοῦ Πυθίου Ἀπόλλωνος εἶναι γνωστὸ ὅτι ἐκδηλώθηκε καὶ σὲ δυὸ ἄλλες περιπτώσεις πολιτευμάτων τούλαχιστο, συγκεκριμένα, τῶν Λοκρῶν (μέσον τοῦ Ζαλεύκου) καὶ τῆς Κατάνης (μέσον τοῦ Χαρώνδα).

Ἄλλα, πραγματικὴ ἀρμονία σημαίνει ἀρμονία τοῦ συνόλου· ἐνυπάρχει σ' αὐτὴν ἡ ἴδεα τῆς ὁμαδικότητος, ἀλλοιώς εἶναι φαινομενική. Ὁ Σωκράτης στὸν «Κρατύλο» τοῦ Πλάτωνος προχωρεῖ μάλιστα καὶ παρακάτω γιὰ γὰ ὑποστηρίξῃ ὅτι Ἀπόλλων σημαίνει «κίνηση ἀπὸ κοινοῦ»· καὶ ὑπάρχει, ὡς γνωστό, ἡ ἐκδοχὴ ὅτι οἱ δροὶ «ἀπέλλα», «ἀπελλάζω» (= ἐκκλησία τοῦ δήμου, ἐκκλησιάζω) παράγονται ἀπὸ τὸ Ἀπόλλων, τοῦ ὅποιον τὸ ὄνομα στὴ Δωρική, σημειώτεον, εἶναι συχνὰ Ἀπέλλων⁽⁴¹⁾. Ὁ θεὸς Ἀπόλλων, λέει ὁ Σωκράτης, ὑποδηλώνει μιὰ δύναμη που κάνει ὅλα τὰ πράγματα, ἀνθρώπινα καὶ θεῖα, νὰ κινοῦνται μαζὶν ἀρμονικά.

Αὐτὲς οἱ ἴδεες καὶ τ' Ἀπολλώνεια χαρακτηριστικὰ εἶναι ἔξαιρετικὰ ὑποβοηθητικὰ στὸ νὰ μᾶς κάνουν νὰ κατανοήσουμε μεγαλειώδη φαινόμενα, σὰν ἔκεινο που πραγματοποιήθηκε μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ποιητῆ καὶ μουσικοῦ Τυρταίου (ἀπεσταλμένου τοῦ Ἀπόλλωνος), δηλαδὴ τὴ μεταμόρφωση

τοῦ ἀτομικοῦ ἡρωϊσμοῦ τοῦ μαχητῆ τῆς Ὀμηρικῆς ἐποχῆς στὸ συλλογικὸν τῶν Σπαρτιατῶν, στὸν Τοιώνα π.Χ. Αὐτὸ δῆμος μᾶς φέρνει στὸ χορικὸ τῶν μουσικῶν (Τυρταίου, Θαλήτα, Τερπάνδρου, Ἀλκμάνος) κι' ἐπειδὴ συνδέεται στενά καὶ μὲ τὴ θεραπευτικὴ ἐκδηλώση τοῦ θεοῦ καὶ μὲ τὴν ἀρχαικὴν Σπάρτη, θὰ δοῦμε τὸ θέμα λίγο πιὸ κάτω, στὰ κατάλληλα σημεῖα χρειάζεται δῆμος ἀπὸ τώρα νὰ τονίσουμε πὼς αὐτὸ τὸ πνεῦμα τῆς Ἀπολλώνειας συλλογικότητος ἐκδηλώθηκε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ τῆς ἐμφανίσεως τοῦ Λυκούργειου συστήματος καὶ μουσικά. Αὐτὸ τὸ φανερώνει ἀξιοθάλαστρα ἡ Δωρικὴ ἀγάπη γιὰ τὸ χορικὸ τραγοῦδι, που ἐκαλλιεργεῖτο ἐπειδὴ ἔξερφαζε (μᾶς λέει ὁ Λίπιμον) συναισθήματα κοινὰ καὶ «έδιδασκε σὲ μεγάλο βαθμὸ διὰ τῆς συμμετοχῆς», δηλαδὴ τῆς ἀτομικῆς προσολῆς· τὸ ἴδιο καὶ ἡ ἀσταμάτητη ἐπίδοση στὴν ὁμαδικὴ ὅρχηση· ἔτσι ποὺ «οἱ μουσικὲς τελετὲς καὶ οἱ γιορτὲς συνένωνται τὴν πόλην σὲ μιὰ ἀληθινὰ κοινὴ θρησκευτικὴ ἐμπειρία»⁽⁴²⁾. Καὶ ἔτσι, προσθέτει ἔνας ἄλλος μουσικολόγος, ἡ μουσικὴ τῶν Δωριέων ἔξερφαζε «μιὰ ἀρμονία πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὴν προσωπική»⁽⁴³⁾. Τόση ἦταν ἡ πειθαρχία καὶ ἡ ἐκδηλωση τοῦ συλλογικοῦ πνεύματος πὸν ἐπικρατοῦσε σ' αὐτὲς τὶς μουσικὲς ἐκδηλώσεις, ὡστε ὁ βασιλεὺς Ἀγησίλαος ὁ ἴδιος τραγοῦδησε κάποτε στὸ χορὸ εύπειρως κι' ἀδιαμαρτύρητα σὲ μιὰ πολὺ δευτερεύουσα θέση ποὺ τοῦ ὑπέδειξε ὁ ἀρχηγὸς τοῦ χοροῦ! «Ισως μπορέσουμε νὰ κατανοήσουμε ἀκόμα πιὸ πολὺ τὸ Δελφικὸ πνεῦμα πὸν ὑποκρυπτόταν σ' δῆλα αὐτὰ καὶ ποὺ ἐπέφερε τὴ συνάσπιση τῶν δυνάμεων, δῆλα ἀναλογιστοῦμε γιὰ μιὰ στιγμὴ τὴν περίπτωση τῶν Αμφικτυονίων, τὶς ὁποῖες διείπε τὴ ἴδια ἀρχὴ κι' ἀφοροῦσε ἕνα ἀκόμα μεγαλύτερο σύνολο Ἑλλήνων, καὶ γενικὰ τὴν ἐνοποιὸ τακτικὴ τοῦ Μαντείου. Εὔκολο εἶναι ἐπίσης νὰ κατανοήσουμε τὸ ὅτι αὐτὴ ἡ ὁμαδικὴ κίνηση στὸ κάθε τι συνεπάγεται ἀναπόφευκτα τὴ δικαιοσύνη γιὰ τὸ κάθε μέλος, δύως καὶ γιὰ τὸ σύνολο, μὲ βάση τὴν ιστήτητα. Καὶ πραγματικὰ βρίσκουμε ὅτι μιὰ ἀπὸ τὶς ἰδιότητες τοῦ Ἀπόλλωνος εἶναι ἡ δικαιοσύνη, ποὺ τόσο πολὺ τὴν ἔξυμνοσταν οἱ μουσικοὶ τῆς Σπάρτης: «Δίκα εὐρύαγιαι», τραγουδᾶ καθὼς εἰδαμε ὁ Τέρπανδρος...»

Συνεχίζοντας τὴν ἀναζήτησή μας πάνω στὸ θέμα τῆς ὁμαδικῆς μουσικῆς ἐκφάσεως τῶν Λακεδαιμονίων, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ μέδοδος εἶχε κι' ἄλλη συνέπεια βαρυσήμαντη, συνέπεια μορφωτικὴ ἡ ἐκπαιδευτικὴ, ποὺ καὶ πάλι ἦταν μιὰ δύη τοῦ Ἀπόλλωνος. «Ἄς δουμε πῶς διατυπώνει τὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Ἐλληνας καθηγητὴς Εὐάγγελος Μουσόπουλος:

«Πάνω ἀπ' δῆλα εἶναι τὸ χορικὸ τραγοῦδι, ἔκφραση τῆς ποιήσεως, ποὺ, δταν ὑποδάλλεται στὴν ἐκτέλεση ἐνὸς ὀργανωμένου συνόλου ἀπὸ μουσικούς, τραγουδιστές καὶ χορευτές, μπορεῖ νὰ προσφέρῃ στοιχεῖα στὴ Σπαρτιατικὴ μουσικὴ ἐκπαίδευση. Ἡ εἰδημοσύνη ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ τέτοια μουσικὴ ἀνυψώνει τὸ μουσικὸ στὸ βαθμὸ τοῦ σοφοῦ καὶ τὴν τέχνη του στὸ βαθμὸ τῆς σοφίας... Ἡ ἴδια αὐτὴ σύλληψη τοῦ μουσικοῦ συναντᾶται στὴ Σπάρτη... Αὐτὴ ἡ σύλληψη τοῦ μουσικοῦ-παιδαγωγοῦ εἶναι ἴδιαίτερα ἔξειληγμένη ἐδῶ, καὶ τοῦτο φαίνεται περισσότερο περίεργο, ἀκριβῶς γιατὶ πρόκειται γιὰ τὴ Σπάρτη»⁽⁴⁴⁾.

Προσθέτουμε καὶ τὸ ὅτι, τὸ «μιμητικὸ» στοιχεῖο τῆς Δωρικῆς μουσικῆς (δηλαδὴ τὸ στοιχεῖο ποὺ σὲ τελευταίᾳ ἀνάλυση ἀφορᾶ τὴν

ήδικη ἐπίδραση τῆς μουσικῆς λόγῳ τοῦ περιεχομένου τῶν λέξεων καὶ τοῦ μέλους), τὸ στοιχεῖο λοιπὸν αὐτὸν στὴ Σπάρτη, συνίστατο ὡς γνωστό, στὴν ἀμιλλα, ὅπου οἱ νεώτεροι προσπαθοῦσαν ν' ἀπομιμηθοῦν τὴν ἀρετὴν τῶν γεροντοτέρων ἢ τῶν μυθικῶν καὶ ἡρωϊκῶν προσώπων καὶ νὰ γίνουν μάλιστα καλύτεροι ἀπ' αὐτούς. «Ἡ Σπάρτη — ἔχει εἰπωθῆ ἀπὸ τὸν Γαῖγκερ — κατέχει μιὰ ἀσυναγώνιστη θέση στὴν ιστορία τῆς ἐκπαιδεύσεως... καὶ... εἶναι ἡ πρώτη ποὺ μπορεῖ νὰ ὄνοματθῇ, μὲ τὴν πιὸ εὐρεῖα ἔννοια, μιὰ δύναμη ἐκπαιδευτική»⁽⁴⁵⁾.

Δὲν πρέπει νὰ ἔκπλαγομε γιὰ τὸ δὲ στὴν πάρα πάνω παράθεση ἀπὸ τὸν Μουτσόπουλο γίνεται λόγος γιὰ τὴν σοφία σὲ σχέση μὲ τοὺς Σπαρτιάτες: Τὸ Ισορροπημένο, αὐτοσυγκρατημένο καὶ γαλήνια ἐκστατικὸ στοιχεῖο ποὺ χαρακτηρίζει τὴν Ἀπολλώνεια μουσικὴ (σ' ἀντίθεση, ὅπως ἀναφέραμε κιόλας, μὲ τὸ ἀσυγκράτητο Διονυσιακό), τὸ ὅποιο Ἀπολλώνειο στοιχεῖο οἱ Σπαρτιάτες ἔρευμε δὲι καλλιεργοῦσαν στὴν πιὸ αὐστηρή του μορφή, συνάδει ἀπόλυτα, μάλιστα δύηγει, στὴν κατάσταση ἑκείνη ποὺ ἀποτελεῖ μιὰ ἄλλη βασικὴ ὄψη ἢ ἐπίδραση τοῦ Ἀπόλλωνος — τὴν νοητικὴ ὑγείαν καὶ ισορροπία, τὸ γενικὸ καλώς ἔχειν τοῦ ἀτόμου, τὴν ὄρθιοροσύνη, τὸ μέτρο, τὴν σοφία. (Καὶ ἔτσι, παρενθετικά, ὁ Ἀπόλλων Ὁμειρεῖται καὶ σὰν ὁ κατ' ἔξοχὴν θεὸς τῆς θεραπευτικῆς σώματος καὶ νοῦ).

Καὶ πῶς ἐκδηλωνόταν ἡ σοφία τῶν Σπαρτιατῶν; 'Ο Σωκράτης καὶ πάλι κάτι ἔχει νὰ μᾶς πῆ πάνω στὸ σημεῖο αὐτὸν στὸν «Πρωταγόρα (B)» τοῦ Πλάτωνος⁽⁴⁶⁾, σ' ἔνα περίφημο μέρος σχετικὰ μὲ τὸ «λακωνίζειν». Ἐδῶ διατυπώνει τὴν ἀπόφη δὲι ὁ λακωνικὸς τρόπος ἐκφράσεως δείχνει φιλοσοφημένη διάθεση, δὲι ἡ παλαιότερη Ἐλληνικὴ φιλοσοφία εἶναι Σπαρτιατικὴ κι' δὲι οἱ πρόδρομοι τῶν ἐπτὰ σοφῶν τῆς Ἐλλάδος, ποὺ ἦταν κι' αὐτοὶ λιγότεροι κι' ἐπιγραμματικοί, εἶναι οἱ Σπαρτιάτες. Ἐνδιαφέρον εἶναι καὶ τὸ δὲι ὁ Ἀπόλλων τῶν Δελφῶν διεκδικοῦσε τὴν σοφία καὶ τῶν ἐπτὰ αὐτῶν προσωκρατικῶν, ἀκόμα καὶ τοῦ Πυθαγόρα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, εἶναι ἵσως γνωστὸ πώς ὁ Ἀπόλλων ἐθεωρεῖτο ὁ πνευματικὸς πατέρας τοῦ Πλάτωνος, ἐνῶ ὁ Σωκράτης ὥφειλε τὴν συνειδητοπίην τοῦ ρόλου του στὸν κόσμο στὸ Μαντείο τοῦ Θεοῦ.

'Ασφαλῶς, χρειάζεται μεγάλη ψυχικὴ ώριμότης γιὰ νὰ ἐνσωματωθοῦν ἔννοιες σὲ λιγοστές, συμπαγεῖς, δυναμικές φράσεις ἢ λέξεις, μεστές νοήματος. Αὐτὴ ἡ λακωνικότης φανερώνει οἰκονομία ἐνεργείας, συνειδητὴ ἀντίληφη, ἴκανότητα ἀπορρίφεως τῶν μηδὲ σύιωδῶν καὶ πρὸ παντὸς δύναμη ἐκφράσεως ποὺ ἀφίνει πάντα μιὰ ἀνεξίτηλη ἐντύπωση. Μὲ τὴν κατεύθυνση τῆς ἀφαιροποιήσεως, τῆς οἰκονομίας καὶ τῆς ἀπογυμνώσεως ποὺ πῆρε ἡ ζωὴ τῶν Σπαρτιατῶν στὸ κάθε τί, ἦταν ἐπόμενο καὶ πολὺ φυσικὸ ἡ φιλοσοφικὴ τους διάθεση νὰ ἐκδηλωθῇ μ' αὐτὸν τρόπο. Τὸ νὰ περιμένουμε ἀπὸ αὐτούς τὴν Ἀθηναϊκὴ ἀναλυτικότητα ἢ τὴν ἀνάδειξη σοφιστῶν καὶ ρητόρων εἶναι σφάλμα. Τὰ συμπαγῆ ποιήματα τῶν μουσικῶν-παιδαγωγῶν τῆς Σπάρτης δείχνουν τί πρέπει ν' ἀναμένουμε. Γενικά, ἡ ἀφαιρεση τῆς ίδιας τῆς ζωῆς τῶν Σπαρτιατῶν ἵσως εἶναι ἡ μεγαλύτερη τους δημιουργία καὶ τέχνη: "Ἄν πάμε σήμερα στὴ Σπάρτη δὲι βρίσκουμε τίποτα, ἢ σχεδὸν τίποτα, ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο ἀστυ σὲ μνημεῖα: Αὐτὸν εἶναι τὸ μυστικό τους!"

Τέλος, πρέπει νὰ μὴ ξεχάσουμε τὴν πρωτοφανέρωτη γιὰ τότε ὄμαδικὴ ταξη καὶ εὑρυθμία τοῦ Σπαρτιατικοῦ στρατοῦ, ποὺ ἀναμφίβολα ἦταν προίδην μιᾶς καὶ τῆς αὐτῆς ἐνδόμυχης παρορμήσεως γιὰ ἀρμονία στὸ κάθε τί. Τὸ στρατὸ τῆς Σπάρτης τὸν θαύμαζαν ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι: "Ἐλληνες καὶ οἱ ξένοι γιὰ τὴν ὄμαδικὴ εὐελιξία του· μεταξὺ ἄλλων, οὐγιαὶ μποροῦσε νὰ μεταβάλλῃ ξαφνικὰ σχηματισμὸ ἀπὸ τὴν φάλαγγα στὴ γραμμὴ μὲ πλήρη εύταξία, καὶ νὰ τὸ κάνῃ αὐτὸν ἀφογα τόσο στὸ πεδίο τῆς μάχης ὅσο καὶ στὸ χώρο τῆς παρελάσεως"⁽⁴⁷⁾. 'Η εἰκόνα τῶν Λακεδαιμονίων στὴ μάχη συμπληρώνεται περισσότερο, ἵσως, ἀν προσθέσουμε καὶ τὸ δὲι ὁ Σπαρτιατικὸς στρατὸς προχωροῦσε πάντα χωρὶς τυμπανοκρουσίες, σάλπιγγες καὶ θόρυβο. Αὐτὰ ὅλα εἶχαν ἀποκλεισθῆ καὶ ἐπετρέπετο μόνο ἔνας κανονικὸς ρυθμὸς βάσην (ἐπίσης πρωτοφανέρωτος γιὰ τότε), τὸν ὅποιο συνάδειε ὁ αὐλός καὶ κανένα ἄλλο ὅργανο. Κι' οἱ Δωριεῖς τῆς Κρήτης βάσιζαν στὴ μάχη ὑπὸ τοὺς ἥχους τῆς λύρας, μᾶς λέει ὁ Ἀθηναῖος. Πρᾶγμα ἀκατανόητο ἀσφαλῶς σ' ἐμάς. Χωρὶς τὴν μορφὴ τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ μυαλό μας, ποτὲ δὲ θὰ μπορέσουμε νὰ καταλάβουμε γιατί οἱ Σπαρτιάτες ἔνοιωθαν τὴν παρόρμηση νὰ τηροῦν καὶ στὴ μάχη τὴν εὐσχημοσύνη καὶ τὴν εύταξία τοῦ χοροῦ (ὅπως ἔχει εἰπωθῆ) καὶ τὴν ἐπίδειξη τῆς ἐπιμελημένης ἀρμονίας τῶν σωμάτων ποὺ ἀποτελοῦν τὸ χορό, οὔτε γιατί ἔκσαμαν τὴν μουσικὴ «προτροπὴν ἐπ' ἀνδρείαν» χωρὶς νὰ τὴν ἔξευτελίσουμε. Οὔτε καὶ γιατί κατὰ τὴν παραμονὴ τῆς μάχης κτενίζονταν καὶ καλλωπίζονταν· οὔτε γιατί αὐτὴ τὴ στιγμὴ διμόντουσαν καὶ τιμούσαν τὸν "Ἐρωτα" καὶ τέλος, οὔτε γιατί, πρὶν ἀριθμῷς ἀπὸ τὴ μάχη ἐπίσης, ὁ βασιλεὺς τους θυτίαζε στὶς Μούσες!

Εἶναι πραγματικὰ ἐνδιαφέρον, σ' ὅλα τὰ πάνω, νὰ βλέπουμε τοὺς Σπαρτιάτες νὰ μᾶς δίνουν ἔνα παράδειγμα τῶν εὐρύτερων χρήσεων ἢ ἐκδηλώσεων τῆς ἔννοιας ἀρμονία καὶ μουσική, μὲ τὸ δικό τους ίδιαζοντα τρόπο...

'Απὸ τὶς ὑπόλοιπες ίδιότητες τοῦ Ἀπόλλωνος, πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν τώρα, ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ ίδιότητες τῆς χάριτος καὶ τοῦ κάλλους, ποὺ πολὺ βοηθοῦνταν νὰ ἐκδηλωθοῦν ἀπὸ τὴ γενετιουργὸ τους ἐναγκόληση στῆς σωματικῆς ἀσκήσεως σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ μουσική, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἡ ίδιότης τῆς θεραπευτικῆς, ποὺ κι' αὐτὴ ἐκδηλώθηκε κτυπητὰ σὲ πολλές στιγμὲς τῆς ζωῆς τους Δωρικοῦ ἀστεως (καὶ μάλιστα κρίσιμες στιγμὲς μέσον τῆς μουσικῆς).

Τέτοια εἶναι ἡ παραπλανητικὴ ἐντύπωση ποὺ δημιουργεῖται καρμιὰ φορὰ γιὰ τοὺς Σπαρτιάτες, ὥστε ἡ ἀναφορὰ τῶν λέξεων ὄμορφιὰ καὶ χάρη σὲ σχέση μ' αὐτοὺς πιθανὸν νὰ φανῇ ἀπροσδύκητη ἡ παράξενη ἡ αταίριαστη. Κι' ὅμως ἔχουμε κιόλας δὴ δὲι στὴν περίπτωσή τους ἡ ἐπίδοση στὰ στρατιωτικὰ δὲν ἀποκλείει τὴ λεπτότητα κι' ὅτι, κατ' ἀναλογία μὲ τοὺς ὑπόλοιπούς τοῦς "Ἐλληνες, ποὺ μὲ εὐρύτερη ἔννοια δὲν έχειπαν διαφορὰ μεταξὺ σώματος καὶ πνεύματος, ἔτσι κι' οἱ Σπαρτιάτες δὲν ἔβλεπαν διαφορὰ μεταξὺ στρατιωτικῆς πειθαρχίας καὶ μουσικῆς. Τὸ καθένα ἀπὸ τὰ δυοὺς ἦταν ἀπαραίτητο μέρος τῆς Σπαρτιατικῆς ἀρετῆς ἢ σωφροσύνης καὶ τῆς ίδιότητος τοῦ ὄλοκληρωμένου ἀτόμου, ὅπως τὸ ἀντιλαμβάνονταν.

Πρέπει νὰ μὴ ξεχνᾶμε ότι στὴν ἀντίληψη δὲ λων τῶν Ἑλλήνων οἱ ίδιες ἀθλητισμὸς καὶ μουσικὴ συνδέονται ἐντονα ἀπὸ τὸ γεγονός ότι βρίσκονταν κι' οἱ δύο κάτω ἀπὸ θεῖα ἔγκριση καὶ προστασία: «Οἱ Ἑλλῆνες — ἔχει εἰπωθῆ — ἀγνοοῦσαν τὴ διάκριση μεταξὺ τοῦ πνευματικοῦ καὶ τοῦ ἔγκρισμοῦ»⁽⁴⁸⁾. καὶ «ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὁ Ἑλληνικὸς ἀθλητισμὸς ἦταν μέρος τῆς θρησκείας»⁽⁴⁹⁾. «Ἐτοι, βρίσκουμε τὸν ἀθλητισμὸν, τὴν ἀσκησὴν καὶ τὴν ὥραιοποίηση τοῦ σώματος (σὰν ταιριαστοῦ ὄργάνου ἐκφράσεως τῆς ψυχῆς) νὰ εἶναι κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ θεοῦ-ἀθλητῆ, ἀλλὰ καὶ μουσαγέτη, Ἀπόλλωνος, ποὺ νοιῶθουμε ἀσφαλῶς γιατὶ ἦταν κι' ὁ θεὸς τῆς χάριτος καὶ τοῦ κάλλους. Γιατί, σὰν ὁ φίλος τοῦ κάθε τί ποὺ ὅμορφαινε τὴ ζωὴ, συνδέεται στενὰ μὲ τὶς Χάριτες, μᾶς ἔξηγει ἡ μυθολογία»⁽⁵⁰⁾. Καὶ στὴ συμβολικὴ γλώσσα, «οἱ τρεῖς Χάριτες χορεύουν στὸν οὐρανὸν ὑπὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ Ἀπόλλωνος, ἐνῶ ὁ ίδιος ζωοποιεῖ τὶς σφαῖρες μὲ τὴ μουσικὴ»^(50α).

Γιὰ τὸς «Ἑλλῆνες, ἡ χάρη κι' ἡ ὅμορφιά, σὰν ἀποτέλεσμα μιᾶς μουσικοαθλητικῆς ἐπιδόσεως, ἦταν ἔνα ἰδεῶδες ζηλευτὸ — μιὰ ἀνάγκη θρησκευτικῆ. Γι' αὐτὸ καὶ τὰ κατάφεραν, μὲ τὸν ἀνεπανάληπτὸ τοὺς τρόπο, νὰ φέρουν τοὺς θεοὺς πάνω στὴ γῆ ἀφοῦ ἡ χάρη καὶ τὸ κάλλος ποὺ δημιούργησαν στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη κατὰ τὴν ὅλη διεργασία, εἶχε χωρὶς συζήτηση μιὰ ὑπερβατικὴ ἴδιοτητα. Ἡ θρησκεία ἀργότερα, χωρὶς νὰ ἐπιδιώῃ ἐσκεμμένα, μὰ καὶ χωρὶς νὰ προβλέψῃ τὶς συνέπειες, ἔξωστράνισε τὸν ἀθλητισμὸ ἀπὸ τὰ πνευματικά, ἀλλὰ ἔτοι δημιούργησε ἔνα ἀγεφύρωτο χάσμα μεταξὺ σώματος καὶ πνεύματος. Ἀκριβῶς ἐδῶ, ὅμως, τὰ λόγια τοῦ Ἡρακλείτου, διτὶ ἡ συνένωση τῶν ἀντιθέτων εἶναι κάτι τὸ θεῖο, βρίσκουν τὴν ἐφαρμογὴ τοὺς κι' ἀποκτοῦν ἔνα νόημα. Ἐπανερχόμαστε φυσικὰ ἐδῶ στὸ ίδιο θέμα τῶν ἀντιθέτων καὶ τῆς συνθετικότητος. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ποὺ συμβαίνει πάντα μὲ τὸν «Ἑλλῆνες — ἡ θεώρηση τοῦ κόσμου τοὺς μᾶς φέρει πάντα στὸ ίδιο σημεῖο, στὴν ίδια πάντα ἀρχή, τῆς συγχωνεύσεως τῶν ἐναντίων, ἡ τῶν ποικίλων, συγχὰ τῶν πὸλ ἀπίθανων, εἰς ἔν». Ὁ θεός, διακηρύντει ἀναντίρρητα ὁ Ἡράκλειτος (ὁ παραδόξως περιγραφόμενος ὡς «πυκτοτεινὸς» φιλόσοφος τῆς Ἐφέσου), ὁ θεός, εἶναι (ταυτόχρονα) μέρα-νύχτα, χειμώνας-καλοκαίρι, πόλεμος-εἰρήνη, κορεσμὸς-πεῖνα... Γιὰ νὰ καταλάβουν — λέει — αὐτὴ τὴν ἐνότητα οἱ ἀνθρώποι, πρέπει νάναι ὑπομονετικοί: «Οποιος δὲν προσδοκᾷ τὸ ἀπροσδόκητο, δὲν θὰ τὸ ἀνακαλύψῃ...»^(50β).

«Ἐνα ἀπροσδόκητο γιὰ μᾶς σήμερα γεγονός, λοιπόν, εἶναι διτὶ βρίσκουμε τὸν μεγάλο θεὸν Ἀπόλλωνα νὰ παίρνῃ τὴ θέση του στὰ γυμνάσια, πλάι στὸν ἀλλούς θεοὺς τῶν γυμνασίων — Ἔριη, Ἔρωτα, Ἡρακλέα. Μιὰ λεπτομέρεια χαρακτηριστική, τὴν ὅποια ἐπίσης προσπαθοῦμε ἐμεῖς σήμερα νὰ καταλάβουμε, εἶναι ἡ συστηματικὴ παρουσία μουσικῶν, συγκεκριμένα αὐλήτων, στὸ στίβο καὶ στὰ γυμνάσια, ποὺ ἔδιναν (μᾶς λένε) μὲ τὴ μουσικὴ τὸ ρυθμὸ τῶν κινήσεων!»^(50γ). Τοὺς βλέπουμε παντοῦ στὶς ἀρχαίες παραστάσεις, ιδιαίτερα τῶν ἀγγείων.

«Ο Ἀπόλλων, ἀλλωστε, εἶναι ἔνα τόσο ἀγαπητὸ θέμα μεταξὺ τῶν γλυπτῶν καὶ μάλιστα ἀπὸ πολὺ ἐνωρίτες (Τοσ αι. π.Χ.), ποὺ (δὲν εἰν) εἴκολο νὰ διακρίνουμε πόσοι ἀπὸ τοὺς λεγόμενους ἀρχαίκους Ἀπόλλωνες

ἡ κούρους ἀναπαριστοῦν τὸ θεό, καὶ πόσοι εἶναι ἀπλῶς ἀγάλματα ἀρρένων ἀθλητῶν». Δὲ μποροῦμε ἐξ ἄλλου νὰ καταλάβουμε τὸ κατανυκτικὸ πνεῦμα ἐνὸς Πινδάρου, οὔτε καὶ τὸ ἐπάγγελμά του — μᾶς λέει ὁ Στόμπαρτ — «ἄν δὲν ἀντιληφθοῦμε ὅτι οἱ Ἑλλῆνες ἀφιέρωνταν τὴ σωματικὴ τους ρώμη καὶ χάρη στὴν τιμὴ καὶ στὴν ὑπηρεσία τοῦ θεοῦ. Οἱ Ἐθραῖοι δέξανται τὸν Ἱεχωβᾶ μὲ γορὸ καὶ τραγοῦδι· οἱ Ἑλλῆνες τιμοῦσαν τὸν Δία καὶ τὸν Ἀπόλλωνα μὲ τὴν πάλη, μὲ τοὺς ἀγῶνες δρόμου καὶ μὲ τὸ κάλλος τῶν γυμνασμένων σωμάτων»⁽⁵¹⁾.

Κι' οἱ χαρακτηριστικῶτερες γιορτὲς τῆς Σπάρτης ἦταν, καθὼς θὰ δοῦμε, εἴτε ἀποκλειστικὰ ἀφιερωμένες στὸν Ἀπόλλωνα (ποὺ εἶχε καὶ τὴν ἔννοια τοῦ «Μεγίστου Κούρου» — αὐτὸ τοῦ τεράστιου ἴνδιλματος) εἴτε είχαν μιὰ ὑμελιώδη σύνδεση μ' αὐτὸν καὶ είχαν μουσικοαθλητικὸ χαρακτῆρα: Γυμνοπαιίες, Καρνεῖα, Τακίνδια... Μπορεῖ νὰ μουσικὴ καὶ ἡ ὄρχηση στὴ Σπάρτη νὰ ἦταν προετοιμασία γιὰ τὸν πόλεμο καὶ τὸ θάνατο, μὰ ἦταν καὶ προετοιμασία γιὰ τὴ ζωὴ — γιὰ τὶς ὑπέροχες αὐτὲς μαζικὲς ἐκδηλώσεις φυσικῆς ρώμης καὶ μουσικῆς ἐπιδόσεως, ποὺ δὲ μποροῦσαν παρὰ νάναι μιὰ ἐκδήλωση ὅμορφιᾶς καὶ χάριτος. Καὶ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ὅτι ἡ Σπαρτιατικὴ μέθοδος ἀγωγῆς δημιούργησε ἐπίσης ἔνα πρότυπο ἀνδρικῆς καὶ γυναικείας ὅμορφιᾶς ποὺ θαυμαζόταν σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα σὰν τὸ ίδιανικότερο. «Κατὰ τὴν γενικὴν γνώμην τῆς ἀρχαιότητος — σημειώνει ὁ Βίλ Ντυράν — οἱ Σπαρτιᾶται ἀρρενες ήσαν συνετῶτεροι καὶ ωραίοτεροι, καὶ σι γυναίκες των ὑγιέστεραι καὶ γοητευτικότεραι, ἀπὸ τοὺς ἄνδρας καὶ τὰς γυναίκας τῆς ἀλλης Ἐλλάδος»⁽⁵²⁾.

Τὸ καθαρὸ πολεμικὸ πνεῦμα δὲν μπορεῖ νὰ διδάξῃ τὴ λεπτότητα, οὔτε τὴ χάρη, οὔτε καὶ τὴν ὅμορφιά, κι' ἄν ἐπιμένουμε νὰ τὸ συνδέουμε μὲ τοὺς Δωριεῖς μὲ τρόπο ποὺ ν' ἀποκλείνει τὶς λεπτότερες ίδιοτήτες, θὰ δυσκολευτοῦμε πολὺ νὰ ἔξηγησουμε τὸ χαρακτῆρα τοὺς σ' δλες τοῦ τὶς ἐκδηλώσεις. Εἶναι ἔξαιρετικὰ δύσκολο ν' ἀρνηθοῦμε στοὺς Σπαρτιᾶτες τὴν ἐκδήλωση τοῦ κάλλους, ποὺ μαρτυρεῖ τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς παράλληλης βαθειᾶς φυσικῆς λεπτότητος καὶ εὐγένειας, ἐν ὅψει τῆς ἐκλεπτύνσεως ποὺ ἔξασκει ἡ αὐτοσυγκρατημένη μουσικὴ καὶ ἡ αὐστηρὴ δρηγηση πάνω στὴν ἀνθρώπινη φύση, καθὼς καὶ πάνω στὶς ἀναλογίες καὶ τὶς κινήσεις τοῦ κορμοῦ, στὶς δόποις ἀναμφίβολα αὐτὲς οἱ ἐπιδέσεις προσδίδουν αἰσθητικὴ ὅμορφιά. Αὐτὸ θάπτεται βέβαια νάναι ἔνα ἀξιώματα παραθέτουμε δρματικές:

«Ἡ μιὰ εἶγαι τοῦ Gardiner, ποὺ κοιτάζει τὸ θέμα ἀπὸ ἀθλητικὴ σκοπιά, στὸ κλασικὸ βιβλίο του, «Ἀθλητισμὸς τοῦ ἀρχαίου κόσμου» (Athletics of the Ancient World): «Ποτὲ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε τὴν ἐπίδραση τοῦ χοροῦ στὸ δίνη χάρη στὸ φέρσιμο, στὸ βάθισμα καὶ στὴν κίνηση.... Ὁ χορὸς τῶν Ἑλλήνων ἦταν δραματικὸς καὶ μιμικὸς καὶ ἀσκοῦσε κάθε μέρος τοῦ σώματος... Τότε βέβαια στὴν ὑπηργε μιὰ θαυμαστὴ, μιὰ τόσο φυσικὴ καὶ μιὰ τόσο στενὴ σχέση μεταξὺ ἀθλητισμοῦ καὶ τέχνης... Σ' αὐτὴν μποροῦμε ν' ἀποδώσουμε τὸ πὸλ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τοῦ Ἑλληνικοῦ ἀθλητισμοῦ — τὴ σημασία ποὺ ἀπόδιδεν στὸ στύλο καὶ στὸ ρυθμὸ τῆς κίνησης»⁽⁵³⁾. Σ' ἄλλο σημείο ὁ ίδιος συγγραφέας σταματάει καὶ πάλι: γιὰ νὰ ὑπογραμμίσῃ «τὴ γεμάτη χάρη ἐκείνη ἀνειγη στὴν κίνηση

καὶ στὴ δράση, ποὺ μιλάει γιὰ μιὰ ἀγωγή, ὅπου ἡ μουσικὴ πήγαινε χέρι - χέρι μὲ τὴ γυμναστική»⁽⁵⁴⁾.

'Η δεύτερη γνώμη είναι ἀπὸ τὸ καταπληκτικό, δίτομο καὶ πρόσφατο σύγγραμμα τῆς Γαλλίδος Germaine Prudhommeau «Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνικὸς χορὸς» (La danse grecque antique), καὶ προσεγγίζει τὸ θέμα ἀπὸ ὄρχηστικὴ σκοπιά. 'Η συγγραφέας, ἀς σημειώθη, μιλᾶ ἐδῶ γιὰ τὸν «πυρρίχιο», τὸν κατ' ἔξοχὴ πολεμικὸ χορὸ τῆς ἀρχαιότητος, στὸν ὁποῖο διέπερπαν (μεταξὺ ἄλλων χορῶν) πρωτίστως οἱ Λακεδαιμόνιοι:

«Τὰ βήματα τοῦ χοροῦ ποὺ συναντῶνται στὸν πυρρίχιο εἰναι ἑπόμενο νὰ ἐπηρέαζαν ὥρισμένες κινήσεις στὴ ζωὴ τῆς πραγματικότητος. Στὴν ἀληθινὴ μάχη, ὁ στρατιώτης αὐθόρμητα μποροῦσε νὰ πάρῃ μιὰ στάση ποὺ πολλὲς φορὲς εἶχε πάρει στὴν παλαιστρα... Οἱ στάσεις τῶν πυρριχιστῶν (στὶς ἀρχαῖες παραστάσεις) εἰναι ἄλλοτε στάσεις πολεμιστῶν κι' ἄλλοτε χορευτῶν...»⁽⁵⁵⁾. Δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ θυμηθῇ θαυμάσια ἀνάγλυφα πυρριχιστῶν σὰν ἐκεῖνα ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Ἀκροπόλεως, γιὰ νὰ δὴ πόσο δίκαιο ἔχει ἡ Πρυντομώ. 'Η ίδια συγγραφέας ἔχει ἀπειρες ἐνδιαφέρουσες παρατηρήσεις νὰ κάμη γιὰ τὸν πυρρίχιο καὶ τοὺς Σπαρτιάτες (καὶ γιὰ τοὺς πολλοὺς ἄλλους χοροὺς φυσικά) μὰ μιὰ μόνο ἀποφὴ τῆς ἀνόμια ἐδῶ θὰ πρέπη νὰ στηρίξῃ ἀρκετὰ δσα εἴπαμε: «Εἰναι πιθανό — γράφει — ὁ πυρρίχιος νὰ γεννήθηκε μεταξὺ τῶν Λακεδαιμονίων ὑπὸ μορφὴ στρατιωτικοῦ προγυμνάσματος. Οἱ τελευταῖοι, δοντας 'Ἑλληνες, καὶ συνεπῶς ἔραστὲς τοῦ ὥραίου, θὰ εἶχαν βρῆ αὐτὸ τὸ μέσον γιὰ νὰ συμφιλιώσουν τὴν ἀνάγκη τῆς μάχης μὲ τὸ αἰσθητικὸ τους γοῦστο»⁽⁵⁶⁾.

(Μιὰ παρένθεση, νομίζουμε, προκύπτει ἐδῶ αὐθόρμητα, ὅπως καὶ κάθε φορά ποὺ ἔσαναγυρίζουμε στὸ θέμα τῆς ἀπὸ μέρους τῶν Ἑλλήνων συστηματικῆς καλλιεργείας καὶ τοῦ θαυμασμοῦ τῆς λεπτῆς, μετρημένης σωματικῆς κινήσεως, ποὺ προκαλεῖ ἀναπόφευκτες συγκρίσεις μὲ τὴν ἐποχὴ μας. Στριφογυρίζει στὸ μυαλό μας ἡ ἔρωτηση: Τὶ συναισθήματα θὰ προκαλοῦσαν ἄραγε οἱ σημερινές μας κινήσεις στοὺς ἀρχαίους, καὶ δὴ σ' αὐτοὺς τοὺς Σπαρτιάτες; 'Η μόνη ἀπάντηση φαίνεται νὰ εἶναι, συναισθήματα καταθλίψεως, χωρὶς ἄλλο!)

Μᾶς μένει ἡ θεραπευτικὴ καὶ κατευναστικὴ ἐκδήλωση τοῦ Ἀπόλλωνος, ποὺ ὅπως εἴπαμε, εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς ίδιότητες τοῦ θεοῦ ὁ ὄποιος, κοντὰ στὰ ἄλλα ἡταν καὶ πατέρας τοῦ Ἀσκληπιοῦ, καθὼς εἶναι γνωστό.

"Οπως ὁ "Ηλιος καὶ τὸ Φῶς, τὰ ὄποια ἀντιπροσωπεύει, ἔτσι κι' ὁ ίδιος δίνει τὴ ζωὴ καὶ θεραπεύει τὸ σῶμα καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ ἀνθρώπου. Αὐτὴ ἡ ίδιότης τοῦ θεοῦ μᾶς ἐνδιαφέρει: ίδιαίτερα γιατὶ ἡ Ἀπόλλωνεια θεραπεία τοῦ ἀνθρώπου τόσο ἀπὸ τὴ φυσικὴ (ἰατρικὴ) ἀποφὴ, δσο καὶ ἀπὸ τὴν ἀποφὴ τῆς ἀποκαταστάσεως τῆς φυχοπνευματικῆς ὑγείας, τοῦ καθαριμοῦ καὶ τοῦ ἔξιλασμοῦ τοῦ ἀνθρώπου, ἐκδηλώθηκε ἐντονα μέσον τῆς μουσικῆς σ' ὅλοκληρη τὴν Ἑλλάδα, καὶ φυσικὰ στὴ Σπάρτη.

Στὸ Δωρικὸ ἀστυ ἔχουμε μερικές πολὺ χαρακτηριστικές περιπτώσεις τῆς θεραπευτικῆς μεσολαβήσεως τοῦ θεοῦ μέσον μεγάλων μουσικῶν, ποὺ πρέπει νὰ τὶς ὑπογραμμίσουμε.

'Η πρώτη περίπτωση παρατηρήθηκε γύρω στὰ 676 π.Χ., ὅταν σὰν ἀποτέλεσμα τοῦ πολὺ δημοκρατικοῦ πολιτεύματος, ποὺ ὅπως εἶδαμε, ὁ Δελφικὸς Ἀπόλλων ἔδωσε στὸν νομοθέτη Λυκούργο, προέκυψε ἐντονὴ ἐσωτερικὴ διαμάχη στὴ Σπάρτη, ἀπὸ τὴν ἀντίδραση ὅσων θίγονταν τὰ συμφέροντά τους. Τότε τὸ Μαντεῖο τῶν Δελφῶν ἔδωσε τὴ συμβουλὴ νὰ καλέσουν τὸν μουσικὸ Τέρπανδρο γιὰ νὰ κατευνάσῃ τὰ πνεύματα καὶ νὰ εἰρηγνεύσῃ τὴν πόλη μὲ τὴ μουσικὴ του.

"Οτι ἡ μέθοδος τοῦ θεοῦ ἀποδείχθηκε ἀποτελεσματικὴ τὸ μαθαίνουμε κι' ἀπὸ τοὺς στίχους τοῦ ίδιου τοῦ Τέρπανδρου ποὺ μιλάνε γιὰ τὴ δικαιοσύνη ποὺ ἐπιυράτησε στὴ Σπάρτη, καὶ ποὺ τοὺς ἔχουμε κι' δλας παραθέσει (ἀνωτ. III).

Δὲν πρέπει νὰ τὸ βρίσκουμε δύσκολο νὰ κατανοήσουμε τὰ θαυμαστὰ ἀποτελέσματα τῆς μουσικῆς σὲ τέτοιες περιπτώσεις: εἰναι πολὺ ὑποβοηθητικὸ νὰ ξεχινήσουμε ἀπὸ τὸ σημερινὸ δεδομένο τῆς χρήσεώς της στὰ νοσοκομεῖα καὶ στὴ ψυχιατρική, ἀλλὰ εἶναι φανερὸ δτι οἱ "Ἑλληνες (ὅπως κι' ὡρισμένοι ἄλλοι: ἀρχαῖοι λαοί) δὲν βρίσκονται σὲ στάδιο στοιχειῶδες σ' αὐτὸ τὸν τομέα, ἀλλὰ εἶχαν ἀναγάγει σὲ ὄλακερο σύστημα τὴν ὑπόθεση τῆς ἐπιδράσεως τῶν ἥχων καὶ τῶν μουσικῶν «τρόπων» πάνω στὴν ἀνθρώπινη ψυχοσύνθεση (ὁ Δάμων ὁ Ἀθηναῖος μεταξὺ ἄλλων). 'Ο Τέρπανδρος, γιὰ νὰ ἐπιφέρῃ τ' ἀποτελέσματά του, εἶχε τότε κι' ἔνα ἐπιπρόσθετο βοήθημα — τὶς καινούργιες «ἀρμονίες» τῆς ἐπτάχορδης λύρας του, μὲ τὶς νέες μουσικὲς καὶ «ἡθικὲς» δυνατότητές τους. Γιὰ ν' ἀκούσουμε καὶ πάλι τὸν ίδιο:

«Σοὶ δ' ἡμεῖς τετράγυρην ἀποστέρεσαντες δοιδάνε ἐπτατόνω φόρμιγγι νέους κελαδήσομεν ὅμνους».

(Γιὰ σένα ἐμεῖς, ἀφίνοντας πιὰ τὸ τετράχορδο δσμα, καινούργιους θὰ φάλλουμε ὅμνους, στὴν ἐπτάτονη φόρμιγγα).

Εἶναι γνωστὸ δτι μιὰ ἀπὸ τὶς βασικῶτερες καινοτομίες τοῦ Τέρπανδρου ὑπῆρξε ἡ αὐξηση τῶν χορδῶν τῆς λύρας (φόρμιγξ εἶναι ἡ παλαιότερη, Ὁμηρικὴ μορφὴ τοῦ ὅργανου) ἀπὸ τέσσερις — δσος ἀναφέρει τὸ ποίημα ποὺ παραθέσαμε — σὲ ἐπτά, πρᾶγμα ποὺ δημιούργησε ἀνυπολόγιστες δυνατότητες γιὰ τὸ ὅργανο: 'Η λύρα καὶ ἡ κιθάρα μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ μποροῦσαν νὰ παίζουν περισσότερους μουσικοὺς «τρόπους», ἡ «έκταση» τῶν ὅργάνων αὐξήθηκε καὶ ταύτοχρονα ἡ καινοτομία κύτη πρόσφερε καινούργιους ρυθμούς καὶ συνδεῖσε στὰ χορικὰ ἀσματα πρὸς τιμὴν τῶν θεῶν — δσως πάλι τὸ λέει ἡ παράδεση: «νέους κελαδήσομεν ὅμνους». Μὲ τὰ ἀσματα αὐτὰ ὁ ίδιος ὁ Τέρπανδρος κέρδισε τὸ πρῶτο βραβεῖο στὰ «Καρνεῖα» στὰ 676 π.Χ., δηλ. στὸ ίδιο ἔτος τῆς ἀποστολῆς του, σὲ διαγωνισμὸ γιὰ τὴν καλύτερη ἐπίκληση πρὸς τὸν θεό ποὺ τὸν εἶχε στείλει, τὸν Ἀπόλλωνα: γεγονὸς ποὺ ἀσφαλῶς θὰ ἔπαιξε μεγάλο ψυχολογικὸ ρόλο καὶ στὴν ἀποφὴ τῆς ἀποκαταστάσεως τῆς φυχοπνευματικῆς ὑγείας, τοῦ καθαριμοῦ καὶ τοῦ ἔξιλασμοῦ τοῦ ἀνθρώπου, ἐκδηλώθηκε ἐντονα μέσον τῆς μουσικῆς σ' ὅλοκληρη τὴν Ἑλλάδα, καὶ φυσικὰ στὴ Σπάρτη.

Παρόμοιες δραστηριότητες άναφέρονται σε σχέση μὲ τρεῖς τούλαχιστο ἄλλους κορυφαίους μουσικούς τῆς Σπάρτης, καὶ ὁ ἐπόμενος χρονολογικαὶ στὸν ὅποιο πρέπει νὰ στραφοῦμε εἰναι ὁ Θαλήτας ὁ Γορτύνιος.

Τὸ πρῶτο σπουδαῖο, ἀλλὰ αἰνιγματικὸ γιὰ μᾶς σήμερα, σημεῖο σχετικὰ μὲ τὸν Θαλήτα, εἶναι ὅτι τὸν βρίσκουμε στὸ πλευρὸ τοῦ νομοθέτη Λυκούργου (τοῦ ὅποιου στὴν Κρήτη ὑπῆρξε καὶ δάσκαλος, ὅταν ὁ τελευταῖος ἐπεσκέψθη τὴν Γόρτυνα) νὰ βοηθᾷ στὴ διατύπωση τῶν νόμων, καὶ τὸν βρίσκουμε μάλιστα ἐπίσημα διωρισμένο ἀπ' τὶς ἀρχές τῆς Σπάρτης: Ἐμεῖς οἱ σημερινοί, ὅσο καὶ ἀν μπαίνουμε κάπως στὸ νόμημα τοῦ ἔργου τοῦ Τέρπανδρου, μποροῦμε στὴν περίπτωση τοῦ Θαλήτα νὰ καταλάβουμε ἡραὶ τὰ σημαίνει: ἡ παρουσία ἐνὸς μουσικοῦ πλάι σ' ἓνα νομοθέτη; Μποροῦμε δηλαδὴ νὰ νοιώσουμε τὴν μουσικὴ σὰν ἀπαραίτητη στὰ νομοθετικὰ ζητήματα; Νομίζουμε ὅχι καὶ πολὺ καλά, γιατὶ βρισκόμαστε πιὰ πολὺ μακριὰ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἔννοια. Ὡστόσο, θὰ μᾶς βοηθοῦσε κάπως τὸ γεγονός ὅτι στὴν ἀρχαικὴ ἐποχὴ ἡ νομοθεσία ἐκφράζοταν σὲ ποιητικὸ μέτρο, καὶ θὰ μᾶς βοηθοῦσε ἐπίσης ἡ πληροφορία τοῦ Πλουτάρχου ὅτι ὁ μουσικὸς αὐτὸς:

«...παρουσιάζονταν σὰν τεχνίτης λυρικῶν ποιημάτων, ἀλλὰ στὴ πραγματικότητα ἔκανε ὅτι οἱ ἀριστοὶ ἀπ' τοὺς νομοθέτες. Γιατὶ τὰ ἔμμετρά του ἦταν ζωντανὰ λόγια γιὰ τραγούδια, ποὺ παρακινοῦσαν στὴν καλὴ συλπεριφορὰ καὶ ὄμονοια καὶ βοηθοῦσαν στὸν ἐκπολιτισμὸ καὶ τὴν καλυτέρεψη τῆς κατάστασης. Οἱ λαοὶ ποὺ τάκουσαν τούτα σιγά-σιγά ἔδιωχγναν τὴν ἀγριάδα ἀπ' τὶς συνήθειές τους, ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὸ καλὸ καὶ παραμέριζαν τὰ πάθη ποὺ τοὺς διαιροῦσαν. Ἔτοι, αὐτὸς ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ ἀνοίξε τὸ δρόμο στὸ Λυκούργο γιὰ τὴν ἐκπαίδεψη τῶν Λακεδαιμονίων» (58).

Νὰ λοιπὸν ἀκόμα μιὰ περίπτωση ἡθικῆς ἡ ψυχικῆς θεραπείας ἀπὸ μέρους τῶν λειτουργῶν τοῦ Ἀπόλλωνος. «Οσο γιὰ τὴν καθαρὰ φυσικὴ θεραπευτική, ἡ δράση τοῦ Θαλήτα καὶ πάλι μᾶς δίνει ἓνα κλασσικὸ παράδειγμα.

«Οταν ἔνας φοβερὸς λοιμὸς ἐμάστιζε τὴν Σπάρτη (στὴν περίοδο φαίνεται τῶν Μεσσηνιακῶν πολέμων), ὁ Θαλήτας πήρε τὴν ἐντολὴ ἀπὸ τὸ Μαντεῖο τῶν Δελφῶν ν' ἀπομακρύνῃ μὲ τὴν μουσικὴ τοῦ τὴν δλέθρια ἐπιδημία — ἔργο ποὺ ἔφερε σὲ αἰσιο πέρας. Μᾶς εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ εἰδικὴ ἐντολὴ του ἦταν νὰ δργανώσῃ «παιανεῖς» στὴν πόλη, γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχη.

Τὸ τελευταῖο ἀκριβῶς εἶναι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον: Ἡ πρώτη, ἀρχαία καὶ πραγματικὴ σημασία τῆς λέξεως «παιανί» δὲν ἦταν αὐτὸς ποὺ συνήθως ἐννοοῦμε σήμερα, ἀλλὰ «θεραπευτής» ἡ «γιατρός». Οἱ παιανεῖς ἦταν ἀρχικὰ καὶ γενικὰ θεραπευτικοὶ χοροὶ καὶ χορικὰ τραγούδια. Ἡ «Πλιάς» ἀναφέρει ἥδη κάπου τὸν παιᾶνα ὅτι ἐξωστράκισε τὸν λοιμό, καὶ στὸν «Ομηρο ὁ παιѧν εἶναι κιόλας στενὰ συνδεδεμένος μὲ τὸν Ἀπόλλωνα (ὅπως καὶ μὲ τὴν ἀδελφὴ του, «Ἄρτεμι»). Οἱ λέξεις παὶ ἀν, παὶ ἀν, παὶ ἡ, παὶ ἡ, διαφορετικὲς μορφὲς τοῦ ἴδιου δρου, ἦταν ἐπικλήσεις τοῦ Ἀπόλλωνα-θεραπευτῆ.

Στὸ μέρος ποὺ ἐξετάζουμε τὴ Δωρικὴ μουσικὴ (πιὸ κάτω, VIII) ἐλπίζουμε νὰ μπορέσουμε νὰ δώσουμε κάποια ἰδέα τούλαχιστο τοῦ βασικοῦ ρυθμοῦ καὶ τοῦ μουσικοῦ χαρακτῆρος τοῦ παιᾶνος. Πάντως, στὸ εἶδος αὐτό, ὁ Θαλήτας εἶχε ἐξειχθῆ σὲ κορυφαῖο συνθέτη ἀνάπτυξε καὶ ἐξέλιξε σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ μορφὴ αὐτὴ τῆς θρηηκευτικῆς καὶ θεραπευτικῆς λυρικῆς ποιήσεως. Γιὰ τὶς δημιουργίες του γενικὰ ἦταν περίφημος καὶ πρέπει νάχουμε ὑπόψη πώς αὐτές ποτὲ δὲν ἔσφευγαν ἀπὸ τὸν «καλὸ τύπο», πρᾶγμα ποὺ τοῦ ἐξασφάλιζε τὴν ἐκτίμηση τῶν φύσει συντηρητικῶν καὶ αὐτηρῶν Σπαρτιατῶν (58α).

Εναπέρισκουμε τὸν Θαλήτα στὴ Σπάρτη ὑστερ ἀπὸ μιὰ σοδαρὴ ἀποτυχία τῶν Σπαρτιατῶν στοὺς Μεσσηνιακοὺς πολέμους, ὅπόταν εἶχε ἔρμει γιὰ ν' ἀποκαταστήσῃ τὴν τάξη καὶ τὸ ἥμικὸ τοῦ πληθυσμοῦ τότε ἀκριβῶς ἐδραιώθηκε γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸς ἡ μεγάλη γιορτὴ τῶν Γυμνοπαιιδίων, γιὰ τὴν ὅποια θὰ μιλήσουμε στὰ κατάλληλα σημεῖα (V καὶ VII).

Ο Δελφικὸς Ἀπόλλων ὑπὸ τὴν εὐρύτερὴ του θεραπευτικὴ ιδιότητα, εἶναι συνεδεδεμένος καὶ μὲ τὴν ἀποστολὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ μεγάλου Τυρταίου στὴ Σπάρτη.

Στὴν περίοδο τοῦ Δεύτερου Μεσσηνιακοῦ Πολέμου (πρὸς τὸ τέλος τοῦ 7ου αἰ.), δταν, λόγω τῆς ἐπαναπτάσεως τῶν ὑποτελῶν Μεσσηνίων ἀκολούθησε μιὰ περίοδος ἔντονης ἀναταραχῆς καὶ πάλι στὴ πόλη τους (ὅσοι ἔχασαν τὰ κτήματά τους ἀποτοῦσαν ἀνακατανομὴ τῆς γῆς, μεταξὺ ἀλλών), οἱ Σπαρτιατες, ὑπακούοντας σὲ χρησμὸ τοῦ Μαντείου τῶν Δελφῶν ἔφεραν τὸν ποιητὴ καὶ μουσικὸ Τυρταίο (καὶ τὸν ἔβαλαν πιθανῶς νι' αὐτὸν στὸ πλευρὸ τοῦ Λυκούργου) γιὰ νὰ γαληνέψῃ τὰ πνεύματα — κάτι ἀνάλογο δηλαδὴ ποὺ συνέδη μὲ τὸν Τέρπανδρο καὶ τὸν Θαλήτα. «Ολοι μας ἔρουμε τὰ καταπληκτικὰ ἀποτελέσματα ποὺ πραγματοποιήθηκαν, καὶ τὰ θίξαμε κιόλας σ' ἓνα προηγούμενο σημεῖο μιλώντας γιὰ τὸ συλλογικὸ πνεῦμα ποὺ ἐμφυσοῦσε πάντα ὁ Ἀπόλλων. Μὲ τὶς περίφημες «έλεγεισι» καὶ τὰ «έμβατήρια μέλη» του, ὁ Τυρταίος ἀξιοποίησε τὴν κρίση αὐτὴ καὶ τὴν μετέτρεψε σὲ κρίση τῆς συνειδήσεως τοῦ ἀτομικισμοῦ (θίγονταν ἀτομικὰ συμφέροντα) δταν συγκρούεται μὲ τὸ καλὸ τοῦ συνδόλου· καὶ τελικὰ τὰ κατάφερε ν' ἀλλάξῃ τὴν ίδεα τοῦ ἡρωϊσμοῦ ἀπὸ ἀτομικὴ σὲ συλλογική, ὥστε νὰ δημιουργήσῃ «μιὰ ὀλάκερη πόλη ἀπὸ ήρωες», ὅπως τὸ βάζει: ὁ Γαϊγκερ (59).

Ο Τυρταίος ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ τόλμησε νὰ πῇ στοὺς ἀνθρώπους δι' εἶναι ὥριο νὰ πενθαίνουν, καθηυποτάσσοντας τὸν προτωπικὸ ὑπολογισμὸ καὶ τὴ δόξα γιὰ χάρη τῆς δόξας τοῦ ἀστεως ποὺ ἔδειξε πώς τὸ θηνητὸ ἀτομο κοντὰ στὸ ἀθλαντὸ ἀστο δὲν ἔχει τόση σημασία· καὶ ποὺ μεσολάθησε νὰ ὑλοποιήσῃ ὁ συλλογικὸς ἐκεῖνο τρόπος μόχθου καὶ θυσίας γιὰ χάρη κάποιου πράγματος ποὺ ἦταν μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ ἀτομο:

«Τεθνάμεναι γάρ καλόν...»

Οχι μόνο εἰσακούστηκε κύτη ἡ παραίνεσή του, μὰ καὶ ἔκαμε τὴν ἀφάνταστα ἐπίπονη ζωὴ τῆς πρετειμασίας γιὰ τὸ θάνατο, τόσο ζηλευτή, τόσο ἀγόγγυστη καὶ τόσο ἀδιαμαρτύρητη, ὥστε «ο καταναγκασμός

ήταν έκει τόσο ἀγαπητός, δύο ἄλλου ἀγαπητή είναι ή ἐλευθερία»⁽⁶⁰⁾. Μπροστά σ' αὐτό τὸ φαινόμενο, ὁ Γαῖγκερ ἀναφένησε μὲν θαυμασμό: «Ο Τυρταίος είναι μιὰ καταπληκτικὴ ἔκφραση τῆς παράξενης ἀλήθειας πώς, δταν ἕνας πνευματικὸς ἡγέτης χρειάζεται, πάντοτε ἔρχεται»⁽⁶¹⁾!

“Οτι ή ἐκπλήρωση τοῦ ἔργου τοῦ ἡγέτη αὐτοῦ ήταν μιὰ πνευματικὴ «Θεραπεία» πρώτου μεγέθους, ἐλάχιστη ἀμφισβολία μπορεῖ νὰ χωρέσῃ.

Κι' δταν τὸ ἔργο τῶν μουσικῶν αὐτῶν, Τερπάνδρου, Θαλήτα καὶ Τυρταίου, ὅλοι ληρώθηκε (καὶ σ' αὐτὸ συνέτειναν κι' ἄλλοι, ποὺ γιὰ μᾶς είναι σχεδὸν μόνο ὄνόματα — Σενόδημος, Ξενόκριτος, Διονυσόδοτος...), δταν λοιπὸ τὸ βασικὸ ἔργο ὅλοι ληρώθηκε κι' ἥρθε ὁ Ἀλκμάν γιὰ νὰ «διακοσμήσῃ τεχνικά» (ὅπως εἰπώθηκε) τὰ μουσικὰ εἶδη καὶ νὰ τὰ κάμη «ένα μεγαλύτερο καλλιτέχνημα», ἀκόμα καὶ στὴν περίπτωσή του τὸ ἔργο τοῦ μουσικοῦ ποὺ τὸ ὑπούργημά του είναι θεῖο καὶ θεραπευτικό, δὲν σταμάτησε· ἐμπνευσμένα ἔχει εἰπώθη καὶ γι' αὐτόν:

«Ο Ἀλκμάν ἀπὸ τὰς Σάρδεις, περίφημος γιὰ τὰ «παρθένειά» του, θετὸς γιὸς τῆς Σπάρτης, ἥρθε κι' αὐτός... στὴ Λακεδαιμονία, γιὰ νὰ ἐκπληρώσῃ τὸ ίδιο λειτουργημα τῆς ποιήσεως καὶ τῆς συμφιλιώσεως τῶν ἀνθρώπων μὲ τὸν ἑαυτὸ τους, τῆς συμφιλιώσεως τῶν ἀνθρώπων μὲ τοὺς θεούς, ποὺ είναι στὴν πραγματικότητα... μίσα καὶ ή αὐτὴ πράξη»⁽⁶²⁾.

V. ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΑΠΑΡΧΕΣ ΤΗΣ ΣΠΑΡΤΗΣ: ΑΡΧΑΙΚΗ ΕΠΟΧΗ

“Τστερ' ἀπ' αὐτά, καιρὸς είναι νὰ στραφοῦμε εἰδικώτερα στὴ μεγάλη αὐτὴ περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς ἀκμῆς τῆς Σπάρτης, ποὺ είναι ή ἀρχαϊκὴ ἐποχή, καὶ ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πέμπτο στάδιο τῆς ἔρευνάς μας.

Απὸ τὴν παραπάνω περιγραφὴ τῆς «Θεραπευτικῆς» δραστηριότητος τῶν μουσικῶν στὴ Σπάρτη, καμνούμε δύο βασικές διαπιστώσεις: Πρῶτο, δτι σὲ ἀποφασιστικές καὶ κρίσιμες στιγμὲς τῆς ζωῆς τοῦ ἀστεως, δταν χρειαζόταν κάποια εἰδικὴ ἐμψύχωση τοῦ λαοῦ, δταν ἐκδηλώγονταν διχόνοιες, δταν χρειαζόταν κάποια καινούργια καὶ σωτήρια ἰδεολογία, καθὼς καὶ στὴν περίπτωση ἀσθενειῶν, οἱ μουσικοὶ ήταν οἱ πρῶτοι ποὺ ἐκαλοῦντο γιὰ νὰ «Θεραπεύσουν» καταλλήλως τὶς ψυχὲς καὶ τὰ σώματα τῶν ἀνθρώπων καὶ νὰ ἐπιφέρουν τὴν ἀρμονία. Δεύτερο, ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει καὶ εἰδικὰ σ' αὐτὸ τὸ στάδιο μας, δὴ αὐτὴ ἡ συγκέντρωση τῆς μουσικῆς δραστηριότητος παρατηρήθηκε σὲ μιὰ ἐποχὴ (κυρίως στὸν 7ο αἰώνα π.Χ.) ποὺ ἀποτελεῖ τὶς ἀρχαϊκὲς ἀπαρχὲς καὶ τὰ ἔκπινήματα τῆς κατοπινῆς κλασ-σικῆς Σπάρτης, ἔκπινήματα ποὺ δὲν είναι καθόλου ὑπερβολὴ νὰ ὄνομάσουμε μουσικά, δεδομένου δτι τὸ πᾶν — ἡ ρύθμιση τῆς ίδιας τῆς ζωῆς τοῦ ἀστεως καὶ ή ἐφαρμογὴ τῆς Ἀπολλώνειας ρήτρας καὶ τοῦ Λυκούργειου συστήματος — ἔγινε μὲ τὴ μουσική.

Τοιογραμμίζουμε αὐτὸ τὸ γεγονός ἴδιαίτερα, γιατὶ δημιούργησε μιὰ τέτοια παράδοση καὶ μιὰ τόσο ἔντονη μουσικὴ θεμελίωση τῶν πραγμάτων, ποὺ ἀσφαλῶς οἱ συνέπειές τους δὲν θὰ μποροῦσαν ποτὲ μετατρεπεῖν νὰ σεήσουν ἐντελῶς, ὅπως καὶ δὲν ἔσθησαν, καθὼς ἔρουμε.

Πρέπει ώστόσο νὰ κάμουμε ἀμέσως μιὰ διάκριση μεταξὺ τῆς ἀρχαϊκῆς Σπάρτης καὶ τῆς κλασσικῆς, καὶ νὰ πούμε δτι ἡ πρώτη τούλαχιστο ἀναγνωρίζεται γενικὰ καὶ ἀγόργυστα, σὰ μιὰ περίοδος μεγάλης ἀνθήσεως τῶν τεχνῶν. Διαβάζουμε δτι ὁ «πρῶτος Ἑλληνικὸς λαός ποὺ πρόσθαλε μέσ' ἀπὸ τὴν καταχνιά τῆς Ομηρικῆς Ἑλλάδος ήταν οἱ Σπαρτιάτες»⁽⁶³⁾.

Ο Τζ. Χάξλεϋ κατέληξε τελευταῖα στὸ συμπέρασμα πὼς «ἡ αὔστηρότης καὶ ἡ πειθαρχία ποὺ ἡ παράδοση συνδέει μὲ τὴ Σπαρτιατικὴ ζωὴ δὲν εἶχε ἐπιθημῆ πρὶν ἀπὸ τοὺς Περσικοὺς πολέμους»⁽⁶⁴⁾. Ἀκόμα κι' ὁ Μαρρού διακηρύττει πὼς «ὁ ἔβδομος αἰώνας ήταν ἡ μεγάλη περίοδος τῆς Σπάρτης» καὶ πὼς ἡ πόλη αὐτὴ «ήταν τότε αὐτὸ ποὺ οἱ Ἀθῆνες δὲν ἐπρόκειτο νὰ γίνουν πρὶν ἀπὸ τὸν πέμπτο αἰώνα — τὸ κέντρο τοῦ Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ»⁽⁶⁵⁾. Οἱ Ἀθῆνες τὴν ἐποχὴ αὐτή, ἐπικυρώνει ἡ Κράτις, «δὲν ήταν τίποτε περισσότερο ἀπὸ ἕνα ἄκμαζον χωριό»⁽⁶⁶⁾. Ο δὲ προηγούμενος συγγραφέας (Μαρρού) μᾶς πληροφορεῖ ἐπίσης δτι ὁ Πλούταρχος στὸ σύγγραμμα του «Περὶ μουσικῆς» (ἕνα πολύτιμο καὶ δυσεύρετο ἔργο), βασιζόμενος στὸν ιστορικὸ καὶ μουσικό, Γλαῦκο τὸν Ρηγγίνο, δηλώνει πὼς «ἡ Σπάρτη ήταν ἡ πραγματικὴ μοσικὴ καὶ ἡ πρωτεύουσα τῆς Ἑλλάδος στὸν ἔβδομο καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ ἔκτου αἰώνος»⁽⁶⁷⁾.

Ολα ἐπικυρώνουν τὸ συμπέρασμα δτι τότε ἡ ὄμορφιὰ καὶ ἡ χάρη ἐκτιμιόντων σὲ μεγάλο βαθμό, ἡ ποίηση καὶ ἡ μουσικὴ καλλιεργοῦνταν κι' ἐνθαρρύνονταν, καὶ ἡ λεπτὴ τέχνη ἀμειδόταν⁽⁶⁸⁾. Καὶ μποροῦμε νὰ

προσθέτουμε διτί οι σχετικά πρόσφατες ἀνασκαφές στὸν περίφημο ναὸ τῆς Ἀρτέμιδος Ὁρθίας στὴ Σπάρτη μᾶς ἔδωσαν πλουσιοπάροχες ἀποδείξεις γι' αὐτό.

Στὴ μουσικὴ ἴδιαίτερα, ἡ παραπάνω γνώμη τοῦ Πλουτάρχου φαίνεται ἀπόλυτα δικαιολογημένη, γιατὶ ἡ Σπάρτη ὅχι μόνο εἶχε νὰ ἐπιδείξῃ δική της δημιουργία, ἀλλὰ καὶ προσείλκυε τοὺς μουσικοὺς τῶν ἄλλων πόλεων, τὸν Τέρπανδρο ἀπὸ τὴ Λέσβο, τὸν Τυρταῖο ἀπὸ τὰς Ἀθήνας, τὸν Θαλήτα ἀπὸ τὴ Γόρτυνα, τὸν Ἀλκμάνα ἀπὸ τὰς Σάρδεις· κι' ὁ κατάλογος δὲν τελείωνει μὲ τοὺς μουσικοὺς αὐτούς, που ἡ δράση τους εἶναι ἀναπόσπαστη μὲ τὰ ἴδια τὰ πεπρωμένα τῆς Σπάρτης, ἀλλὰ ἀγκαλιάζει ὅνδρατα κορυφαίων ἔνων ὅπως τοῦ Θέογνη, τοῦ Ὄλύμπου, τοῦ Ἀρίωνος, τοῦ Κιναΐθωνος καὶ τοῦ Νυμφαίου, τοὺς ὅποιους ἡ Λακεδαίμων φιλοξένησε κι' ὑποστήριξε. Καὶ βέβαια, ἀναδείχθηκαν καὶ Λάκωνες, ὅπως ὁ Σπένδων, ὁ Διονυσόδοτος, ὁ Γιτιάδας⁽⁶⁹⁾. Αὐτὰ δείχγουν διτὶ ἀναμφίβολα ἡ πόλη τῶν Δωριέων εἶχε δημιουργήσει τὸ κλῖμα ποὺ τραβοῦσε τοὺς ἔνους καλλιτέχνες καὶ ποὺ τοὺς πρόσφερε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκφρασθοῦν. «Οὐλ' αὐτὰ — συμπεραίνει ὁ Μαρρού στὸ ἴδιο πάντα ἔργο του γιὰ τὴν ἀρχαία παιδεία — ὄλοφάνερα εἶναι κάτι τὸ πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὴ Λακωνικὴ αὐτηρότητα τῆς κλαστικῆς ἐποχῆς... πολὺ διαφορετικὸ ταυτόχρονα ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἴδεα τῆς Σπάρτης σὰν ἑστίας ἐνὸς βάρβαρου ὀφελιμισμοῦ σ' ὅλα γενικῶς τὰ πράγματα, καὶ ἀπὸ τὴν ἴδεα μιᾶς σκληροῆς, ἀγριας στάσεως ἀπέναντι στὴν ἀγωγή»^(69a).

Σ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐποχή, ἔγινε ἡ πρώτη «κατάστασις» τῆς μουσικῆς στὴ Σπάρτη, ἀπὸ τὸν Τέρπανδρο. Αὐτὴ εἶναι καὶ πάλι ἱστορικὴ πληροφορία τοῦ Γλαύκου τοῦ Ρηγίνου, ποὺ μᾶς διαφυλάττει ὁ ἀκούραστος Πλούταρχος⁽⁷⁰⁾. «Ἡ λέξη «κατάστασις» σημαίνει: ἐγκατάστασις, ἐδραίωσις, ἀναμόρφωσις, ἡ κατ' ἄλλους, «σχολὴ» — σχολὴ μουσικῆς δηλαδή. Αὐτὸ δηταν ἔνα γεγονός ὅχι καθαρὰ τοπικῆς, δηλ. Λακωνικῆς σημασίας, ἀλλὰ πανελλήνιας. Γιατί, ὅπως παραδέχονται οἱ μουσικολόγοι, μ' αὐτὴ τὴν «κατάστασή» του στὸν Το αἰ., ὁ Τέρπανδρος ἐγκαίνιασε ἔνα εἰδος κλαστικῆς περιόδου ἐδμικῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς. Ἡ περίοδος αὐτὴ θεωρεῖται σὰν ἡ δεύτερη ἀπὸ τρεῖς δασικὲς περιόδους στὶς ὅποιες μερικοὶ μουσικολόγοι, ὅπως ὁ Curt Sachs, ὑποδιαιροῦν τὴν Ἑλληνικὴ μουσική. Ἡ πρώτη, ἀρχέγονη περίοδος, πρὶν ἀπὸ τὸν Το αἰ., χαρακτηριζόταν ἀπὸ μιὰ συγχώνευση τοῦ ἀσματος τῶν Ἑλληνικῶν φύλων μὲ τὶς μελωδίες τῶν Ἀσιατῶν, Θρακῶν καὶ Κρητῶν γειτόνων τους. Ἡ τρίτη, μετακλαστικὴ (ἡ «μοντέρνα», ἀς ποῦμε) περίοδος ἀρχισε γύρω στὰ 450 π.Χ. καὶ διείπετο ἀπὸ τὸν χαρακτηριστικὸ ὑποκειμενισμὸ καὶ (ὅλο καὶ περισσότερο) ἀπὸ τὸν ἀτομικισμὸ στὸν ὅποιο ὀδήγησε πολλοὺς ἡ παρεξηγημένη ἀντιληφτὴ τῆς ἐλευθερίας τοῦ ἀτόμου σὰν ἀσυδοσίας. «Ἐτσι στὴν τελευταία αὐτὴ περίοδο ἔχουμε τὴν ἐμφάνιση τῆς «έπαναστατικῆς» τέχνης τοῦ Φρύνι τοῦ Μυτιληναίου καὶ τοῦ Τιμοθέου τοῦ Μιλησίου⁽⁷¹⁾.

Γιὰ νὰ γυρίσουμε στὸν Τέρπανδρο, ἔχουμε κιόλας μιλήσει γιὰ τὴ συμβολὴ του στὸν τομέα τῆς τελειοποιήσεως τῆς λύρας καὶ τῆς αὐξήσεως τῶν τεχνικῶν καὶ ἡθικῶν δυνατοτήτων τῆς μουσικῆς. Κοντὰ σ' αὐτά, προσθέτουμε καὶ τὸ διτὶ ἐθεωρεῖτο ὁ ἐφευρέτης τοῦ ὄργανου ποὺ λέγεται βάρβιτος (παραλλαγὴ τῆς λύρας) καὶ διτὶ, ὁ μαδητής του Κηπίων

έθεωρεῖτο ὁ ἐφευρέτης τῆς κιθάρας. «Οπως συνέβαινε μὲ τοὺς περισσότερους "Ἑλληνες συνθέτεις, ὁ Τέρπανδρος, ποὺ εἶχε στὴ ψυχοσύνθεσή του καὶ τὴν ἔντονη παράδοση τῆς καταγωγῆς του (ἥταν ἀπὸ τὴν "Αντισσα τῆς Λέσβου), ἥταν ταυτόχρονα καὶ ποιητὴς καὶ μουσικός, ἡ ὅπως λέει ὁ Στόμπαρτ, πρῶτα μουσικὸς καὶ ἔπειτα ποιητής. Ἡ συμβολὴ του στὴν ἀναδιοργάνωση τῆς μουσικῆς ζωῆς τῆς Σπάρτης ἥταν ἀνυπολόγιστη καὶ τοῦτο ὑπογραμμίζεται (μεταξὺ ἄλλων) ἀπὸ τὸ βασικὸ γεγονός διτὶ θεωρεῖται ὁ θεμελιωτὴς ἡ ἀναδιοργανωτὴς μιᾶς ἀπὸ τὶς μεγάλες γιορτὲς τῆς Σπάρτης — τῶν «Καρνείων», πρὸς τιμὴν τοῦ Καρνείου Ἀπόλλωνος. Ἡταν ἔνας μεγάλος ἀνακαινιστής, μέχρι σημείου ποὺ δοκίμασε κάποτε καὶ τὴν ὑπομονὴ τῶν ἴδιων τῶν συντηρητικῶν Σπαρτιατῶν μὲ τὶς καινοτομίες του: 'Αναφέρεται διτὶ, καθὼς μιὰ μέρα ἔπαιζε τὴ λύρα του μπροστὰ στοὺς Ἐφόρους τῆς Σπάρτης, ἔνας ἀπ' αὐτοὺς στηκάθηκε ἀγανακτημένος καὶ τοῦ ἐσπασε μιὰ ἀπὸ τὶς χορδὲς ποὺ ὁ Τέρπανδρος καινοτόνωντας εἶχε προσθέσει στὴ λύρα, καὶ τὸν κατηγόρησε γι' ἀσέβεια πρὸς τὴν παράδοση! (Τὸ ἴδιο, ἀς σημειωθῆ, λέγεται διτὶ συνέδη ἀργότερα στὴ Σπάρτη καὶ μὲ τοὺς μουσικοὺς Τιμόδεο καὶ Φρύνι. Τὸ πνεῦμα τῆς Λακεδαίμονος δὲν ἐπέτρεπε εὖκολα τὴν καταπάτηση τῶν Ἱερῶν παραδόσεων σὲ τίποτα!).

Τὸ διτὶ ὁ Τέρπανδρος διακρινόταν ἴδιαίτερα καὶ σὰν ἐκτελεστῆς τὸ ξέρουμε κιόλας ἀπὸ τὴν πληροφορία ποὺ εἴχαμε δώσει διτὶ κέρδισε στὰ 676 τὸ πρῶτο βραβεῖο στὸ διαγωνισμὸ ποὺ ἐδραίωσε αὐτὸς ὁ ἴδιος στὰ «Καρνεῖα», γιὰ τὴν καλύτερη ἐπίκληση πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ σημείο μᾶς φέρνει στὶς προσωπικὲς συνθέσεις του, γιὰ τὶς ὅποιες ἥταν ἐπίσης διάσημος. «Ἡταν τὸ εἶδος τῆς θρησκευτικῆς λυρικῆς ποιήσεως ποὺ ὑνομάζοταν «Νόμος» — μιὰ αὐτηρή μουσικὴ μορφὴ γενικῆς φύσεως, ὑμνητικοῦ χαρακτήρα, ποὺ περιλάμβανε πολλὰ εἰδη, μεταξὺ τῶν ὅποιων τὸν παιᾶνα, τὸν διθύραμβο, τὸν θρήνο καὶ τὸ ὑποργήματα.

Στὴν ἀρχὴ ὁ Τέρπανδρος, δηταν ἀκόμα ἥταν περιπλανώμενος ραψῳδὸς καὶ τραγουδοῦσε τὰ ἔπη τοῦ Ὁμήρου, προέτασσε σ' αὐτὰ σὰν εἰσαγωγὴ τὸν δικό του ἀρκετὰ ἀνακαινισμένο νόμο, ἀντὶ τῶν καθιερωμένων ἀπὸ τοὺς ἄλλους ραψῳδοὺς «προοιμίων»: Τελικὰ στὰ χέρια του ἡ μορφὴ αὐτῆς τελειοποιήθηκε, καὶ τὰ «μέρη» της (καθὼς θὰ λέγαμε καὶ σήμερα), αὐξήθηκαν ἀπὸ τὸν μεγάλο Λέσβιο μουσικὸ ἀπὸ τὸ τέσσερα σὲ ἐπτά. Στὰ ἐπτὰ αὐτὰ μέρη ὁ Τέρπανδρος ἔδωσε τὰ ἔξης ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα ὄντα:

- I. Ἀρχὰ
- II. Μεταρχὰ
- III. Κατατροπὰ
- IV. Μετακατατροπὰ
- V. Ὁμφαλὸς
- VI. Σφραγὶς
- VII. Ἐπίλογος.

Φαίνεται ὡστόσο διτὶ ἡ μορφὴ τοῦ νόμου διατήρησε μιὰ ποικιλία ὑποδιαιρέσεων — σὲ τρία, τέσσερα, πέντε ἡ ἐπτὰ μέρη· κι' ἀν θεωρήσουμε αὐτὴ τὴν ποικιλία σὰν διαφοροποίηση ἡ ἐπέκταση ἐνὸς βασικοῦ τριμεροῦ σχήματος, τότε εἶναι εὖκολο νὰ τὴν ἀντιληφθοῦμε. Τὸ βασικὸ αὐτὸ σχῆμα

ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὰ τρία θεμελιώδη μέρη: Εἰσαγωγή, πλοκὴ καὶ λύση — αὐτὰ τὰ ἔδια αἰώνια μέρη ποὺ μᾶς καθορίζει ἡ «Ποιητική» τοῦ Ἀριστοτέλους. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ περίπτωση ἐνός μεταγενέστερου, καθαρὰ ὄργανικοῦ νόμου (ποὺ ἐδῶ εἶναι καὶ «προγραμματική μουσική»), ποὺ ὁ ἔκουστὸς αὐλῆτῆς ἀπὸ τὸ «Ἀργός, Σακάδας, ἔξετέλεσε στοὺς Δελφούς. Ὁνομάζεται «Πυθικὸς νόμος» καὶ ἡταν πενταμερής. Ἡ περίπτωση αὐτὴ πάντως ἀνάγεται στὰ 586 ἢ 582 π.Χ., ἑκατὸν δλόκληρα χρόνια μετὰ τὸν Τέρπανδρο.

Οἱ νόμοι, τὸν καιρὸν τῆς μεγάλης Ἀπολλώνειας ἀνθιστήσαντες, ἡταν κιθαρῳδοί — δηλ. τὸ τραγοῦδι συνοδευόνταν ἀπαραίτητα ἀπὸ τὸ ὄργανο τοῦ θεοῦ, τὴν κιθάρα. Οἱ αὐλῳδοί νόμοι (μὲ συνοδεία αὐλοῦ), καθὼς καὶ ἡ αὐλῆτική, σὰν καθαρὴ μουσικὴ μὲ ὄργανο μόνο (ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Σακάδα), καθιερώθηκαν πολὺ ἀργότερα^(71α). Τὸ καιρὸν τῆς ἀκμῆς του, πάντως, ὁ νόμος ἡταν γενικὰ μιὰ ἔξαιρετικὰ αὐστηρὴ σύνθεση, καὶ δὲν ἐπιτρέποταν στοὺς μουσικοὺς ἀλλοίωση τῆς βασικῆς «ἄρμονίας» του (δηλ. τοῦ μουσικοῦ «τρόπου», καθὼς καὶ τοῦ «ρετζίστρου»), οὐτε καὶ τοῦ ρυθμοῦ του — πρᾶγμα ποὺ φανερώνει καὶ τὴν ἔννοια τοῦ ὄντος ποὺ πῆρε, Νόμος.

Οἱ ἀκόλουθοι στίχοι τοῦ Τέρπανδρου, ποὺ ἡ αὐστηρὴ Δωρικὴ τους δύναμη μᾶς εἶναι ἔντονα αἰσθητὴ ἀπὸ τὸν κραδασμὸν τους καὶ μόνο, ἔτσι καὶ ἡ μουσικὴ τους δὲν μᾶς ἔχει διασωθῆ, ἀντιπροσωπεύουν ἔνα τέτοιο νόμο:

«Ζεῦ, πάντων ἀρχά,
Πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ, σοὶ σπένδω
Ταύταν ὅμιλων ἀρχάν».

Στὴν πραγματικότητα οἱ λίγοι αὐτοὶ στίχοι περιγράφονται σὰν ἀπόσπασμα ἐνὸς νόμου Δωρικοῦ ἀπὸ τὸν Κλήμεντα τὸν Ἀλεξανδρέα, ὁ ὀποῖος καὶ μᾶς τοὺς ἔχει διαφυλάξει ἀπὸ τὴ λήθη. Σημειώνοντας τὸ γεγονός αὐτό, ὁ Γκέδαρπ, προσθέτει: «Οἱ τρόποι, τὸ μέτρο καὶ ὁ ἀρχαῖος χαρακτήρας αὐτοῦ τοῦ ἀποσπάσματος μᾶς δίνουν τὴ βάση γιὰ νὰ ὑποθέσουμε ὅτι ἐπρόκειτο γιὰ ἔνα ἀπὸ τοὺς νόμους ποὺ τὸ θέμα τους ἡταν διανεισμένο ἀπὸ τοὺς Ἱερεῖς-ἀοιδοὺς τοῦ ναοῦ τῶν Δελφῶν, τοῦ ἀρχαίου ἱεροῦ τῆς Δωρικῆς φυλῆς»^(71β). Αὐτὴ ἡ παρατήρηση, ὑπογραμμίζει τὴ θεμελιώτατὴν τοῦ νόμου, ποὺ κατεῖχε στοὺς Δελφοὺς ἔνας παραδοσιακὸς τύπος νόμου, ποὺ ἀσφαλῶς οἱ μουσικοὶ εἶχαν σὰν πρότυπό τους. Ἀπὸ τὴ γλωσσα τῆς συμβολικῆς καὶ τῶν μυστηρίων, μᾶς λέει ὁ «Ἐντγκαρ Βίντ, μαθαίνουμε ὅτι ὁ διάλογος τὸ σύμπαν, ἀπὸ τὴ ἀνώτατη μέχρι τὴν κατώτατη ἐκδηλώση του, διέπεται ἀπὸ τὸν Πυθικὸ Νόμο, τὸν τριαδικὸ αὐτὸν ρυθμὸ ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Ἀπόλλων ὑποτίθεται ὅτι εἰσήγαγε στοὺς Δελφούς, ὅταν πολέμησε τὸν Πύθωνα»^(71γ). Ο νόμος, τέλος, εἶχε ἔξελιχθῆ στὴν κατ' ἔξοχὴν σύνθεση ποὺ ἀνεμένετο ἀπὸ τοὺς ὀλοκληρωμένους καλλιτέχνες νὰ ἐκτελοῦν, καὶ ἀπέδη τὸ σπουδαιότερο εἶδος στὶς ἀγωνιστικὲς μουσικὲς συναντήσεις, ὅπως ἡταν τὰ Πύθια (στοὺς Δελφούς), ὅπου, ως γνωστό, ὁ μουσικὸς διαγωνισμὸς ἡταν τὸ ἐπικρατοῦν στοιχεῖο. Ἀναφέρεται ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ νίκη του στὰ Καρνεῖα, ὁ Τέρπανδρος νίκησε τέσσερις φορὲς στοὺς Δελφούς μὲ τοὺς νόμους.

Προτοῦ ἀφίσουμε τὴ δράση τοῦ Τέρπανδρου, θὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ μουσικὸς αὐτὸς ἀφίσε πίσω του μιὰ σχολὴ ἀπὸ ὅπαδοὺς καὶ μαθητές, τόσο στὴ Σπάρτη ὃσο καὶ στὴ γενέτειρά του, Λέσδο, ποὺ ἀκμάζε γιὰ πολλοὺς αἰώνες μετέπειτα ἀπ' αὐτὸν!

Ο Πλούταρχος, μιὰ ἀπὸ τὶς πολύτιμες πηγές μας γι' αὐτὰ τὰ σημεῖα, μᾶς πληροφορεῖ ὅτι μετὰ τὴν ἀναμόρφωση τοῦ Τέρπανδρου, ἔγινε στὸν ἴδιο αἰώνα καὶ δεύτερη «κατάστασις» τῆς μουσικῆς στὴ Σπάρτη, ἡ ὥστις εἶναι στεγά συνδεδεμένη μὲ τοὺς μουσικοὺς Θαλήτα, Ξενόδαμο, Ξενόκριτο, Πολύμναστο καὶ Σακάδα, καθὼς καὶ μὲ τὴν ἐδραίωση τῆς μεγάλης γιορτῆς τῆς Λακεδαιμονίου, τῶν Γυμνοπαιιδιῶν⁽⁷²⁾.

Πρωτίστως φαίνεται ὅτι ὅλη αὐτὴ ἡ δραστηριότης είχε σὰν ἐπίκεντρό της τὸν Γορτύνιο μουσικὸ-νομοδέτη, Θαλήτα, γιὰ τὸν ὅποιο μιλήσαμε κιόλας κάπως, ὅταν ἀσχολήθηκαμε μὲ τὴν θεραπευτικὴ χρήση τῆς μουσικῆς. Παρ' ὅλο ποὺ τὸ ὑπόλοιπα ὄντος δὲν φαίνεται ν' ἀντιπροσωπεύουν καθόλου μικροῦ ἀναστήματος ἀνδρες, ὡστόσο ἡ παράδοση καὶ οἱ πηγὲς μᾶς ἔχουν διατίθεσι περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὸν Θαλήτα (ὁ ὅποιος ἀναφέρεται κάποτε καὶ ως Θάλης, Θάλητος).

«Ενα σπουδαῖο ἔργο ποὺ ἐπετέλεσε ὁ Θαλήτας στὴ Σπάρτη, εἶδαμε ὅτι πραγματοποιήθηκε μετέπειτα ἀπὸ μιὰ σοδαρὴ ἀποτυχία τῶν Σπαρτιατῶν στοὺς Μεσσηνιακοὺς πολέμους, ὅπόταν γιὰ νὰ ἀποκαταστήσῃ τὸ ἡμικό τοῦ πληθυσμοῦ, γιὰ νὰ ἐπιφέρῃ «Θεραπεία» τῶν πνευμάτων καὶ νὰ δώσῃ κατάλληλη δημιουργικὴ κι' ἐποικοδομητικὴ διέξοδο στὴν ὄγκουμενη ἐνεργητικότητα, ἐδραίωσε τὴν περίφημη γιορτὴ τῶν Γυμνοπαιιδῶν, βοηθούμενος ἀπὸ τοὺς ἄλλους μουσικοὺς ποὺ ἀναφέραμε. Ἡ γιορτὴ ἡταν μιὰ θαυμάσια ἐκδήλωση ὁμαδικῆς ἀμιλλας καὶ μιὰ δοκιμασία ἀντοχῆς, παραλλήλα φυσικὰ μὲ τὸ μουσικὸ μέρος. Μὲ τὶς Γυμνοπαιιδίες ὁ Θαλήτας ἐπέδρασε σὲ καταπληκτικὸ βαθμὸ στὴν ἀνατροφὴ τῶν παιδῶν. Ο ὅλος μουσικο-γυμναστικὸς χαρακτήρας της, καθὼς καὶ τὸ χορευτικὸ μέρος, θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν μετέπειτα τοῦ Λακεδαιμονίου. (Βλ. VII καὶ IX). Ἐδῶ διείλει νὰ λεχθῇ ὅτι ὁ Θαλήτας πραγματοποίησε μιὰ εἰδικὴ σύνθεση τῆς μουσικῆς μὲ τὴ γυμναστική καὶ τὴν δρχηση. Στὴν Κρήτη, κληροδότημα καθ' ὅλες τὶς ἐνδείξεις ἀπὸ τὴ Μινωικὴ ἐποχὴ (μαζὶ μὲ τόσα ἄλλα), ὑπῆρχε ἡ περίφημη ἐνοπλος δρχησης τῶν Κουρήτων ποὺ οἱ Δωριεῖς ἀποικοὶ συνέχιζαν μὲ πρωτοφανῆ ἐπίδοση, κι' ὁ Κρητικὸς Θαλήτας μ' ἔξαιρετικὴ ἐπιτυχία τὴν μεταφύτεψε στὴν Λακεδαιμονία. Στὸν τομέα τῶν παιάνων ποὺ συνέθετε εἰδικὰ γιὰ τὸ εἶδος αὐτὸς τῆς «ὑπορχηματικῆς» λεγόμενης τέχνης (ὅπου δηλ. τὸ περιεχόμενο τῶν λέξεων τοῦ τραγουδιοῦ ἐρμηνεύότων μὲ χορὸ) ὁ Θαλήτας, καθὼς εἶδαμε, ἔξελιχθηκε σὲ κορυφαῖο δημιουργό. Είναι αὐτὲς τὶς δημιουργίες ποὺ τόσο ἐκτιμούσε ὁ Πυθαγόρας καὶ οἱ μαθητές του γιὰ τὴν σοδαρότητα καὶ τὴν ἡμική τους δύναμη. (Βλ. ἀνωτ. III). Ο παιανικὸς ρυθμὸς ποὺ ἡταν βασικὸ στοιχεῖο αὐτῶν τῶν ὑπορχημάτων είναι χαρακτηριστικὴ Κρητικὴ ρυθμικὴ τῆς πατρίδος του συνθέτη. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ «αὐλῳδικὴ» μουσικὴ (τραγοῦδι συνοδεία αὐλοῦ) τῆς Γορτυνίου, Κρητικῆς λατρείας τοῦ Ἀπόλλωνος, ποὺ δηλ. οἱ Θαλήτας ἐπίσης εἰσήγαγε στὴ Σπάρτη.

Είναι άσφαλώς δυστύχημα ότι μαζί μὲ τὶς πληροφορίες ποὺ μᾶς διέσωσε ὁ χρόνος γιὰ τὸν ἔξαιρετικὸν αὐτὸν μουσικό, δὲν μᾶς διεφύλαξε οὔτε ἔνα ποίημα ἢ ἔστω μικρὸ ἀπόσπασμα τοῦ ἔργου του!

"Οσο γιὰ τὸν ὑπόλοιπον μουσικὸν ποὺ ἔδρασαν μαζὸν μὲ τὸν Θαλήτα στὴν ἀρχαικὴ Σπάρτη, Θὰ πρέπη ν' ἀναφερθοῦμε σ' αὐτὸν πολὺ σύντομα καὶ πρῶτα, στὸν Ξενόδομο (ἢ Ξενόδημο) τὸν Κυθήριο, ὁ ὅποιος συνέτεινε πολὺ στὴν πιὸ ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τοῦ χοροῦ στὴ Σπάρτη. Κι' αὐτὸς συνέθετε παιανες, ἀλλὰ οἱ ρυθμοὶ του ἡταν πιὸ εὐθυμοὶ ἀπὸ τοῦ Θαλήτα, ὁ ποιητικὸς τρόπος παραστατικός, ἐτοι ποὺ προσφερόταν ίδιαιτερα στὸ ὑπόρχημα, ἐνῶ ἡ ὄργηση καὶ ἡ μίμηση ἀναπτύσσονταν πιὸ ἐλεύθερα. Θὰ μπορούσαμε ἐπίσης νὰ σταματήσουμε στὸν Ξενόκριτο ἀπὸ τὸν Λοκρούς (τῆς Κάτω Ἰταλίας) γιὰ γὰ πούμε ότι στὴν ποίησή του δὲν πραγματεύεται μύθος τῶν θεῶν, ἀλλὰ τῶν ἡρώων, κατὶ ποὺ ἔκανε ἀργότερα ὁ διμύρωμος καὶ ἡ τραγωδία. 'Η ποίηση τοῦ Ξενόκριτου εἶχε λαμπρὸ καὶ πανηγυρικὸ χαρακτῆρα. "Οσο γιὰ τὸ ότι ὁ συνθέτης αὐτὸς «έφευρε» τὴν λεγόμενη «Λοκρικὴν ἀρμονία, ὁ Μιστριώτης, σημειώνει (κοντὰ στὶς πιὸ πάνω πληροφορίες) ότι αὐτὸς δὲν εἶναι ἀκριβές, γιατὶ ὁ Ξενόκριτος ἔφερε τὴν ἀρμονία αὐτὴν ἀπὸ τὴν πατρίδα του καὶ τὴν χρησιμοποιοῦσε. Σημειώνουμε, τέλος, ότι ὁ Πολύμναστος (ἢ Πολύμηνος) μὲ τὴν εὐθυμητή μουσικὴ του, ἡταν ἀπὸ τὴν Κοιλοφῶνα, ἐνῶ ὁ Ἀργείος Σακάδας, ποὺ ἔχουμε κιόλας σημειώσει ότι ἡταν περίφημος αὐλητής, ἡταν περισσότερο σπουδαῖος μουσικός (καθὼς παρατηρεῖ ὁ Μπάουρα) παρὰ ποιητής, μολονότι ἔγραψε μεταξὺ ἀλλων κι' ἔνα μεγάλο ποίημα γιὰ τὴν ἀλωση τῆς Τροίας.

Οι δύο Λάκωνες συνθέτεις, ποὺ καὶ πρὶν τὸν ἀναφέραμε, Σπένδων καὶ Διονυσόδοτος, παρ' ὅλο ποὺ δὲ φαίνεται νάγουμε πληροφορίες γιὰ τὸ ἄν καὶ ὡς ποιὸ βαθμὸ σχετίζονται μὲ τὸν Θαλήτα καὶ τὸν ἄλλους ξένους, μᾶς ἐνδιαφέρουν γιατὶ οἱ συμπατριῶτες τους φαίνεται νὰ τραγουδοῦσαν μὲ πολλὴ ἀφοσίωση τὴ μουσικὴ τους, τούλαχιστο μέχρι τὸν καιρὸ ποὺ ἐμφανίσθηκαν οἱ ἀλλοι. 'Αναφέρεται ἐπίσης ἀπὸ τὸν Παυσανία στὴν «Ἐλλάδος Περιήγηση» ὁ Λάκων Γιτιάδας (βος αἰών π.Χ.), σὰν συνθέτης ἐνός ὕμνου στὴν Παλλάδα.

Μετὰ τὴν συνοπτικὴ αὐτὴ ἀναφορὰ σὲ μερικοὺς ἀπὸ τὸν λιγότερο γνωστοὺς μουσικοὺς τῆς Λακεδαιμονίου, στρεφόμαστε στὸν μεγάλο Τυρταῖο, ποὺ τὸν ἀναφέραμε κιόλας στὸ μέρος τὸ σχετικὸ μὲ τὴ θεραπευτικὴ - μουσικὴ ίδιότητα τοῦ Ἀπόλλωνος.

Σχετικὰ μὲ τὴν καταγωγὴ τοῦ Τυρταίου, εἶναι ἀρκετὰ γνωστὴ ἡ μᾶλλον διατεκδιαστικὴ ἱστορία (ποὺ πολὺ ἀρετε στὸν Ἀθηναίους νὰ τὴν διαιωνίζουν), ότι οἱ Σπαρτιάτες, ἀντιμετωπίζοντας μεγάλην κρίση στὸ δεύτερο Μεσσηνιακὸ Πόλεμο, ρώτησαν τὸ μαντεῖο τῶν Δελφῶν καὶ πήραν χρησμὸ νὰ ζητήσουν ἔνα στρατηγὸ ἀπὸ τὸν Ἀθηναίους· ὅπόταν αὐτοὶ, ζηλεύοντας τὸν Σπαρτιάτες, ἀλλὰ μὴ τολμώντας ν' ἀγνοήσουν τὴ θέληση τοῦ θεοῦ, ἔστειλαν στὸ Δωρικὸ ἀστον αὐτὸν ποὺ νόμιζαν ὅχι τὸν καλύτερο, ἀλλὰ τὸν χειρότερο μεταξὺ τους: ἔνα ἀπλὸ δάσκαλο, περιωρισμένου (καθὼς ἐνόμιζαν) πνεύματος καὶ γχαλό. "Οταν ὁ Τυρταῖος ἐπετέλεσε τὸ θαυμαστὸ ἔργο του στὴ Σπάρτη, οἱ ἀδιόρθωτοι Ἀθηναῖοι

προσπαθήσαν νὰ τὸ ἀποδώσουν αὐτὸ στὸ ότι καὶ ὁ τελευταῖος ἀκόμα συμπολίτης τους διαπρέπει μεταξὺ τῶν Λακεδαιμονίων. Αὐτὸ εἶναι, ἐν πάσῃ περιπτώσει, τὸ πνεῦμα ποὺ ἐπικρατεῖ μεταξὺ ἀντιζήλων πόλεων λίγο-πολὺ πάντα!

"Ἄς σημειωθῇ ότι ὑπάρχουν σοδαρές ἐπιφυλάξεις γιὰ τὴν τέτοια καταγωγὴ τοῦ Τυρταίου, μὲ τὸ ἐπιχείρημα ότι οἱ Σπαρτιάτες ποτὲ δὲν θὰ διώριζαν στρατηγὸ τους ἔνα ξένο. Παράλληλα, ὑπάρχουν οἱ ἀπόψεις ότι ἡταν Λάκων, ἢ, ότι ἡταν αὐλητὴς ἀπὸ τὴ Μίλητο.

Καθὼς εἰδαρε, λοιπόν, στὸ μέρος τὸ σχετικὸ μὲ τὸν Ἀπόλλωνα, ὁ μουσικὸς αὐτὸς ἡταν νεώτερος τοῦ Τερπάνδρου καὶ ἔπαιξε μεταξὺ τῶν Σπαρτιατῶν στὸν Το αἰώνα ἔνα ρόλο ἀποφασιστικὸ καὶ κοσμοίστορικό, ἀλλάζοντας τὴν παλαιότερη ίδεα τοῦ ἀτομικοῦ ἡρωϊσμοῦ καὶ τῆς ἀτομικῆς ἀναμετρήσεως τῶν Ὁμηρικῶν ἀρχηγῶν σὲ συλλογικὸ ἡρωϊσμό, ἐμφυσώντας τὴν αἰσθήση μιᾶς ιερῆς εὐθύνης καὶ συνεργασίας κι' ἀποκαλύπτοντας τὸν ἀνθρώπους κατὶ μεγαλύτερο ἀπὸ τὸν ἔαυτό τους — τὸ ἄστυ τους καὶ τὴν ἀγρή ίδεα τῆς πατρίδας — ποὺ γι' αὐτὸ ἀξίζει νὰ θυσιάζουν ἀδίστακτα τοὺς προσωπικοὺς ὑπολογισμοὺς καὶ αὐτὴ τὴ ζωὴ τους. Παρ' ὅλο ποὺ δὲν ὑπάρχει ἀπ' εὐθείας μαρτυρία γιὰ προσωπικὴ συνεργασία Τυρταίου καὶ Λυκούργου, ωστόσο μᾶς εἶναι γνωστὸ ότι ὁ μουσικὸς αὐτὸς ὑπῆρξε μιὰ ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση στὴν ἐπισοδὴ τῆς θεόπνευστης Λυκούργειας «πρήτρας».

Πιὸ τεγχικὰ μιλώντας, ὁ Τυρταῖος προσάρμοσε πρῶτος τὴν Ἰωνικὴ ἐλεγεία στὸ ίδιαιτερο πνεῦμα τῆς Σπάρτης καὶ στὰ ἥμη καὶ αἰσθήματα τῶν συμπολιτῶν του⁽⁷³⁾. "Οχι' ἀπλῶς αὐτὸ, ἀλλὰ στὸ εἶδος τοῦτο, τὴν ἐλεγεία, ἀποδείχθηκε ἔνας ἀνυπέρβλητος ἀριστοτέχνης: 'Η ἐλεγεία, ως γνωστό, εἶναι ἡ πρώτη ἀπόρροια καὶ ἡ πρώτη ἀποχώρηση ἀπὸ τὸ ἔπος. Δὲν εἶναι τόσο μακρού ὅστις ἡ στατιρικὴ «ἰαμβικὴ» ποίηση, ἢ ἡ ὑποκειμενικὴ «λυρικὴ» ποίηση, μὰ εἶναι ἔνας σταθμὸς πολὺ σοδαρός καὶ ἀξιοπρεπῆς πρὸς αὐτὰ κι' ἀποτελεῖ ἔνα «μῆγμα ἐπικῶν καὶ λυρικῶν στοιχείων».

Δὲν εἶναι γνωστὴ ἡ ἐτυμολογία τῶν λέξεων ἐλεγεία, ἐλεγεία, ἐλεγεία καὶ ἐλεγεία. "Ολα σημαίνουν τὸ ίδιο: 'Αρχαιότερα, μιὰ μελωδία θρηγητικοῦ τόνου· σὺν τῷ χρόνῳ, μιὰ μελωδία ποὺ ἐκφράζει ὅποιαδήποτε ταραχὴ τῆς ψυχῆς ἢ ζωηρὸ συναίσθημα· ἀλλὰ πάντοτε μὲ ὄργανη συγκίνησια αὐλοῦ — κάτι πολὺ ταυριαστό, ἀσφαλῶς, μὲ τὴν ἔντονη συγκίνηση ποὺ τὴ χαρακτήριζε^(73α).

"Οπως καὶ τὸ ἔπος, ἔτοι καὶ ἡ ἐλεγεία, ἡταν δημιουργία τῶν Ιώνων τῆς Μικρᾶς Ασίας, καὶ οἱ φιλόλογοι καὶ οἱ ιστορικοὶ μᾶς πληροφοροῦν ότι γεννήθηκε τὸν καιρὸ τῆς ἐκδηλώσεως τῆς δυτικοφορίας καὶ ἐξεγέρσεως ἐναντίον τῆς πατριαρχικῆς βασιλείας τῶν Ὁμηρικῶν χρόνων, τὸν καιρὸ ποὺ τὰ ἀτομα «ἀρχισαν νὰ ἔχουν πλήρη συνείδηση τῆς ἐλεύθερίας καὶ τῶν δικαιωμάτων τους». Ήταν ὁ καιρὸς τῆς μεταβάσεως ἀπὸ τὴ βασιλεία, σ' ἀλλες λύσεις πρὸς τὴ δικαιότερη διακυβέρνηση τῶν ἀνθρώπων.

Αὐτὸ δὲν εἶναι χωρὶς σημασία. Γιατὶ ὁ Τυρταῖος (ποὺ ὑπάρχει μεγάλη πιθανότης νὰ ἡταν καὶ Ἰωνικής καταγωγῆς) προσάρμοσε ἐμπνευ-

σμένα τὸ σφριγηλό, ἐπίκαιρο αὐτὸ εἶδος, μὲ τὸ ζωντανὸ του πρωτότυπο μέτρο, στὶς κοινοτικὲς ἀνάγκες τῆς Λακεδαιμονος. Ἡταν ἀκριβῶς δταν διορίστηκε στρατηγὸς τῶν Λακεδαιμονίων στὶς κρίσιμες γι' αὐτοὺς στιγμὲς τοῦ δεύτερου Μεσσηνιακοῦ Πολέμου, ποὺ ἔγραψε τὴν μεγάλη ἐλεγεία του, ποὺ μᾶς εἶναι γνωστὴ σὰν «Εὔνομι» η «Πολιτεία».

«Οταν ἀκοῦμε τὸν Τυρταῖο», λέει ὁ Κρουαζέ⁽⁷⁴⁾, «εἰναι σὰ ν' ἀκοῦμε ἓνα δάσκαλο τῆς σοφίας καὶ τῆς πειθαρχίας». Γιατὶ καὶ τ' ἄλλα ἀποσπάσματα ποὺ σώθηκαν ἀπὸ τὰ ποιήματά του, μὰ ιδιαίτερα ἡ Εὔνομια, «περιγράφουν τοὺς νόμους τῆς χώρας, ὑπενθυμίζουν πώς αὐτοὶ ὑπαγρεύηκαν ἡ ἐπικυρώθηκαν ἀπὸ τὸ θεό Πύθωνα, ἐκθειάζουν τὴν φαυμαστὴ τάξη ποὺ ἐπιβάλλεται στὴ χώρα, σχολιάζοντας τὴν πολιτικὴ καὶ ἡθικὴ τους σημασία»:

«Φοίβου ἀκούσαντες Πυθωνόθεν οἴκαδ' ἔνεικαν
μαντείας τε θεοῦ καὶ τελέεντ' ἔπεα...».

Μ' δόλο ποὺ οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ἐλεγείες τοῦ Τυρταίου χάθηκαν, ώστοσο δ, τι μένει μᾶς ὑπαινίσσεται μὲ καταπληκτικὴ δύναμη τὸ τί πρέπει νὰ ἥταν δ, τι δὲν σώθηκε! Στὰ παραπάνω πρέπει νὰ προσθέσουμε τὸ δτι τρεῖς ἄλλες ἐλεγείες, ποὺ εἶναι καὶ τὰ μεγαλύτερα ἀποσπάσματα ποὺ ἔχουμε, μᾶς ἔχουν διασωθῆ ἀπὸ μιὰ συλλογὴ ποὺ ὄνομάζεται: «Τὸ θοῦκαι» — τίτλος πολὺ χαρακτηριστικός!

Ἐπειδὴ κανένας βαθμὸς ἐπιμονῆς πάνω στὴν ἐκπαιδευτικὴ καὶ διαπλαστικὴ ἀξία τῶν ἐλεγειῶν τοῦ Τυρταίου δὲ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὑπερβολικός, διὸ ἀκούσουμε καὶ τὸν Γαϊγκερ πάνω στὸ δέμα:

«Οι ἐλεγείες τοῦ Τυρταίου — λέει στὸ βιβλίο του «Παιδείσιο» — ἐμπνέονται ἀπὸ ἓνα μεγαλεπήδολο ἐκπαιδευτικὸ ιδεώδες... Εἰναι ἡ ὑπέρτατη ἔκφραση τῆς Σπαρτιατικῆς θελητικῆς σειρᾶς της Λαδίας. Μερικοὶ θεωροῦν σὰν ἐπικύρωση τῆς τελευταίας αὐτῆς ἐκδοχῆς τὴν ἐκλέπτυνση καὶ διακόμηση ποὺ διακρίνει τὴν τέχνη του σὲ σύγκριση μὲ τοὺς προκατόχους του καὶ ποὺ φαίνεται νὰ ἔχῃ ἀρκετὲς ἀναλογίες μὲ τὴν περίφημη Λυδικὴ ροπὴ πρὸς τὸ διακοσμητικό, τὸ πολύχρωμο καὶ τὸ πολυτελές στοιχεῖο, ποὺ ὁ 'Αλκμάν' ίσως καὶ νὰ τὸ γνώρισε προσωπικά. 'Αν ἡ τελευταία αὐτὴ ἐκδοχὴ τῆς καταγωγῆς του ἀληθεύη, τότε φαίνεται πώς ἡ ἀξιόλογη πνευματικὴ κίνηση τῆς Σπάρτης στὰ μέσα τοῦ ἔβδομου αἰώνα προσείλκυσε κι' αὐτὸν ὅπως πολλοὺς ἄλλους καλλιτέχνες». 'Ἐπίσης λέγεται καὶ γιὰ τὸν 'Αλκμάνα δτι διετάχθη νὰ πάνη στὴ Λακεδαιμονία ἀπὸ κάποιο χρησμό.

«'Αγετ' ὁ Σπάρτας εὐάνδρου κούροι πατέρων πολιητῶν, λασίῃ μὲν ἵτυν προβάλεσθε, δόρυ δ' εὐτόλμως πάλλοντες μὴ φειδόμενοι τὰς ζωὰς. Οὐ γάρ πάτριον τὰ Σπάρτα».

(Σὲ μετάφραση: Μπρόσ, βλαστάρια τῆς πόλης τῶν παλληκαριῶν, παιδιά τῆς Σπάρτης, γιοὶ πατέρων πούνται γέννημά της, μὲ τ' ἀριστερό σας χέρι προβάλετε τὴν ἀσπίδα, μὲ τὸ δεξὶ οραδαίνοντας τὸ δόρυ ἀντρειωμένα, δίχως σκέψη γιὰ τὴ ζωὴ τας: γιατὶ τέτοιο δὲν εἰν' τὸ γνώρισμα τῆς Σπάρτης).

Ως γνωστό, τὰ ἀσματα τοῦ Τυρταίου μεταδόθηκαν στὴν Κρήτη καὶ ὑστερώτερα στὴν ἄλλη Ἑλλάδα καὶ ἐτιμώντο ἀπὸ δῆλους σὰν κοινὰ ιδεώδη. Ή νέα ἀρετὴ ποὺ δημιουργησε ὁ ποιητὴς γιὰ τοὺς Σπαρτιατες, γκρέμισε τὰ σύνορά της καὶ διαχύθηκε παντοῦ, γιὰ νὰ γίνη ἡ ἀρετὴ δῆλων τῶν Ἑλλήνων. «Έχει εἰπωθῆ δτι: «Μέσον αὐτοῦ τοῦ ιδεώδους, ἀν δχι μέσον ἄλλου, οἱ Σπαρτιατες ποιητὲς ἐκπαίδευσαν ὄλανερη τὴν Ἑλλάδα»⁽⁷⁵⁾.

Τέλος, πρέπει νὰ σταματήσουμε στὸν 'Αλκμάνα, μὲ τὸν ὅποιο στεφανώνεται ἡ ἀκμὴ τῶν τεγγῶν στὴν ἀρχαϊκὴ Σπάρτη.

Γιὰ τὴν καταγωγὴ τοῦ 'Αλκμάνος ὑπάρχει ἡ ἀποψη καὶ δτι ἥταν Λάκων καὶ δτι ἥταν 'Ιων ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία, συγκεκριμένα ἀπὸ τὰς Σάρδεις τῆς Λυδίας. Μερικοὶ θεωροῦν σὰν ἐπικύρωση τῆς τελευταίας αὐτῆς ἐκδοχῆς τὴν ἐκλέπτυνση καὶ διακόμηση ποὺ διακρίνει τὴν τέχνη του σὲ σύγκριση μὲ τοὺς προκατόχους του καὶ ποὺ φαίνεται νὰ ἔχῃ ἀρκετὲς ἀναλογίες μὲ τὴν περίφημη Λυδικὴ ροπὴ πρὸς τὸ διακοσμητικό, τὸ πολύχρωμο καὶ τὸ πολυτελές στοιχεῖο, ποὺ ὁ 'Αλκμάν' ίσως καὶ νὰ τὸ γνώρισε προσωπικά. 'Αν ἡ τελευταία αὐτὴ ἐκδοχὴ τῆς καταγωγῆς του ἀληθεύη, τότε φαίνεται πώς ἡ ἀξιόλογη πνευματικὴ κίνηση τῆς Σπάρτης στὰ μέσα τοῦ ἔβδομου αἰώνα προσείλκυσε κι' αὐτὸν ὅπως πολλοὺς ἄλλους καλλιτέχνες». 'Ἐπίσης λέγεται καὶ γιὰ τὸν 'Αλκμάνα δτι διετάχθη νὰ πάνη στὴ Λακεδαιμονία ἀπὸ κάποιο χρησμό.

«Οπως καὶ νάγη, ἡ τέχνη τοῦ 'Αλκμάνος συνδυάζει τὴν 'Ιωνικὴ χάρη μὲ τὴ Δωρικὴ βαρύτητα κι' αὐτὸ εἶναι ιδιαίτερα ἐνδιαφέρον. Καὶ μόνο οἱ στίχοι του ποὺ παραθέσαμε κιόλας σὲ προηγούμενο μέρος τῆς μελέτης μας, ἀν καὶ τόσο σύντομοι, ἐγκλείσουν κιόλας κάτι ἀπ' αὐτὸ τὸ συνδυασμὸ — τούλαχιστο στὸ πνεῦμα:

«Ρέπει γάρ ἄντα τῷ σιδάρῳ τὸ καλῶς κιθαρίδδεν»,
(ποὺ σημαίνει, καθὼς εἶπαμε: «Τὸ καλὰ πολεμᾶς ἐξισοῦται μὲ τὸ καλὰ κιθαρίζεις»).

Μὲ τὴν παρουσία του στὴ Σπάρτη δ 'Αλκμάν ἐπέφερε μὲ τὸ δικό του τρόπο μιὰ ἐκλέπτυνση τοῦ κάθε τι, δχι μόνο τὴν τέχνης τῶν προκατόχων του, μὰ καὶ τῆς ζωῆς τῆς ιδιαῖς, δεδομένου δτι τὰ δυὸ αὐτὰ ἥταν ἀλληλένδετα, ἀφοῦ ἡ ὄμαδικὴ ἐκδήλωση τῆς τέχνης, ιδιαίτερα τῆς μουσικῆς, ἥταν κοινοτικὸ φαινόμενο. 'Ἐτσι ὥστε, οἱ ἐρευνητὲς νὰ

μιλᾶνε δικαιολογημένα γιὰ τὸν «Αἰῶνα τοῦ Ἀλκμάνος» σὰν ὑποδηλωτικὸ μᾶς ἀμέριμνης ἐποχῆς, πὸν χαρακτηριζόταν ἀπὸ δύνη, ἀπὸ μεγάλῃ ἐλευθερίᾳ τῶν γυναικῶν καὶ ἀκόμα ἀπὸ παραχάδεμά τους (τὰ Λυδικά γοῦστα τῶν φορεμάτων τους — ἀς σημειωθῆ — πὸν ἐπιχρατοῦσαν τότε, πολὺ συγκινοῦσαν τὸν ποιητή), ἀπὸ πλούσιο συναίσθημα καὶ ἀπὸ τὴν καλλιέργεια τῆς θερμῆς φιλίας⁽⁷⁷⁾. Ὁλοφάνερα ὁ ποιητής αὐτὸς ἥρθε στὴν κατάληλη στιγμή, γιατὶ ὅστε ἀπὸ τὸν δεύτερο Μεσσηνιακὸ Πόλεμο, ἡ Σπάρτη, ἀποσπασμένη πιὰ πολὺ καιρὸ ἀπὸ τοὺς ἔξωτερικοὺς ἔχθροὺς τῆς, μπόρεσε νὰ χαλαρώσῃ τὴν ὑπερβολικὴ τῆς αὐτηρότητα καὶ νὰ προσφέρῃ ἀσύλο σὲ μὰ τέχνη πιὸ ἐκλεπτυσμένη⁽⁷⁸⁾. Αξίζει στὸ σημεῖο αὐτὸν νὰ προσθέσουμε καὶ τὴν ἀφοριστικὴ γνώμη τοῦ Μωρίς Μπάουρα, ἀπὸ τὸ ἀπαράμιλλο βιβλίο του, «Ἐλληνικὴ Λυρικὴ Ποίηση» (Greek Lyric Poetry): «Οἱ αἰώνας ποὺ ἔζησε ὁ Ἀλκμάν μᾶς ἔχει ἀποκαλυφθῆ σὲ μικρὸ βαθμὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαιολογία, καὶ δῆμως ρίχνει σὲ ἀνυποληψία τὴν γνωστὴ ιδέα γιὰ τὴ Σπάρτη σὰν ἔνα αὐτηρό, καταπιεστικὸ μέρος. Ἡ Σπάρτη εἶχε δικές της, ἔξοχες τέχνες, εἶχε τὶς εὑδημεῖς καὶ χαριτωμένες τελετές της. Καλλιεργοῦσε τὸ τραγοῦδι καὶ τὸ χορὸ σ' ἔξαιρετικὰ μεγάλῳ βαθμῷ καὶ ἀνέμενε ἀπὸ τὰ κορίτσια τῆς νὰ λαμβάνουν μέρος σ' αὐτὰ δχι λιγότερο ἀπὸ τὸ ἀγόρια»⁽⁷⁹⁾.

Καθὼς θὰ δοῦμε, ἡ τέχνη τοῦ ποιητῆ αὐτοῦ εἶχε ταυτόχρονα μιὰ βαθύτερη, πνευματικὴ διάσταση καὶ δὲν περιοριζόταν καθόλου στὴ διακόσμηση τῆς ἐπιφάνειας τῶν πραγμάτων, ὅπως μπορεῖ νὰ νομισθῇ ἐκ πρώτης ὄψεως.

Οἱ Ἀλκμάν, πληροφορούμεθα, δὲν συνέθετε μόνο τὸ κείμενο τῶν ποιημάτων, ἀλλὰ καθώριζε καὶ τὴν μουσική, σύμφωνα μὲ τὴν ὅποια φάλλονταν, καθὼς καὶ τὶς χορευτικὲς καὶ μιμητικὲς κινήσεις. «Ἔτοι, χορός, μουσικὴ καὶ λόγος ἀποτελοῦσαν «ζῶσαν ἐνότητα»⁽⁸⁰⁾. Άλλὰ φυσικά, ἔρουμε δὲι αὐτὸν ἡταν τὸ θαυμαστὸ χαρακτηριστικὸ τῶν περισσότερων ποιητῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης: «Ἡταν ταυτόχρονα καὶ μουσικοὶ χορογράφοι — κάτι ποὺ παρουσιάζει θεμελιώδη διαφορὰ μὲ τὴ δική μας ἐποχή, καθὼς εἴχαμε πεῖ.

Στὴ Σπάρτη, ὅπου — ὅπως λέει ὁ Γκέδαρτ⁽⁸¹⁾ — ὁ Ἀλκμάν κατεῖχε τὸν ἔξαιρετικὰ τιμημένο τίτλο τοῦ ἀρχηγοῦ τοῦ χοροῦ, τὸ βασικὸ συγκρότημα τοῦ μουσικοῦ ἡταν συνήθως ἔνας δύμιλος ποὺ ἀπαρτιζόταν ἀπὸ Σπαρτιάτides κόρες. Αὐτὸν φυσικὰ ἡταν ἀμεση συνέπεια τῆς πολὺ ἐλεύθερης, ἀλλὰ δχι ἀσύδοτης — ἀντίθετα, πολὺ ἀξιοπρεποῦς καὶ σεμνῆς — ζωῆς τῶν Λακεδαιμονίων γυναικῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλκμάνος, οἱ ὄποιες, καθὼς ἔρουμε, ἀσκοῦνταν καὶ αὐτὲς μαζὶ μὲ τὰ ἀγόρια γυμνές, γωρὶς ἵχνος σεμνοτύφειας.

Ἀπόρροια τοῦ γεγονότος αὐτοῦ ἡταν οἱ περιφημότερες συνθέσεις τοῦ Ἀλκμάνος, ποὺ εἶναι γνωστὲς ως «παρθενίαι» ἢ «παρθένειαι». Σὲ μιὰ ἀπ' αὐτές, τὴ μεγαλύτερη καὶ περιφημότερη (ποὺ ἀνακαλύφθηκε στὰ 1885 σὲ πάπυρο μέσα σ' ἔνα τάφο κοντὰ στὴ δεύτερη Πυραμίδα τῆς Αιγύπτου), παρ' ὅλο ποὺ ἐμπεριέχονται καὶ προσωπικές φιλοφρονήσεις σὲ μέλη τοῦ χοροῦ, δὲν ὑπάρχει οὔτε ἵχνος χυδαιότητος ἢ ἀρρωστημένου

αἰσθητισμοῦ, ἀλλὰ ἐπικρατεῖ ἡ λεπτότης, ἡ χάρη καὶ «οἱ συγκρατημένες κινήσεις τῆς ψυχῆς», καθὼς ἔχει εὔστοχα διατυπωθῆ⁽⁸²⁾:

«Ἐστι τις σιῶν τίσις·
δ' ὀλθίος δστις εὕφρων
ἀμέραν διαπλέκει
δικλαυτος· ἔγων δ' ἀείδω
Ἄγιδῶς τὸ φῶς· δρῶ
Ἐ' δτ' δλιον, δνπερ ἀμιν
Ἄγιδῶ μαρτύρεται
φαίνην» (κλπ.)

(Τυπάρχει θεία ἀνταπόδοση. Εύτυχισμένος ὅποιος μὲ καρδιὰ χαρούμενη τελειώνει τὴ μέρα του ἀδάκρυτος. Ἐγώ, τραγουδῶ τὸ φῶς τῆς Ἀγιδῶς. Τὴ βλέπω σὰν τὸν Ἡλιο, ποὺ ἡ Ἀγιδῶ κράζει νὰ λάμψῃ γιὰ μᾶς σὰ μάρτυρας).

«Ἄς σημειωθῆ πὼς στὸ ἐγκώμιο αὐτὸ προτάσσεται μιὰ μυθικὴ ἀφήγηση, ὅπου ἥρωες εἶναι δὲ Ἡρακλῆς καὶ οἱ Διόσκουροι.

Στὶς ὄμαδικὲς αὐτὲς ἐκτελέσεις, πληροφορούμεθα, ὁ Ἀλκμάν ἡγεῖτο τοῦ χοροῦ παίζοντας ὁ ἴδιος τὴν κιθάρα καὶ προκαλώντας ἔξαιρετικὴ ἐντύπωση. Μὲ μεγάλη ἀφέλεια, ὁ ποιητής δὲ διστάζει νὰ ζητήσῃ νὰ τὸν ἐπευφημήσουν:

«ὅσαι δὲ παῖδες ἀμέων
ἐντί, τὸν κιθαριστὰν αἰνέοντι»

(δεις ἀπὸ μᾶς εἶναι νέες, ἀς ὑμνήσουν τὸν κιθαριστή).

Απὸ πὸ τεχνικὴ ἀποφή, οἱ οὐσιαστικῶτερες καινοτομίες τοῦ Ἀλκμάνος, βρίσκονται στὴν τεράστια ποικιλία τῶν μέτρων πὸν χρησιμοποίησε καὶ στὴ δημιουργία πάμπολλων ποιητικῶν, φραστικῶν καὶ μουσικῶν σχημάτων ἀξιονομήσεως. Ή καταπληκτικὴ μετρικὴ του περιλαμβάνει δακτυλικὰ ἔξαμετρα καὶ τετράμετρα, ίσαμβικὰ καὶ τροχαϊκὰ δίμετρα, στίχους μὲ αἰσιοδικοὺς καὶ ίωνικοὺς πόδες, καὶ στροφές μὲ στίχους πὸν παρουσιάζουν ἔξαιρετικὴ ποικιλία στὴ μετρικὴ σύνθεση. Ή τέτοια σύνθεση τῶν ρυθμῶν, τῶν μέτρων καὶ τῶν στίχων, παρουσιάζει, ὅπως μπορεῖ νάναι γνωστό, ίδιαίτερο μουσικὸ ἐνδιαφέρον καὶ ἡταν τὸ ξεχωριστὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ἀρχαίας Ἐλληνικῆς μουσικῆς γενικὰ — κάτι ποὺ ώς γνωστὸ στερεῖται, ἡ σημερινὴ Εύρωπαϊκὴ μουσικὴ (ἀλλὰ ποὺ διατηρεῖ ὡς ἔνα βαθμὸ ἡ σημερινὴ Δημώδης μουσικὴ μᾶς). «Οπως θὰ δοῦμε στὸ κατάλληλο σημείο παρακάτω (VIII, «Χαρακτηριστικὰ τῆς Δωρικῆς μουσικῆς») μποροῦμε μὲ τὴ σημερινὴ μουσικὴ σημειογραφία (νότες) ν' ἀναπαραστήσουμε ἀρκετὰ πιστὰ καὶ νὰ ἐκτελέσουμε συνθέσεις σὰν αὐτὲς ρυθμικά, ἀλλὰ δυστυχῶς γιὰ τὴ μελωδία (ξέχωρα ἀπὸ τὸ μέρος τῆς ὁργανικῆς συνοδείας) μᾶς χρειάζεται ἡ ἀρχαία παρατημαντική. Εἴναι φυσικὸ νὰ διερωτώμεθα μὲ ἀγωνία (μὲ ἀπελπισία μᾶλλον θὰ ἔλεγε κανεὶς) πῶς ἀκριβῶς ἀκουσταν ἡ μουσικὴ (μέλος καὶ ὄργανικὴ συνοδεία) τοῦ Ἀλκμάνος, δχι μόνο σ' ἐκδηλώσεις σὰν καὶ ἀσκοῦνταν τὰ παρθένειαι, μὰ καὶ σὲ συλλήψεις σὰν τὴν περίφημη ἐκείνη ὅπου τὸ μυστήριο τῆς φύσης εἶναι τόσο ἔντονα διαχυμένο:

«Εῦδουσιν δ' ὁρέων κορυφαί τε καὶ φάραγγες...»

(Κοιμοῦνται τῶν βουνῶν οἱ κορυφές καὶ τὰ φαράγγια,
κι' οἱ ράχες κι' οἱ γαράδρες,
τ' ἀρίφνητα ἐρπετά ποὺ ἡ μαύρη γῆ τὰ τρέφει...)

Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ποιητῆ γιὰ τὴ φύση δὲν ἔταν ἐπιφανειακὸ καὶ ποιητικὰ ἀνώδυνο, γιατὶ ὁ Ἀλκμάν εἶχε διατυπώσει καὶ δική του Κοσμογονία, δύως προχώρησε αὐτὸ τὸ ἀποσπάσματά του, στὴν ὅποια πρωτοστατοῦν ἡ "Υγλη, ἡ Θέτις, ὁ Πόρος, ἡ Αἰσα, τὸ Τέκμαρ (Τέκμωρ)...^(82α). Γριφώδεις φράσεις σὰν τὴν πιὸ κάτω, μᾶς τίς ἔχει διαφυλάξει τὸ χέρι του Χρόνου μὲ μιὰ φειδωλία μεγαλύτερη κι' αὐτὸ τῆς Σφίγγας:

«ἄμαρ τε καὶ σελάνα καὶ τρίτον σκότος...»

Τὸ καταπληκτικὸ εἶγαι δτι ὁ Ἀλκμάν, καθὼς τὸ λέει ὁ Ἱδιος, ἀγαποῦσε κι' εἶχε σπουδάσει τὰ κελαδήματα τῶν πουλιῶν («Οἶδα δ' ὄρνιχων νόμως πάντων») κι' δτι ἐπινόησε στίχους καὶ ἀσμα, ἀφοῦ κατανόησε τὴ φωνὴ ποὺ ἐκπέμπουν μὲ τὴν ἀσκημένη γλῶσσα τους οἱ πέρδικες! Τὸ τελευταῖο μᾶς φέρνει αὐθόρυμητα στὸ μυαλὸ μεγάλους συνθέτες τῆς ἐποχῆς μας, ίδιαίτερα τὸν Μπετόβεν: Ἐπρόκειτο μήπως στὴν περίπτωση αὐτῇ γιὰ ἓνα ἀνάλογο ρυθμικὸ μοτίβο, μελωδικὰ ἐπεξεργασμένο, σὰν αὐτὸ ποὺ φαίνεται νὰ διέπῃ, ἀς ποῦμε, τὸ πρῶτο μέρος τῆς «Ποιμενικῆς συμφωνίας»; Δηλαδή, γιὰ νὰ τὸ διατυπώσουμε ρυθμικά:



Ποιὸς ξέρει! "Ισως νὰ φωτίζεται περισσότερο αὐτὸ τὸ ἐνδιαφέρον σημείο αὐτὸ τὴν προσέγγιση τοῦ Ἰταλοῦ μελετητῆ, Ettore Romagnoli, ποὺ δίνει ἓνα μεγαλύτερο βάρος καὶ μιὰ ἀπροσδόκητη προέκταση στὸν σχετικὸς στίχους τοῦ Ἀλκμάνος —

"Ἐπη τάδε καὶ μέλος Ἀλκμάν
εὔρε, γεγλωσσαμένων
κακκαβίδων στόμα συνθέσας —

ὅταν τὸν παραδέτη στὸ βιβλίο του «Στὸ βασίλειο τοῦ Ὁρφέα» (Nel Regno d' Orfeo)⁽⁸³⁾ γιὰ νὰ δικαιολογήσῃ τὴ δική του στροφὴ (ὁ Ρομανιόλι) στὸ τραγοῦδι τῶν πουλιῶν, προκειμένου ν' ἀνιχνεύσῃ τὴν προέλευση τοῦ ρυθμοῦ, τοῦ μέτρου καὶ τοῦ στίχου. Παραδέτοντας τὸ κελάρηδημα ἐνὸς πουλιοῦ σὲ γότες — τὸ ἔξης:



παραδέτοντας λοιπὸν αὐτὸ τὸ τραγοῦδι ἐνὸς πουλιοῦ κι' ἀναλύοντάς το, ὁ Ρομανιόλι διαπιστώνει δτι σ' αὐτὸ βρίσκεται «ὁ γενικὸς νόμος τῆς ἀναπτύξεως (προόδου) τῶν ρυθμῶν». Συγκεκριμένα, ὥρισμένα πρωταρχικὰ στοιχεῖα (γότες) συνασπίζονται σὲ ὄμάδες ἀπὸ δυὸ ἡ τρία στοιχεῖα

ἡ καθεμιὰ (πόδες) (������). (Σημ.: Ἡ ίδεα φαίνεται πιὸ καθαρὰ στὸ παραπάνω παράδειγμα τοῦ Ρομανιόλι μὲ μιὰ μικρὴ μετάθεση τῶν γραμμῶν τοῦ μέτρου, ποὺ σημειώνει μὲ στιγμές). Οἱ πόδες σὲ μεγαλύτερες ὄμάδες (κῶλα) καὶ πάλι ἀπὸ δυὸ ἡ τρεῖς πόδες τὸ καθένα (������ | οοοοο). Τὰ κῶλα αὐτὰ σὲ ἐνότητες πιὸ πολύπλοκες, καὶ πάλι διμερεῖς ἡ τριμερεῖς, (������ | οοοοο | οοοοο | οοοοο)

καὶ οὕτω καθ' ἔξης. Αὐτὴ ἡ ἐμπνευσμένη διαπίστωση φαίνεται τόσο ἀναντίρρητη, ὅστε νὰ ὑπογραμμίζῃ τὴν παρουσία Νόμων δομῆς ἡ δημιουργίας στὴν ίδια τὴ Φύση, στὸν δικὸν ὅποιους ὑπακούουν αὐθόρυμητα τὸ Ἱδιο πουλιὰ καὶ ἀνθρώποι. Πιθανὸν ὁ ἔξαιρετικὰ εὐαίσθητος Ἀλκμάν νὰ εἶχε προχωρήσει πολὺ βαθειὰ στὴν ἀποκρυπτογράφησή τους. Δὲν θὰ ἔταν καθόλου παράξενο, γιατὶ στὸν Ἑλληνικὸ θρῦλο ἡ ἀνακάλυψη τῆς μουσικῆς πραγματοποιήθηκε μὲ τὴν ἀπομίμηση τοῦ τραγουδιοῦ τῶν πουλιῶν, καὶ ὁ σχετικὸς μῦθος (λέει ὁ Μπάουρα) ὑπαινίσσεται δτι ὁ τραγουδιστὴς ἔρει τὰ μυστικὰ τῆς φύσεως — σὰν τοὺς προφῆτες καὶ μάντεις τοῦ παρελθόντος, Κάλχα καὶ Μόφο.

"Οσοι θεωροῦν ἀλλόκοτες αὐτές τὶς ίδεες, καμμιὰ φορὰ σταματοῦν νὰ τὶς σκεφθοῦν δταν ἀντικρύζουν τὰ λόγια αὐθεντιῶν δπως ὁ Μπάουρα, τὸν δποὶ καὶ παραδέτουμε πιὸ συγκεκριμένα: «Ο ποιητὴς μπορεῖ νὰ ἔξερε κάτι γιὰ τὶς σαμανιστικές (shamanistic) ἀντιλήψεις, σύμφωνα μὲ τὶς ὅποιες οἱ ἀνθρώποι καταλάβαιναν τὰ τραγούδια τῶν πουλιῶν, κι' ὅμοιογει κάποια σχέση μ' αὐτές, ὅμως κρατᾶ γιὰ τὸν ἔαυτὸ του προσεκτικὰ κάθε (ἄλλο) ὑπαινιγμὸ γι' αὐτὸ τὸ γεγονὸς κι' ἀρκεῖται νὰ δώσῃ μιὰ εἰκόνα ποὺ περιέχει μόνο δτι ταιριάζει στὸ σκοπό του»⁽⁸⁴⁾.

"Απὸ τὴν ἀρχαιότητα κιόλας τὰ πολυάριθμα ἔργα τοῦ Ἀλκμάνος εἶχαν ταξινομηθῆ σ' ἔξη βιβλία, ποὺ μᾶς δίνουν τὰ ἔξης μουσικὰ εἰδή: "Γύνους, παιάνες, ὑπορχήματα, σκόλια καὶ παρθένεια. Ἀναδιφώντας τὰ πεντηρά ὅμοιογυμένωνς ἀποσπάσματα ποὺ μᾶς διασώθηκαν, συναντοῦμε μερικὰ ἀποφθέγματα ποὺ θὰ μείνουν γιὰ πάντα στὴ μνήμη τῆς ἀνθρωπότητος:

«Πεῖρα τοι μαθήσιος ἀρχὰ»
(Πεῖρα, ἀρχὴ μαθήσεως).
«Ἔστι τις σιῶν τίσις»
(Ὑπάρχει θεία ἀνταπόδοση).
«Μέγα γείτονι γείτων»

(Ο γείτονας είναι κάτι σκουδαῖο γιὰ τὸ γείτονά του).

Ἐρωτήσεις καὶ Ἀπαντήσεις

'Ἐ ρ ω τ η σ η: Εἴχατε πεῖ δτι κάποιος αὐλητῆς ἀπὸ τὸ "Ἄργος ἔξετέλεσε στὸν Δελφοὺς ἓνα Νόμο ποὺ ἔταν «προγραμματικὴ» μουσική.

Δηλαδή, είχε συγκεκριμένο περιεχόμενο σάν υπόθεση; 'Εξέφραξε, νὰ ποῦμε, μιὰ δωρισμένη ιστορία, δπως ή σημερινή προγραμματική μουσική;

'Α πάντη ση: Μάλιστα, περὶ αὐτοῦ πρόκειται, ἀν καὶ λόγω τῆς αὐστηρῆς στάσεως τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντι στὴν προγραμματικὴ μουσικὴ καὶ στὴν ἀπομίηση φυσικῶν ἥχων ἀπὸ μέρους τῶν ὄργάνων, καὶ στὴν περίπτωση ἀκόμα αὐτὴ τὸ θέμα ἡταν παραμένο ἀπὸ τὴν ζωὴν ἐνδὲ θεοῦ. Συγκεντιμένα, ὁ Πυθικὸς Νόμος ποὺ ἔπαιξε ὁ αὐλητὴς Σακάδας ἐξέφραξε μουσικὰ τὸν ἀγώνα τοῦ Ἀπόλλωνος μὲ τὸν Πύθωνα γιὰ τὴν κατοχὴ τῶν Δελφῶν. Τὸ ἐνδιαφέρον εἶναι ὅτι ἔρουμε ὅτι αὐτὸ ἀπεδόθη σὲ πέντε μέρη, ποὺ ἡταν ὑποδιηρημένος ὁ ὅλος νόμος καὶ ποὺ εἰχαν πολὺ χαρακτηριστικοὺς περιγραφικοὺς τίτλους: 'Ὑπῆρχε ἔνα εἰσαγωγικὸ μέρος, ἀκολουθοῦσε ἡ πρώτη ἐπίθεση, ἔπειτα ὁ καθαυτὸ ἀγώνας, ὁ θρίαμβος κατόπι ποὺ ἀκολουθοῦσε τὴν νίκη καὶ τέλος ὁ θάνατος τοῦ Πύθωνος. Στὶς πληροφορίες μας προστίθεται ὅτι τὸ ἔπειρχημα τοῦ δράκοντος ἀπεδόθη στὸν αὐλὸ μ' ἔνα δεῦτο «ἀρμονικὸ» ἥχο (μὲ τὴν τεχνικὴ ἐπιστημονικὴ σημασία ἡ λέξη ἀρμονικός). 'Ἐπρόκειτο δηλαδὴ γιὰ ὑπέρηχο.

'Ερωτηση: Γιατὶ ἡ στάση τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντι στὴν προγραμματικὴ μουσικὴ ἡταν αὐστηρή; Δὲν τὴν ἐνέκριναν;

'Α πάντη ση: Τὸ θέμα ἔχει νὰ κάμει μὲ τὸ στοιχεῖο τῆς «μιμήσεως» στὴν ἀρχαία μουσική, ποὺ τὸ θίξαμε κάτως μιὰδύο φορές: 'Η ἀνώτερη μουσικὴ τῶν Ἑλλήνων ἡταν αὐτὴ ποὺ ἀποτελοῦσε μύηση τῆς ἀρετῆς, τὴν ὅποια ἀρετὴ καθιστοῦσε ἐμφανῆ τὸ περιεχόμενο τῶν λέξεων. 'Αρα, λόγος καὶ μέλος σὰ μιὰ ἡμικὴ ἐνότητα ἡταν ἡ ἴδεωδης μουσική, σὲ τρόπον ὅστε ἡ ἀπουσία τῶν λέξεων, ποὺ δὲν ἔδειχνε τίνος πράγματος μίμησις ἡταν ἡ μουσικὴ, ἐκοιτάζετο μὲ δυσπιστία καὶ ἀποδοκιμασία ἀπὸ τοὺς μεγάλους μουσικοὺς καὶ στοχαστές. 'Αποδοκιμαστέα μουσικὴ στὴν ἀρχαίατητα ἡταν συνεπῶς ἡ καθαρὰ ὄργανικὴ μουσικὴ (μεταξὺ ἀλλων φυσικά), ἡ ὅποια ἀρχισε νὰ διαδίδεται πολὺ τὸν καιρὸ τῆς παρακμῆς καὶ στὴν ὅποια, λόγω τῆς ἀπονοσίας τῶν λέξεων, οἱ ἐκτελεστές ἐπιδίδονταν σ' ὅλων τῶν εἰδῶν τὶς ἀπομιμήσεις κατωτέρας ποιότητος (φυσικῶν ἥχων κλπ.) καὶ σ' ἐπίδειξη δεξιοτεγχίας καὶ δακτυλικῆς ταχύτητος — κάτι ποὺ ἐπίσης ἀποδοκιμαζόταν ἐντονα στὴν ἀρχαίατητα. Σήμερα, δπως ἔρουμε, ἡ δεξιοτεγχία θαυμάζεται πολὺ. 'Εθαυμάζετο ἐπίσης πολὺ ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους, οἱ ὅποιοι καὶ δημιούργησαν (δπως νομίζω ἔχουμε ἀναφέρεις κιόλας) τὸν χαρακτηριστικὸ τύπο τοῦ «βιρτουόζου», καὶ δὴ (κατὰ τὴν γενικὴν ὄμολογια τῶν μουσικολόγων) τοῦ πιὸ ματαιόδοξου τύπου ποὺ γνώρισε ἡ ἀνθρωπότητης.

"Ετσι, ἀντίθετα ἀπ' ὅτι συμβαίνει σήμερα, στὴν ἀρχαία 'Ἑλλάδα προγραμματικὴ μουσικὴ ἡταν μᾶλλον ἡ ὄργανικὴ, ποὺ ἐθεωρεῖτο σὰν κατώτερη, ἐνῷ «ἀπόλυτη μουσικὴ» (γιὰ νὰ χρησιμοποιοῦσε τὸν ἀντίθετο δρό τῆς ἐποχῆς μας) ἡ φωνητικὴ, ποὺ ἐθεωρεῖτο ἀνώτερη. Στὴν ἐποχή μας ἀπόλυτη καὶ ἀνώτερη μουσικὴ εἶναι μᾶλλον ἡ καθαρῶς ὄργανικὴ καὶ ὄργανητη.

'Ερωτηση: Γιατὶ πήρε αὐτὴ τὴν κατεύθυνση ἡ σημερινὴ μουσικὴ ἀντίληψη;

'Α πάντη ση: Οἱ λόγοι γι' αὐτὸ εἶναι πολλοὶ καὶ ἀνάγονται στὰ βαθειὰ αἵτια τῶν σημερινῶν μουσικῶν τάσεων γενικά: Θάπερε νὰ ἐπεκταθοῦμε πολὺ γιὰ νὰ τὰ ἐκθέσουμε ἵκανοποιητικά. Πάντως, μὲ συντομία, τὸ θέμα εἶναι ἀρρηκτα συγδεδεμένο καὶ μὲ τὴ σύγχρονη, τεχνητὴ ἐκείνη ἀλλοίωση τῶν φυσικῶν μουσικῶν διαστημάτων ποὺ μᾶς ἔδωσε αὐτὸ ποὺ ὄνομάζουμε «συγκερασμένη» κλίμακα, ποὺ μὲ τὴ σειρά της δημιούργησε τὶς δυνατότητες τῆς «καλθετῆς» συνηχήσεως τῶν φωνῶν καὶ τῶν ὄργάνων. Αὐτὸ σημαίνει συγχροδίες, πολυφωνία, ἀντίστιξη, «ἀρμονία» — πράγματα ποὺ δὲν ὑπῆρχαν στὴν ἀρχαιότητα, γιατὶ τότε ήταν τοῦ συγκερασμοῦ τῶν διαστημάτων ἐθεωρεῖτο ὅτι παρεβίαζε τὴ φύση τῶν πραγμάτων, ὅτι ἡταν ἔνας συμβιδαμός πρὸς τὶς ἀνθρώπινες αἰσθήσεις (ἀκοή) κι' ὅτι ἡταν κάτι τὸ τεχνητό. Στὴν ἀρχαιότητα ἔχρησιμοποιεῖτο τέτοια ποικιλία ὑποδιαιρέσεων τοῦ τόνου καὶ τῶν ἄλλων διαστημάτων ποὺ καθιστοῦσε τὴν πολυφωνικότητα ἀδύνατη. 'Η κίνηση τῆς μουσικῆς ἡταν, συνεπῶς, τότε ὄριζόντια (μελωδικὴ καὶ βασικὰ μονοφωνικὴ) δημιουργία, καὶ ἡ ὄργανικὴ συνοδεία πολὺ διακριτική. Οἱ σημερινὲς κατεύθυνσεις ἔδωσαν, δπως εἶναι φυσικό, στὰ ὄργανα ἄλλες προσπτικές μὲ τὶς δυνατότητες τῶν συνηχήσεων. Σ' αὐτὸ βοήθησε καὶ ὁ παράλληλος νόμος τῶν πολυάριθμων ἐκτελεστῶν καὶ τῶν μεγάλων συνόλων, ποὺ χαρακτηρίζει τὴν ἐποχὴ μας (ἀλλὰ ποὺ ἀρχισε ἀπὸ τὴ Ρωμαϊκὴ ἐποχή), καθὼς καὶ ἡ συσσωματωση στὴν ὄργανητρα ὅλων τῶν τύπων τῶν ὄργάνων μὲ ίσοτιμία (ἐγγόρδων, πνευστῶν καὶ κρουστῶν, μὲ τὶς πολλές τους παραλλαγές).

Ταυτόχρονα, λόγω τοῦ ὅτι σήμερα σχεδὸν κάθε νοητὸ θέμα (ὅχι ἀπλῶς ἐκεῖνο ποὺ ἀναφέρεται στὴν ἀρετὴ καὶ στὶς ὑπερβατικὲς καταστάσεις τοῦ εἰναι) ἀποτελεῖ ἀντικείμενο μουσικοῦ χειρισμοῦ καὶ «μιμήσεως», μὲ ἀπολύτως σοδαρές ἀξιώσεις, τὰ ὄργανα βρήκαν ἔνα ἐλεύθερο πεδίο δράσεως στὸν τομέα τῆς «διερευνήσεως» καὶ ἀπόδεσεως τοῦ καθαρὰ ἀνθρώπινου κόσμου τῶν ἐνστίκτων, τῶν πολυποίκιλων συγκινήσεων καὶ παθῶν, καθὼς καὶ τοῦ ἔξιωτερικοῦ περιβάλλοντός μας. ("Οτι ἡ ἐμφαση ποὺ τοποθετοῦμε σήμερα στὸ ἄτομο ὑποκύρωπεται σ' ὅλα αὐτὰ εἶναι φανερό"). Αὐτὸ ὡδήγησε σιγά-σιγά σὲ τέτοια ἐπαύξηση τῆς τεχνικῆς ἵκανοτητος καὶ τῆς «ένθεραστικότητος» τῶν ὄργάνων, ποὺ αὐτὰ ἀνάπτυξαν δυνατότητες ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὸ λόγο, τὸν ὅποιο καὶ συγχάθεούν ἐμπόδιο. Σήμερα μιλάμε γιὰ τοὺς «ἀπόλυτους ἥχους» (ὄργανα) καὶ τὶς «πεπερασμένες λέξεις» (λόγο). Αὐτὴ εἶναι μιὰ περαιτέρω διαφοροποίηση τῶν ἡμερῶν μας, τῆς ἀρχαίας ἔννοιας Μουσικής, δπου τὰ οὐσιαστικὰ στοιχεῖα τῆς ἀποτελούσαν μιὰ ἀδιάσπαστη ἐνότητα — βασικὰ δηλ. ὁ λόγος καὶ τὸ μέλος, γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε τὸ ρυθμὸ καὶ τὴν ὄργηση.

Δυστυχῶς η ὥρα δὲ θὰ μᾶς ἐπέτρεπε νὰ ἐπεκταθοῦμε πέρι ἀπ' αὐτὲς τὶς σύντομες γενικές παρατηρήσεις.

'Ερωτηση: Σχετικά μὲ τὶς πηγὲς πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα τῆς μουσικῆς στὴ Σπάρτη, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἑλλάδα γενικώτερα, ἀναφερθήκατε πολλές φορές σὲ ὀρισμένα ἐνδιαφέροντα συγγράμματα, ποὺ νομίζω δὲν εἶναι πολὺ γνωστά, ἡ εἶναι σπάνια ἴσως, καὶ δυσεύρετα. Γιὰ πολλοὺς ποὺ θὰ ἐνδιαφέρονται νὰ βροῦν αὐτὲς τὶς πηγὲς κι' ἀν εἶναι δυνατό νὰ ἔξασφαλίσουν τὰ σχετικὰ συγγράμματα, δὲν νομίζετε πάνω θὰ ἡταν ὑποβοηθητικὸ ἄν

γινόταν μιὰ πιὸ λεπτομερειακὴ ἀναφορὰ ν' αὐτὲς μὲ πλήρη στοιχεῖα; Θὰ μποροῦσε μῆπως νὰ γίνῃ αὐτό;

Α πάντη σ. η: Γιὰ τὸ σημεῖο αὐτὸ ἔχω ἀκριβῶς μεριμνήσει κιόλας. Γνωρίζω δὲ εἶναι κάτι τὸ χρήσιμο, ἄλλωστε χρειάζονται αὐτὰ τὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀναγναία τεκμηρίωση τοῦ κειμένου κατὰ τὴν ἐκτύπωση. "Ομως θὰ ἀντιλαμβάνεσθε δὲ τὰ πλήρη στοιχεῖα εἶναι λεπτομέρειες ποὺ δὲ μποροῦν ν' ἀναφέρωνται ἀπὸ ραδιοφώνου, ἐπειδὴ δὲν εἶναι δυνατὸ ὅλη τὴν ὥρα νὰ λέμε σελίδες, ἐκδότες καὶ χρονολογίες, πλάι στοὺς τίτλους καὶ συγγραφεῖς. (Γιατὶ αὐτὲς ἀκριβῶς οἱ λεπτομέρειες εἶναι ποὺ χρειάζονται, προκειμένου νὰ μπορέσῃ κανεὶς νὰ βρῇ τὰ σχετικὰ βιβλία ή ἔστω ν' ἀνατρέξῃ στὶς πηγές). Συνεπῶς, οἱ σχετικές παραπομπὲς θὰ τυπωθοῦν πλήρως ὑπὸ μορφὴ σημειώσεων στὴ σχετικὴ ἐκδοση τοῦ P.I.K. Όφελω νὰ πῶ δὲ τὰ περιλαμβάνοντα κυρίως ἔργα ποὺ εἶναι δυνατὸ νὰ ἔξασφαλισθοῦν.

Ερώτηση: "Αν μπορῶ νὰ συνεχίσω ἀκόμα λίγο πάνω στὸ ἴδιο θέμα — μ' ἐνδιαφέρουν ιδιαίτερα οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς πάνω στὴ μουσική: Αὐτῶν τὰ ἔργα ποὺ μπορεῖ νὰ τὰ βρῇ κανεὶς; "Υπάρχουν διαθέσιμα; 'Αναφέρατε λόγου χάρη τὸν 'Αριστόδενο, τὸν Πλούταρχο καὶ ἄλλους. Στὶς συνήθεις ἐκδόσεις ἀρχαίων συγγραφέων αὐτοὺς δὲν τοὺς συναντάμε.

Α πάντη σ. η: "Α, ἐδῶ πραγματικὰ εἶναι ή δυσκολία. Εἶναι ή ἀπελπισία, μπορῶ νὰ πῶ, ὅλων τῶν μελετητῶν τοῦ μεγάλου θέματος τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς.

Οι δύο κλασσικὲς πιὰ ἐπιστημονικὲς ἐκδόσεις, ποὺ περιλαμβάνουν τοὺς σπουδαιότερους ἀρχαίους μουσικοὺς συγγραφεῖς μας, ἔγιναν ή μιὰ στὸ "Αμστερνταμ στὰ 1652 ἀπὸ τὸν Meibom — ἐπιγράφεται: "Antiquae Musicae Auctores Septem" — καὶ ή ἄλλη στὴ Λειψία στὰ 1895 ἀπὸ τὸν Karl von Jan, καὶ ἐπιγράφεται: "Musici Scriptores Graeci". (Αὐτῆς, ὑπάρχει καὶ Γαλλικὴ ἐκδοση). Τυχερὸς μέχρι τώρα ήταν ὅποιος εἶχε αὐτὰ τὰ ἔργα, καὶ οἱ χρονολογίες τῆς ἐκδόσεως τους μᾶς ἔξηγοῦν τὸ γιατί. Εὐτυχῶς — καὶ εἶναι ἔνα μεγάλο «εὐτυχῶς» — προσφάτως ἔγιναν ἀνατυπώσεις καὶ τῶν δύο αὐτῶν βασικώτατων συγγραμμάτων. Οι τέτοιες ἀνατυπώσεις στοιχίζουν συνήμως πάρα πολύ, ἀλλὰ γιὰ δόποιον διαθέτει τὰ λεφτὰ ἀξίζει πλήρως τὸν κόπο.

Οι ἐκδόσεις τοῦ Μάιμπομ καὶ τοῦ Γιάννη περιλαμβάνουν κι' οἱ δύο πολὺ ἀξιόλογους θεωρητικοὺς τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς (ἄν καὶ ὅχι ἀπολύτως τοὺς ίδιους): Εὐκλείδη, 'Αριστοτέλη, 'Αριστόδενο, Κλεωνέδη, Νικόμαχο, 'Αλέπιο, Γαυδέντιο, Βακχείο, 'Αριστείδη Κοίντιλιανό, Μαρτιάνους Καπέλλα...

Απὸ τὴν ἄλλη, ὑπάρχουν σκόρπιες ἐκδόσεις, νὰ ποῦμε, ποὺ καλύπτουν δηλαδὴ μεμονωμένα μερικοὺς ἀπ' αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς, καθὼς κι' ἄλλους ποὺ δὲν τοὺς περιλαμβάνουν οἱ συλλογές τῶν Μάιμπομ καὶ Γιάννη ποὺ ἀγαφέραμε. Λόγου χάρη, τὸν Κλαύδιο Πτολεμαῖο, τὸν Πλούταρχο («Περὶ μουσικῆς»), τὸν Βοήθιο, νομίζω καὶ τὸν Καστιόδωρο.

Ερώτηση: Οι τελευταῖς αὐτὲς ἐκδόσεις, εἶναι προσιτές;

Α πάντη σ. η: "Ολ' αὐτὰ εἶναι δυσεύρετα ἔργα ἐπειδὴ εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον παλαιά. Ή ἀναζήτηση αὐτῶν τῶν βιβλίων ὁστόσιο εἶναι πάντοτε μιὰ συναρπαστικὴ ὑπόθεση, ἔστω κι' ἀν συχνὰ εἶναι ἀπογοητευτική. Παρουσιάζουν γιὰ τὸν μέσο μελετητὴ συνήθως καὶ τὴ δυσκολία τῶν σχολίων καὶ μεταφράσεων, ποὺ εἶναι συχνότερα στὴν Λατινικὴ ή Γερμανική. 'Υπάρχουν φυσικὰ μεταξὺ τῶν μεμονωμένων αὐτῶν ἐκδόσεων καὶ μερικὲς στὴν 'Αγγλικὴ καὶ Γαλλικὴ — ἀκόμα καὶ στὴν 'Ιταλική. Οι 'Ιταλοὶ λ.χ. διαθέτουν αὐτὴ τὴ στιγμὴ δύο θαυμάτιες ἐκδόσεις τῶν ἔργων τοῦ 'Αριστοδένου («Ἀρμονικά» καὶ «Ρυθμικά»). Μιὰ ἐντελῶς πρόσφατη ἐκδοση Teubner τοῦ Κοίντιλιανοῦ, ἐξ ἄλλου, ἔγινε στὰ 1963, ἀπὸ τὸν 'Αγγλο Winnington—Ingram, μιὰ μεγάλη σύγχρονη αὐθεντία πάνω στὴν 'Ἑλληνικὴ μουσικὴ.

Περιττὸ νὰ εἰπωθῇ δὲν δῆλον τὰ ἔργα στὰ δόπια ἀναφερθήκαμε, ἀφοροῦν ἐκδόσεις ποὺ δίνουν τὸ πρωτότυπο ἀρχαῖο κείμενο, κατὶ ποὺ ἔχει ἀπολύτως ζωτικὴ σημασία.

Ισως θὰ ἔπειτε νὰ προσθέσουμε δὲν οἱ ἀρχαῖοι αὐτοὶ συγγραφεῖς τῆς μουσικῆς, λόγῳ τοῦ εἰδικοῦ ἐνδιαφέροντός τους δὲν μποροῦν νὰ ἐκδίδωνται: καὶ νὰ κυκλοφοροῦν δύποτε οἱ γνωστοὶ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς, ιδίως στὶς μικρὲς χώρες· πρᾶγμα ποὺ ἔξηγει φαντάζομαι τὸ γιατὶ εἶναι δύσκολο νὰ ἐκδίδωνται φέρει εἰπεῖν στὴν 'Ἑλλάδα. Λόγῳ τοῦ μικροῦ ἀγοραστικοῦ κοινοῦ αὐτὸ δὲ παρουσίαζε ἀμέσως πρόβλημα ἀπὸ ἐμπορικῆς ἀπόφεως, ὑποδέτω.

Ἐν δύο εἶπει δῆλων αὐτῶν τῶν γεγονότων, πρέπει νὰ θεωρῆται εὐτύχημα γιὰ δύσους δὲν μποροῦν νὰ ἔξασφαλίσουν ὀλόκληρα τὰ ἀρχαῖα κείμενα, δὲν ὑπάρχουν τόσα πολλὰ ἀπόστολα σὲ ματαφρασμένα σὲ ξένες γλώσσες (πάρα πολλὰ στ.'Αγγλικὰ λ.χ.) μέσα σὲ νεώτερα μουσικολογικὰ συγγράμματα, δύποτε τοῦ Στράνκ, τοῦ Ζάξ, τοῦ Βέλλες, τοῦ Γκέθασφτ, καὶ τόσων ἄλλων.

Τέλος, πρέπει νὰ μὴ ξεχάσουμε φυσικὰ τὰ πολλὰ καὶ ἀξιολογώτατα χωρία πάνω στὴ μουσική ποὺ συναντοῦμε στὰ ἔργα τοῦ Πλάτωνος, τοῦ 'Αριστοτέλους (ξέχωρα ἀπὸ τὸ εἰδικὸ ἔργο του «Μουσικὰ προσβλήματα») καὶ τοῦ 'Αθηναίου. Αὐτὰ τὰ ἀρχαῖα κείμενα, εὐτυχῶς, εἶναι προσιτά σ' δῆλους.

VI. Η «ΑΝΤΙΔΡΑΣΤΙΚΗ» ΣΠΑΡΤΗ ΤΗΣ ΚΛΑΣΣΙΚΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

Μὲ τὸν Ἀλκμᾶνα, ἀφίσαμε τὴν περίοδο τῆς μεγάλης πνευματικῆς ἀκρής τῆς Σπάρτης. Εἶναι ἀνάγκη τώρα νὰ μποῦμε στὴν ἐπόμενη περίοδο τῆς Λακεδαιμονίου, τὴν κλασσικὴ ἐποχή, ποὺναι περισσότερο γνωστὴ σ' ὅλους, γιὰ νὰ δούμε πόσο μέρος αὐτῆς τῆς πνευματικῆς ἀνθήσεως, ιδιαίτερα τῆς μουσικῆς ἀνθήσεως, διατηρήθηκε τὸν καιρὸ τῆς πιὸ μεγάλης Σπαρτιατικῆς αὐτηρότητος.

Ἡ Σπάρτη ἀπέκθανόταν βαθειὰ τὴν χαλαρότητα, τὴν ἀσυδοσία, τὴν μαλαθαρότητα, τὴν θηλυπρέπεια, τὴν λαγνεία, τὴν ἡδυπάθεια. Συνεπῶς, ὅταν αὐτὲς οἱ τάσεις ἄρχισαν τὸν καιρὸ τῆς παραχμῆς νὰ ἔκδηλωνωνται στὶς ἀλλες πόλεις, νὰ εἰσχωροῦν στὴ μουσικὴ καὶ νὰ εἰσβάλλουν μὲ τοὺς νεωτερίζοντες στὴν πόλη τῶν Λακεδαιμονίων, αὐτοὶ τελικὰ ἔξωρισαν ὅλους τοὺς μουσικοὺς καὶ προσηλώθηκαν στὴν ιερὴ τους παράδοση μὲ τὴν ἀρχέγονή της οἰκονομία, ἀπλότητα καὶ αὐτηρότητα. Στὶς νέες τάσεις, πού, καθὼς εἴχαμε κιόλας πεῖ σ' ἓνα σημεῖο προηγουμένως, ἡταν σὲ πολλές περιπτώσεις ἀποτέλεσμα τοῦ ἀτομικισμοῦ καὶ τῆς ἀσυδοσίας στὴν ὁποία ὠδήγησε πολλοὺς ἡ παρεξηγημένη ἀντίληψη τῆς ἑλευθερίας τοῦ ἀτόμου — στὶς νέες τάσεις, οἱ Σπαρτιάτες ἔβλεπαν ἔνα κίνδυνο χαλαρώσεως τῆς ἀρμονίας τῆς ὁμαδικῆς τους ζωῆς, δύο τὸ ἄτομο εἶχε περισσότερα καὶ οὐδὲν τα, περισσότερη συναίσθηση εὐθύνης καὶ συνεργασίας μὲ τὸ σύνολο, παρὰ περισσότερα διατηρότητας, καὶ διαχωριστικές ἀτομικιστικές διαθέσεις. «Ἄρμονία σημαίνει αὐτηρότητη», εἶχε πεῖ ένας σοφός.

Χαρακτηριστικὴ ἡταν κιόλας ἡ περίπτωση τοῦ ποιητῆ Ἀρχιλόχου ἀπὸ τὴν Πάρο στὸν ἔβδομο αἰώνα (ἀρκετά νωρίς, δηλαδή), ποὺ ἡ Δωρικὴ πόλις τὸν ἔξωρισε γιὰ ζητήματα βασικῆς Σπαρτιατικῆς ἀρχῆς: Πρῶτα, γιὰ τὴν ἀκράτεια καὶ ὡμότητα τῆς γλώσσας ποὺ χρησιμοποιοῦσε, καὶ δεύτερο γιὰ τὸ διτὶ σὲ κάποια μάχη πέταξε τὴν ἀσπίδα του καὶ τράπηκε σὲ φυγὴ κι' εἶχε παράλληλα τὸ θράσος νὰ τὸ καυχηθῇ σ' ἔνα γνωστὸ ποίημά του! Τούλαχιστο τὸ τελευταῖο γιὰ τοὺς Σπαρτιάτες ἡταν κάτι τὸ ἀσυγχώρητο⁽⁸⁵⁾.

Θυμόμαστε ἐπίσης τὴν αὐτηρὴ στάση τῶν ἐφόρων στὸν ἴδιο αἰῶνα ἀπέναντι σ' αὐτὸν τὸν Γέρπανδρο. Ἀπὸ τὶς περιπτώσεις τῶν μουσικῶν τῆς παραχμῆς δὲν χρειάζεται παρά γ' ἀναφερθοῦμε στοὺς γνωστούς, Φρύνι ἀπὸ τὴν Μυτιλήνη καὶ τὸ μαθητή του Τιμόθεο ἀπὸ τὴν Μίλητο.

Καὶ οἱ δυὸς αὐτοὶ μουσικοὶ (ἡ τούλαχιστο ἔνας) τιμωρήθηκαν ἀπὸ τοὺς Σπαρτιάτες γιὰ τὸ διτὶ προσθεσαν χορδὲς στὴν κλασσικὴ λύρα του Τερπάνδρου. Ὁ μεγάλος μουσικὸς καὶ φιλόσοφος τοῦ μεσαίωνος Βοήθιος, μάλιστα, στὸ βιβλίο του «Περὶ τῆς μουσικῆς παιδεύσεως», μᾶς διεφύλαξε τὴ σχετικὴ αὐτηρή, καταδικαστικὴ ἀπόφαση τῶν ἐφόρων τῆς Σπάρτης γιὰ τὸν Τιμόθεο, ποὺ κι' ἀνάκομα δὲν εἶναι αὐθεντική, εἶναι πολὺ χαρακτηριστική⁽⁸⁶⁾. Ὁ τελευταῖος, δὲ Τιμόθεος, φάνεται νὰ ἡταν πολὺ κραυγαλέος καὶ περιφρονοῦσε τὰ παληγά, διακηρύττοντάς το ἀπροκάλυπτα:

«Οὐκ ἀείδω τὰ παλαιά,
καὶ νὰ γάρ μάλα κρείσσω·
νέος δὲ Ζεὺς βασιλεύει,
τὸ πόλαι δὲ ήν Κρόνος ἄρχων·
ἀπίτω Μούσα παλαιά»⁽⁸⁷⁾.

'Ασφαλῶς τέτοιες προδέσεις οἱ Σπαρτιάτες δὲν ἦταν διατεθειμένοι νὰ τὶς ἀνεχθοῦν. Μὰ τὸ πρᾶγμα προχωροῦσε πιὸ βαθειά. Τὸ ποιὰ μεταγείριση εἶχε στὰ χέρια αὐτῶν τῶν νεωτεριζόντων ἡ μουσική, ίδιας μετὰ τοὺς Πελοποννησιακοὺς Πολέμους, τὸ βλέπουμε ζωντανὰ σ' ἓνα ἀπόσπασμα μιᾶς κωμῳδίας τοῦ Φερεντάτους.

Μιὰ γυαίκα, κουρελιασμένη καὶ σ' ἄλλια κατάσταση, μπαίνει στὴ σκηνὴ κουτσάνοντας κι' ἀπαντάει στὶς ἐρωτήσεις συμπαθείας ποὺ τῆς ἀπευθύνονται:

«—Εἶμαι ἡ Μουσική, κι' ἔναν καιρὸ ημουνα στὰ σύγκαλα μου. Μὰ τώρα ὁ Τιμόθεος κι' ἄλλοι μὲ κακοποίησαν, φίλε.

—Ποιὸς Τιμόθεος;

—Ο Κοκκινομάλλης ἀπ' τὴ Μίλητο.

—Κι' ὁ Τιμόθεος σὲ κακομεταγείριστηκε;

—Αὐτὸς εἰν' ὁ χειρότερος ἀπ' ὅλους· οἱ νότες του τρέχουν ἐδῶ κι' ἔκει σὰν μερμήγκια, πολεμώντας τὴ μελωδία στὸν πιὸ στριγγό τόνο· καὶ μ' ἔχει κατακόψει σὰ λάχανο γιὰ νὰ μὲ χρησιμοποιήσῃ σὰν παραγέμισμα μ' ἄλλα βρωμερὰ εἰδη. Καὶ σὰ μὲ βρήκη μόνη μοῦ ἐπετέμη, μὲ ξεγύμνωσε καὶ μ' ἔδεσε μὲ δώδεκα χορδές...»⁽⁸⁸⁾.

Τὸ τελευταῖο, φυσικά, εἶναι ἀναφορὰ στὶς 11 ἢ 12 χορδὲς ποὺ ἡ λύρα κατάντησε νάχη στὰ χέρια τοῦ Τιμόθεου γιὰ σκοπούς δεξιοτεχνικῆς ἐπιδειξεως, στὴν ὁποία ἐπιδιδόταν καὶ ὁ Φρύνις. Τὶς εὐρύτερες συνέπειες αὐτῆς τῆς τακτικῆς τὶς οἰκτίρεις καὶ τὶς κακίζει ὁ Πλάτων στὸν «Νόμους». Τυπογραμμίζει τὴν ὑπευθυνότητα, τὴν οἰκονομία καὶ τὴν αὐτοσυγκράτηση τῶν παλαιῶν μουσικῶν καὶ λέει: «ἀπαγορεύστων νὰ μελοποιοῦν ἔνα τύπο λέξεων χρησιμοποιώντας μιὰ ἄλλη (ἀταίριαστη) κατηγορία μελωδίας... μὰ ἀργότερα, μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, ἐμφανίστηκαν σὰν ἀρχηγοὶ μιᾶς μουσικῆς ἀνομίας ποιητὲς πού, μολονότι εἶχαν ποιητικὴ φύση, ἀγγοῦσταν τί εἶναι ὁρδὸς καὶ νόμιμο στὴ μουσική· δύτας μανιασμένοι καὶ ἔτερελλαμένοι μὲ τὴν εὔκολη ηδονή, ἀνάμιξαν τοὺς θρήνους μὲ τοὺς θυμους καὶ τοὺς παιανες μὲ τοὺς διψυράμδους, κι' ἀπομιμούμενοι τὴν τεχνικὴ τοῦ αὐλόυ στὴν κιθάρα ἀνακάτεψαν δλα τὸ εἰδη τῆς μουσικῆς μεταξύ τους· κι' ἔτοι μὲ τὴν ἀμυαλωσύνη τους στάληκαν φεύτικοι μάρτυρες ἐναντίον τῆς μουσικῆς, ώσταν κύτη νὰ εἶναι κάτι χωρὶς κριτήρια ὁρθότητος, καὶ που τὸ καλύτερο κριτήριο γι' αὐτὴν εἶναι ἡ εὐχαρίστηση τοῦ ἀκροατῆ, εἴτε αὐτὸς εἶναι ἐνάρετος ἀνθρώπως εἴτε οχι. Μὲ συνθέσεις αὐτῆς τῆς κατηγορίας, ποὺ ἀποτελούσαν μελοποίηση παρόμοιων λέξεων, καλλιέργησαν στὸν οχλὸ ἔνα πνεῦμα ἀνομίας σὲ σχέση μὲ τὴ μουσική, καθὼς καὶ τὸ θράσος νὰ ὑποδέτη διτὶ εἶναι ίκανὸς νὰ ἐκφέρῃ κρίση γι' αὐτή»⁽⁸⁹⁾. Τὰ ίδια λένε κι' ἀνθρώποι τῆς περιωπῆς ἐνὸς Ἀριστοτέλους κι' ἔνδες Ἀριστοξένου.

Μπροστὰ σὲ τέτοιο φαινόμενο, εἰλικρινά, δὲν εἶναι καθόλου παράξενη ἡ στάση ποὺ πήραν οἱ Σπαρτιάτες. Ἀληθεύει: ἀσφαλῶς διτὶ ἡ στάση τους αὐτὴ σκληρούμηνε τελικὰ τόσο πολύ, ώστε νὰ καταλήξουν στὸ ἀντίθετο ἄκρο — νὰ ἔξορίσουν ὅλους τοὺς νέους μουσικούς, νὰ περιφρονήσουν

γενικά τις υπόλοιπες τέχνες (που τις θεωρούσαν στὸ ἔξης σὰν ἐνασχόληση γιὰ σκλάδους) καὶ νὰ περιοριστοῦν οἱ ίδιοι στὴ μεγάλη τους παράδοση, τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ ἀποκλειστικά, καὶ κατὰ τὰ ἄλλα στὰ συγκρατημένα συμπόσια. Ἡ συχνὰ πληθωρικὴ ἐλευθερία, οἱ ἀλητεῖς καὶ οἱ ἀχαλίνωτες τάσεις τῶν Ἀθηναίων καὶ τοῦ «Ἀθηναϊκοῦ πνεύματος», ἔκαμναν τοὺς Σπαρτιάτες νὰ δυσπιστοῦν καὶ νὰ φτάσουν, ὅπως ξέρουμε, καὶ σ' αὐτὴ τὴν περιφρόνηση τῆς γλωσσικῆς εὐφράδειας, τῆς ἐπιδέσσεως στὴν «τέχνη» τοῦ λόγου, τῶν ρητορισμῶν καὶ τῶν πνευματικῶν δικολαβισμῶν, που ἀνέπτυξε ἑκεῖ ἡ ἐλευθερία τοῦ λόγου — κοντὰ σὲ τόσα καλὰ ἀσφαλῶς, μὰ ποὺ οἱ Σπαρτιάτες δὲν ἦταν καμωμένοι γιὰ νὰ τὰ δοῦν, οὔτε καὶ ἦταν ὁ ρόλος τους νὰ τὸ κάμουν.

Οἱ Σπαρτιάτες συνέχισαν αὐτὴ τὴν ἀμείλικτη στάση, που κατέληξε ἀναπόφευκτα νὰ σημαίνῃ τὸν ἀποκλεισμὸν καθὲ ἔξελικτικοῦ ρεύματος καὶ ποὺ ἀπεκόμισε γι' αὐτοὺς, δίκαια ἡ ἀδικα, τὸν τίτλο τῶν ὑπερβολικὰ συντηρητικῶν καὶ ἀντιδραστικῶν ἀνθρώπων, καὶ στὴν ἀρχαιότητα καὶ σήμερα, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν σύγχρονων προσπαθειῶν γιὰ τὴ «ψυχαναλυτικὴ» ἔξήγησή τους, γιὰ τὴν ὅποια μιλήσαμε.

Ωρισμένα ἄλλα στοιχεῖα, ὡστόσο, μᾶς δείχνουν πὼς θὰ ἦταν λάθος νὰ πάρουμε τοῖς μετρητοῖς παρόμοιους ἀφορισμοὺς ἡ παρασυρμένοι ἀπ' αὐτοὺς νὰ ὑποθέσουμε διτὶ ἡ Λακεδαιμονίων τότε κατάντησε μιὰ στριμμένη, ἀγέλαστη, ἀχαρη, ἀρρωστη πόλη. Ἡ καλλιέργεια τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ καὶ οἱ πολλές γιορτές διαφέδουν τέτοια ἀντίληψη. Κι' ὅταν ἔρθουμε στὴ φιλελεύθερη μεταχείριση τῶν γυναικῶν ἀπὸ μέρους τῶν Σπαρτιατῶν καὶ τὴ συγκρίνουμε μὲ τοὺς στενοὺς περιορισμοὺς τῶν Ἀθηναίων τῆς ίδιας αὐτῆς περιόδου, καὶ δὴ τῆς περιόδου τοῦ Περικλέους, τότε οἱ μὴ φιλελεύθεροι Σπαρτιάτες ἀφίνουν στ'. ἀλήθεια πολὺ πίσω τοὺς φιλελεύθερους Ἀθηναίους!(⁹⁰) Μπορεῖ ἡ Σπάρτη τὴν ἐποχὴ αὐτὴ νὰ μὴν ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἐνσάρκωση τῆς ίδεώδους πολιτείας τοῦ Πλάτωνος, ἀλλὰ ἐδῶ θὰ ἦταν ἡ στιγμὴ νὰ θυμηθοῦμε πὼς ὁ φιλόσοφος αὐτός, μεταξὺ ἄλλων, ἔξωστράκισε κι' ὁ ίδιος ἀπὸ τὸ ίδιανικό του ἀστυνομένοις, μεταξὺ ἄλλων, τοῦς φιλελεύθερους καὶ πὼς (τὸ εἶδαμε κιόλας) τόσο αὐτὸς δοσο κι' ἄλλοις μεγάλοις στοχαστές, ἀντλούσαν διαφράκτες ἔμπνευση ἀπὸ τὴ σύγχρονή τους Σπάρτη — τὴν Σπάρτη τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς γιὰ τὴν ὅποια μιλᾶμε.

Παραμένει λοιπὸν βασικὸ γεγονός διτὶ στὴν ἐποχὴ αὐτὴ οἱ Λακεδαιμόνιοι — ὅπως μᾶς τὸ λέει ὁ Πλούταρχος — «εἴγαν χοροὺς καὶ πανηγύρια καὶ γλέντια καὶ ψυχαγωγία στὰ κυνήγια καὶ γυμναστήρια, σ' δὲ τὸ διάστημα ποὺ δὲν κινοῦσαν γιὰ πόλεμο»(⁹¹). Παραμένει γεγονός διτὶ οἱ μεγάλες τους γιορτές — τὰ Καρνεῖα, τὰ Ὑακίνθια, οἱ Γυμνοπαιδίες... — συνεχίζονταν μὲ τὴν παληὴ τους αἰγλη, κι' διτὶ ἡ τελευταία τούλαχιστο τραβοῦσε πάντα τὰ πλήθη τῶν ξένων, ποὺ ἔτρεχαν νὰ τὴ θαυμάσουν, ὅπως καὶ πρίν. Παραμένει γεγονός διτὶ ἡ μουσικὴ τῶν μεγάλων τους συνθετῶν, ίδιως τοῦ Τυρταίου, ἦταν ἡ διαρκής ἔμπνευσή τους. Ἡ μουσικὴ ἀκόμα εἶχε προτεραιότητα πάνω στὰ γράμματα. Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ, διτὶ ὁ διάλογος τὴν υπόλοιπη Ἐλλάδα ἀρχίστε νὰ ἐπικρατῇ ἡ ρευστότης καὶ τὸ παροδικὸ γοῦστο, καθὼς καὶ ἡ τάση πρὸς τὴ δεξιοτεχνία, ἡ Σπάρτη στάμηκε ἀγνὸς θεματοφύλακας καὶ διατήρησε τὶς παληὴς αἰδεντικῆς μορφὲς τῶν χορῶν καὶ τραγουδιῶν καὶ τὶς παληὴς μόνιμες

ἀξίες, ποὺ ἄλλοις ἦταν κιόλας παρελθόν. Γι' αὐτὸ τὸ γεγονός ἐθαυμάζετο ἀπὸ τοὺς ἄλλους "Ἐλληνες". "Οποιος ἦθελε ν' ἀκούσῃ αὐθεντικὲς ἐκτελέσεις, ίδιως χορῶν, ἔπρεπε νὰ στραφῇ στὴ Σπάρτη. Κάποιος συγγραφέας, ποὺ τ' ὄνομά του δὲν μᾶς εἶναι τώρα πρόχειρο, λέει πώς δυὸ φορὲς οἱ Σπαρτιάτες ἔσωσαν τὴ μουσικὴ, διτὸν κινδύνευσε νὰ καταστραφῇ. 'Αλλὰ νὰ τὶ λέει ὁ Ἀθηναῖος, στὸ πολύτιμο σύγγραμμα του (ποὺ τόσες φορὲς ἐπικαλεσθήκαμε), «Δειπνοσοφισταί':

"Ἄπ' διούσ τοὺς "Ἐλληνες, οἱ Σπαρτιάτες διατήρησαν ἔξαιρετικὰ πιστὰ τὴν τέχνη τῆς μουσικῆς, χρησιμοποιώντας τὴν ἐκτεταμένα... Ἀκόμα ως τὰ σήμερα διατηροῦν τ' ἀρχαῖα τραγούδια, ποὺ τὰ διδάσκονται πολὺ ἀρτιαὶ καὶ μένουν πιστοὶ σ' αὐτὰ μὲ μεγάλη αὐστηρότητα"(⁹²).

"Ἄς προσπαθήσουμε νὰ δοῦμε λίγο πιὸ χειροπιαστὰ τὸ νόημα διαχρούς εων ὅπως αὐτὴ, κι' ἀς ἐπιχειρήσουμε νὰ ἔσδιαλύνουμε κάπως τὸ πρόδηλημα τοῦ ποὺ ἀκριβῶς ἦταν τὸ μουσικὸ ἐπίπεδο τῆς Σπάρτης στὴν κλασσικὴ ἐποχῇ.

Πρέπει νὰ σταματήσουμε πρῶτα στὸ ἐπίμαχο θέμα τοῦ ἀν μποροῦ — δημοσιεύση — δημοσιεύση — διτὶ ἡ Σπάρτη τὸν καιρὸ αὐτὸ τῆς στρατιωτικῆς αὐστηρότητος ἀπλῶς μετέτρεψε τὴ μουσικὴ σὲ ὄργανο τοῦ πολέμου, σὲ μέσον ὥφελημιστικῆς πρακτικῆς σκοπιμότητος κι' διτὶ τραγούδιοντος «κατὰ κόρον»(⁹³), τὰ τραγούδια τοῦ Τυρταίου. Δηλαδή: Θὰ μπορούσαμε εἰλικρινὰ νὰ ποῦμε διτὶ ἡ μουσικὴ τῆς Λακεδαιμονίους τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ἀπλῶς ἦταν μιλιταριστική, νὰ φαντασθοῦμε «Γερμανικὴ μπότα» καὶ νὰ προσπεράσουμε περιφρονητικά;

Θὰ τὸ βρίσκουμε δύσκολο νὰ κάμουμε τέτοιο πρᾶγμα μὲ ἀπόλυτη ὑπευθυνότητα καὶ σοβαρότητα, μπροστὰ σὲ γεγονότα σὰν τὰ παρακάτω, ποὺ φανερώνουν διτὶ αὐτὴ ἡ ίδια ἡ μουσικὴ κι' ἡ ἐπίδοση σ' αὐτὴ, σὰν σὲ μιὰ ἀξία, ἐκτιμούνταν καὶ προστατεύονταν ίδιαίτερα:

Πρῶτον, ἡ ικανότης στὸ παιξίμῳ τοῦ αὐλοῦ καὶ τῆς λύρας στὴ Σπάρτη ἦταν μιὰ ἔντιμη ἐνασχόληση αὐτὴ ἡ ίδια, μιὰ ἐνασχόληση πολὺ ἀναγκαῖα καὶ μὲ μεγάλη σπουδαίοτητα γιὰ τὶς χορικὲς ἀσκήσεις τους, στὶς διόποιες ἦταν τόσο ἀφοσιωμένοι. 'Ο αὐλός, καθ' ὅλες τὶς ἐνδείξεις, ἦταν τὸ ἀγαπημένο ὄργανο τῶν Σπαρτιατῶν καὶ ἔφεσαν στὸ παιξίμῳ του ἕνα πολὺ ὑφηλὸ ἐπίπεδο διακρίσεως, ἐνῶ ἡ λύρα ἦταν πιὸ κατάλληλη γιὰ τοὺς χοροὺς, ίδιαίτερα τοὺς χοροὺς τῶν παρθένων, δημοσιεύσης ὁ Ἀλκμάν σ' ἔνα ποίημά του(⁹⁴). 'Εννοεῖται καὶ χωρὶς νὰ τὸ ποῦμε διτὶ ἡ Σπαρτιατικὴ αὐστηρότητα δὲν θὰ μποροῦσε ποτὲ νὰ ἐπιτρέψῃ στὸν αὐλὸν νὰ πάρῃ τὶς ἔξαλλες κατευθύνσεις ποὺ πήρε σ' ἄλλα μέρη τῆς Ἐλλάδος. Ξέρουμε διτὶ τὸ ἀγαλίνωτο στοιχεῖο ἐλάχιστες εὐκαιρίες εἶχε νὰ ἐκδηλωθῇ μεταξὺ τῶν Λακεδαιμονίων στὴν ἐπίσημη καθημερινὴ ζωή. (Στὶς πιὸ λαϊκὲς ἐκδηλώσεις καὶ τελετουργίες συναντοῦμε ἀρκετὲς περιπτώσεις, ποὺ ὅμως εἶναι διαφορετικὴ ὑπόθεση).

Δεύτερο, ἡ διάκριση στὴν τέχνη τοῦ χοροῦ, αὐτὴ καθ' ἐαυτή, ἐκτιμούόταν σὲ μεγάλο βαθμὸ καὶ θαυμαζόταν(⁹⁵). Σ' ἄλλα σπουδαῖα κέντρα τῶν Δωρίσιων, δημοσιεύσης ή Κρήτης καὶ ἡ Θήρα, συναντοῦμε τὸ

ιδιο φαινόμενο: «Η κολοσσιαία χορευτική παράδοση τῆς Κρήτης είναι γνωστή (και ζωντανή μέχρι σήμερα). Μιά ἀρχαική ἐπιγραφή τῆς Θήρας ἀναφωνεῖ: «Εὔμηλος ἄριστος ὄρκεστάς» (ό Εὔμηλος είναι ἄριστος χορευτής)»⁽⁹⁶⁾.

Τρίτο, ἀκόμα και στὸν πυρρίχιο, ποὺ συνήθως μόλις ἀκούσουμε δι τὴν πολεμικὸς χορός, φανταζόμαστε πολεμικὴ ὄχλασιγωγία, ἐκκωφαντικὲς ορούσεις ὅργάνων κι' ἄγριος ἡ πρωτόγονα πηδήματα και ἔφωνητά, χρειάζεται νέχουμε ὑπόφη μας δι τὸ ἀκόμα κι' αὐτὸς χορευότανε πολὺ γρήγορα κι' ἀνάλαφρα (τὸ δείχγουν και τὰ συετικὰ ἀνάγλυφα) μὲ τέχνη βαθειᾶς αἰσθητικῆς ἀξίας κι' δι τὴν συμβολικὴ και «στυλιζαρισμένη» ἀπομίμηση τῶν φάσεων τῆς μάχης⁽⁹⁷⁾. «Η συνοδεία ἦταν αὐλός μόνο, χωρὶς τὴν παρουσία κρουστῶν ὅργάνων. Ο Ἀριστόξενος λέει δι τὸ χορεύτανε στὴν ἐκλεκτότερη μουσικὴ και στὸν αὐτηρότερους ρυθμούς»⁽⁹⁸⁾. Κάλις νεαρὸς Σπαρτιάτης φιλοδοξοῦσε νὰ διακριθῇ σ' αὐτὸν χορό, και μερικοὶ ἔρευνητές λένε δι τὸ πέντε χρόνων ἀρχιζε νὰ μαθαίνῃ τὰ πολύπλοκα βίρματά του. Γενικά, ἡ ἀπίδοση στὸν χορούς δημιουργοῦσε μιὰ συγκινητικὴ ἀμιλλα μεταξὺ τῶν νέων, ποὺ θὰ δοῦμε ποιὸ ἦταν τὸ κορύφωμά της παρακάτω. Ο Λουκιανὸς μᾶς ζωγραφίζει, στὸ πολύτιμο σύγγραμμά του γιὰ τὸ χορό, μιὰ συγκινητικὴ εἰκόνα τῶν νέων τῆς Σπάρτης, ποὺ τὴ μιὰ στιγμὴ ἀγνοοῦνται στὸ γυμνάσιο και τὴν ἐπόμενη ἀσχολοῦνται μὲ τὸ χορό⁽⁹⁹⁾.

Δεδομένα σὰν τὰ τρία αὐτὰ ποὺ ἀναφέραμε, δι τὰν προστεθοῦν σὲ ἀλλα ποὺ δώσαμε προηγουμένως σὲ διαφορετικὲς περιπτώσεις, μὰ ποὺ ἀφοροῦν και τὴν κλασικὴ Σπάρτη, καθὼς και σ' ἀλλα ποὺ θὰ δοῦμε, μᾶς κάνουν νὰ σκεφτοῦμε και νὰ διερωτηθοῦμες ἀπορημένοι ἀν αὐτὰ ὅλα εἰναι χαρακτηριστικὰ ποὺ θ' ἀναμένουμε κανονικὰ νὰ βροῦμε σὲ λαοὺς αὐτηρὰ στρατοκρατικούς, οὐσιαστικὰ κι' ἐνδόμυχα μιλιταριστικούς. «Ἄς στραφοῦμε γιὰ μιὰ στιγμὴ σ' ἔνα τέτοιο λαό — τοὺς Ρωμαίους. Τί βρίσκουμε;

Βρίσκουμε πρῶτα-πρῶτα δι τὸ δὲν ἐχόρευαν ποτὲ κι' δι τὸ ἔβαζαν τοὺς δούλους τους νὰ χορεύουν! Φαίνεται δι τὴν ὑπερβολικὰ ἀπησχόλημένοι μὲ τὴν ἀξιοπρέπεια τους: «Κανένα σοδαρὸ πρόσωπο δὲν χορεύει», ἔλεγαν (Nemo fere saltat sobrius). «Η στάση αὐτὴ — σχολιάζει ὁ Κούρτ Ζάξ στὸ βιβλίο του «Παγκόσμιος Ἰστορία τοῦ Χοροῦ» — «μᾶς φανερώνει τὴν ἀπόλυτη περιφρόνηση τοῦ ὅρθιολογιστῆ ποὺ δὲν διαθέτει ἀντίληψη γιὰ τὸ ἐκπατικο...» Η Ἰστορία τοῦ Ρωμαϊκοῦ χοροῦ εἶναι πραγματικὰ κάτι περισσότερο ἀπὸ στείρα... Ο χορὸς σὰν ἔκσταση, σὰ μιὰ καλλιτεχνικὰ αὐτηρὴ ἔξυψωση τῆς ζωῆς, πρέπει νὰ παραμεινὴ ἔντει στὸ σοδαροφανῆ, ρεαλιστικὴ νοστροπία τοῦ Ρωμαίου»⁽¹⁰⁰⁾.

Γενικά, ἡ κατάπτωση τῆς μουσικῆς μεταξὺ τῶν Ρωμαίων πρέπει νὰ ἔχῃ γίνει κάπως φανερὴ κι' ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς ὑπαινιγμούς ποὺ κάναμε γι' αὐτοὺς στὴ μέχρι τώρα διαδρομή μας. Γηγενῆς ἀνάπτυξη τῆς μουσικῆς στοὺς Ρωμαίους λείπει και τὰ μουσικὰ χωρία τῶν συγγραφέων τους εἶναι δίχως ἀνεξάρτητη ἀξία, γιατὶ εἶναι παραμένα ἔξι ὄλοκλήρου ἀπὸ «Ελληνικές πηγές»⁽¹⁰¹⁾. «Αλλωστε, εἶναι γνωστὸ δι τὸ οἱ ἀξιόλογοὶ τους καλλιτέχνες γενικά, και οἱ μουσικοὶ εἰδικώτερα, ἦταν ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον «Ελληνες». Εκτὸς ἀπὸ τὰ δια εἰπαμε γιὰ τὸ δι τὸ οἱ ἀνθρώποι

αὐτοὶ εὑθύνονται γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ πιὸ ὑπερόπτη και ματαιόδοξου δεξιοτεχνη ποὺ γνώρισε ἡ ἀνθρωπότης (περιλαμβανομένων και τῶν πληρωμένων ἐγκαθέτων τους ἡ δὲ ἐφεύρεση τῶν χειροκροτημάτων ἀποδίδεται στὸν Νέρωνα!), ἐκτὸς ἀπὸ τὸ δι τὸ οἱ ἐπιδεικτικὲς και γελοῖες τιμές τῶν Ρωμαίων ἔκαμναν τοὺς καλλιτέχνες ματαιόδοξους και κούφους (πρᾶγμα ποὺ δὲν θὰ ἤταν οῦτε καὶ νοητὸ στὴ Σπάρτη), ἐκτὸς ἀπὸ τὸ νόμο τῶν πολυάριθμων ἐκτελεστῶν ποὺ εἰσήγαγον ἐπὶ σκηνῆς (ἀμελίκιτες στρατιές ἀπὸ αὐλητές, ἐκτελεστὲς πνευστῶν γενικὰ και προυστῶν, οἱ δοποῖοι ἐκτελεστὲς — πληροφορούμενα — συχνὰ ὑπερέβαιναν τὸν ἀριθμὸ και αὐτῶν τῶν ἀκροατῶν!⁽¹⁰²⁾), ἐκτός, μὲ μιὰ λέξη, ἀπὸ τὴν θλιβερὴ ἀμπορικοποίηση κι' ἐπαγγελματικοποίηση τῆς μουσικῆς, οἱ Ρωμαίοι εὑθύνονται και γιὰ τὴ δημιουργία τῆς λεγομένης «στρατιωτικῆς» μουσικῆς, μὲ διλες τὶς ἐπιπτώσεις τῆς ίσως πάνω στὸ ἀντίστοιχο σύγχρονο φαινόμενο. «Οντας πρακτικοὶ ἀνθρώποι τῆς δράσεως, χωρὶς φαντασία (καθὼς λέει ὁ Σύριλ Σκότ), δὲν εἶχαν καμμιὰ ἀντίληψη γιὰ τὶς λεπτότερες ιδιότητες. Αγγούσταν τὴν ὑπαρξὴ ἐγχόρδων ὅργάνων και τῶν λεπτότερων δυνατοτήτων τους — τάμαδαν ἀργότερα ἀπὸ τοὺς «Ελληνες ἀλλὰ τὰ ἐκχυδάταια — και θαύμαζαν πάρα πολὺ τὰ βαρειὰ πνευστά (ἰδιας τὴν τούμπα και τὸ βούνινο), τὰ προυστὰ και ἀλλα θορυβώδη ὅργανα. Σ τὴ Σ πάρτη, αὐτὰ τὰ διαφορά μέρως μεταξὺ Σπαρτιατῶν και Ρωμαίων σ' αὐτὰ τὰ σημεῖα θὰ παραμένη πάντα ἡ διαφορά μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἔχουν μουσικότητα και τῶν ἀνθρώπων ποὺ ΔΕΝ ἔχουν.

«Η ἀποσύνθεση τῆς μουσικῆς τέχνης (στοὺς Ρωμαίους) ἦταν τόσο πλήρης, μιὰ και τὸ ἐπάγγελμα τοῦ μουσικοῦ ἐπεσε στὰ γέρια τυχοδιωκτῶν ἔνων και γυναικῶν ποὺ δελέαζαν μὲ τὰ θέλγητρά τους, ποὺ, μὲ τὴν ἐντολὴ τοῦ Κράτους, ἡ μουσικὴ διεγράφη ἀπὸ τὸ πρόγραμμα τῆς Ρωμαϊκῆς ἐκπαιδεύσεως μὲ τὴν ἐπίσημη δικαιολογία δι τὸ μιὰ τέχνη ποὺ τὴν ἔξασκουσαν οἱ σκλάδοι και οἱ περιφρονημένες τάξεις τῆς κοινωνίας δὲν ἀρμόζε γιὰ τὴν καλλιέργεια τῶν νεαρῶν πατρικίων. Ετσι, τόσο νωρίς, ἐπαλήθευσαν τὰ προφητικὰ λόγια τοῦ Ἀριστοτέλους, δι τὸ μιὰ τέχνη ποὺ ἔχει σὰν σκοπὸ τὴν ἀπλῶς τὴν ἐπίδειξη τῆς δακτυλικῆς ἐπιδεικτήτος και τὴν αἰσθησιακὴ σαγήνη εἶναι ἀνάξια γιὰ τὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια και κατάλληλη μόνο γιὰ σκλάδους»⁽¹⁰³⁾. Προσθέτουμε ἀκόμα — παρ' διο ποὺ μᾶλλον περιττεύει — και τὴν περίπτωση τοῦ Κάτωνος, ποὺ ἀπηγνώντας τὰ αἰσθηματα τῆς ἐποχῆς του, θεώρησε σὰν τελικὴ ἀπόδειξη τῆς εὐτελείας κάποιου ἀντιπάλου του τὸ γεγονός δι τὸ τραγουδοῦσε!^(103α).

«Ολες αὐτὲς οἱ ἀτυχεῖς, θορυβώδεις, χονοτροκομένες κι' ἐπιδεικτικὲς ἐκδηλώσεις στοὺς Ρωμαίους, διποὺς μὲ μεγάλη διαισθηση σημειώνει: ὁ ίδιος συγγραφέας (Σκότ), εἶχαν σὰν ὑποκρυπτόμενο ἐλατήριο πάντα τὴν προθολὴ τῆς πρωτόγονης σεξουαλικότητος και τῆς ζωώδους δυνάμεως ὑπὸ μαρφή ἀνδρισμοῦ. Τὸ δείχνει και ἡ χονοτροκομένη λέξη ποὺ διάλεξαν

γιὰ νὰ έκφράζουν τὴν ἀρετὴ — "virtus", ποὺ παράγεται ἀπλῶς ἀπὸ τὸ «ἄντρας» (vir), καὶ ποὺ τόσα ἀπὸ τὰ σημερινὰ ἔθνη κληρονόμησαν (virtue, virtue...). Αὐτὸ τὸ πρᾶγμα, φυσικά, καρμιὰ σχέση δὲν ἔχει μὲ τὴν πολύπλευρη, μεγαλειώδη ἔννοια Ἀρετὴ τῶν Ἐλλήνων καὶ τῶν Σπαρτιατῶν⁽¹⁰⁴⁾.

"Ἄς σημειωθῆ, ταυτόχρονα, πὼς αὐτὴ ἡ Ρωμαϊκὴ ἀντίληψη τῆς ἀρετῆς", εὑθύνεται καὶ γιὰ τὴν ἐπαγγελματικούση τοῦ ἀδλητησμοῦ μὲ ἀποκλειστικὸ στόχο τὶς ἐπιδέσιες, ποὺ ίσοδυναμοῦσε μὲ τὴν ἐμπορικοποίηση τῆς δυνάμεως. Χαρακτηριστικὴ είναι ἡ ὅρθοτατη παρατήρηση ποὺ ἔχει γίνει, ὅτι ἐνῷ οἱ "Ἐλληνες θαύμαζαν ἕνα καλοφτιαγμένο, ὑγιές, δυνατὸ σῶμα, ἐπειδὴ τὸ θεωροῦσαν ὄμορφο, οἱ Ρωμαῖοι τὸ θαύμαζαν γιατὶ τὸ θεωροῦσαν χρήσιμο καὶ γιατὶ μποροῦσε νὰ μαζεύῃ βραβεῖα καὶ χρήματα στὸ στίβο καὶ στὶς μονομαχίες. "Οσο πιὸ ὄγκωδες, λοιπόν, τόσο τὸ καλύτερο — γιατὶ κι' ἐδῶ ὅπως καὶ στ' ἀλλα οἱ Ρωμαῖοι ἐκτιμοῦσαν πολὺ τὸν ὄγκο. Αὐτὸ ὀδήγησε στὴ δημιουργία τοῦ «ἰδεώδους» τύπου τοῦ Ρωμαίου ἀδλητῆ, τοῦ ἀκαλαίσθητου, ζωώδους μονομάχου (gladiator), μὲ τὸ μικρὸ κεφάλι καὶ τὸν μεγάλους μῆς (ποὺ ἔχει, φυσικά, τὸ σημερινὸ ἀντίστοιχό του σὲ μιὰ γνωστὴ μέθοδο ἀναπτύξεως ὑπέροχων μυῶν, ποὺ δὲ καθένας μπορεῖ νὰ τὴν μαντέψῃ). Οἱ μονάρχοι: δὲν ἔνη ταγκάνες καὶ τοις ἀνεκτοῖς στὴ Σπάρτη⁽¹⁰⁵⁾.

Περισσότερο ίσως δὲν είναι ἀνάγκη νὰ ἐπενταθοῦμε, ἐκτὸς μόνο γιὰ νὰ σημειώσουμε σύντομα ὅτι οἱ Σπαρτιάτες ἐκδήλωναν συχνὰ καὶ μιὰ ἀνδρωπἰὰ στὴ μάχη ἀπέναντι τῶν ἡττημένων, στρατιωτῶν καὶ πόλεων, ποὺ δὲ συναντοῦμε εὐκολα στὸν μιλιταριστικὸν λαούς⁽¹⁰⁶⁾, καὶ ὅτι ἐρευνώντας τὶς ἀπόφεις ποὺ ἐπικρατοῦν γι' αὐτὸν σχετικὰ μὲ τέτοια μὴ μουσικὰ θέματα, ὅπως είναι ἡ «κρυπτεία», ἡ ὑποτιθέμενη ἐπίδοση στὴν κλοπή, ἡ ξενογλασία, τὸ ἀπάνθρωπο μαστίγωμα ὅλων γενικὰ τῶν ἐφήβων καὶ ἡ ἔλλειψη ἀναπτύξεως τῆς πρωτοβουλίας τοῦ ἀτόμου, συναντοῦμε σοδαρὲς ἐπιφυλάξεις σχετικὰ μὲ τὴν ἀπόλυτη ὅρθοτητά τους, ἰδίως σήμερα. (Λ.χ. πάνω στὸ ἔνα ἡ τὸ ἀλλο ἀπ' αὐτὰ τὰ θέματα, ἀπὸ τὸν Μίτσελ, Κράιμς, Ζανμαίρ, Χάξλεϋ, κ.ά.).

'Αλλά, μιλώντας ἀφηρημένα γιὰ Σπαρτιατικὲς γιορτὲς καὶ γιὰ μουσικὲς ἐκδηλώσεις, δὲ σημαίνει πὼς ἀποκτοῦμε καὶ μιὰ λεπτομερειακὴ ιδέα τῆς καθαυτὸ φύτεως καὶ περιωπῆς τους. "Ἐτσι, τὸ ἐπόμενο στάδιο στὸ ὅποιο μᾶς φέρνει ἡ ἀναζήτησή μας είναι ἡ εἰδικὴ ἔξέταση αὐτοῦ τοῦ θέματος.

VII. ΟΙ ΚΥΡΙΩΤΕΡΕΣ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΗΣ ΣΠΑΡΤΗΣ.

Τὸ πρῶτο βασικὸ γεγονός ποὺ πρέπει νὰ σημειώσουμε είναι ὅτι ἀπὸ τὶς πέντε ἡ ἔξη γιορτὲς τῶν Λακεδαιμονίων ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν, τούλαχιστο δύο ἡταν καθαρὰ μουσικές· δηλαδὴ δὲν ἡταν ἐκδηλώσεις ποὺ είχαν ἀπλῶς ἔνα μουσικὸ μέρος ἢ μιὰ σύνδεση μὲ τὴ μουσική, ἔστω μεγάλη, ὅπως συνέδαινε μὲ τὶς Γυμνοπαιίες, τὰ Καρνεία, τὰ Ὑακίνθια· ἡταν ὄλωσιδίολου μουσικές γιορτές, συγκεκριμένα διαγωνισμοί.

Οἱ καθαρὰ μουσικὲς αὐτὲς ἐκδηλώσεις ἡταν ἡ «Μῶα», ποὺ φαίνεται νὰ ἡταν διαγωνισμὸς τραγουδιοῦ καὶ ὁργανισμὸς, καὶ ἡ «Κελεία» (Κελῆα, Κελεῖα, Κελοῖα), ποὺ ἡταν διαγωνισμὸς ἀπαγωγῆς για λίστας συνοδεία μουσικῆς. Στὶς δύο αὐτές, ίσως θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε μιὰ τρίτη ἐκδήλωση, τὸ «Καθθηρατόριον», ποὺ κατὰ τὰ φαινόμενα ἡταν διαγωνισμὸς χοροῦ. Ἀπὸ τὰ συμπεράσματα τῶν ἐρευνητῶν, ἀς σημειωθῆ, φαίνεται ὅτι τὸ ἀγωνιστικὸ πνεῦμα στὸν Σπαρτιάτες, δηλαδὴ οἱ διαγωνισμοὶ τους, ἐκδηλωνόταν κυρίως μουσικά!⁽¹⁰⁷⁾ Στὶς περιπτώσεις τῶν φωνητικῶν διαγωνισμῶν τούλαχιστο, λάθαιναν μέρος χοροὶ ἀπὸ τὴν κάθε δημάδα ἡ «βρούνα» — δηπως λεγόταν στὴ Σπάρτη τὸ εἰδικὸ αὐτὸ σῶμα τῶν νέων — καὶ ὁ «βρουαγόδη» ἡ ἀρχηγὸς τῆς δημάδας ποὺ κέρδιζε, ἐτιμάτο μὲ μιὰ στήλη ἡ ἐνεπίγραφη πλάκα. Είναι φανερὸ ἀπὸ τὶς στήλες κι' ἐπιγραφὲς ποὺ διασώμηκαν πὼς τὸ βραβεῖο ἡταν ἔνα ἀπὸ τὰ μυστηριώδη ἐκεῖνα δρεπάνια ἡ σιδερένια δργανα (ἀφιερώματα στὴν Ὁρθία) ποὺ μοιάζουν μὲ Αὐστραλέζικο «μπούμεραγκ», καὶ ποὺ ἡ λατρευτικὴ σημασία τους μᾶς είναι μᾶλλον ἀγνωστη⁽¹⁰⁸⁾. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ διαγωνισμοὶ, Μῶα, Κελεία καὶ Καθθηρατόριον, είναι οἱ πιὸ συχνὰ μηνημονεύμενοι στὶς ἐπιγραφὲς διαγωνισμοὶ πρὸς τιμὴ τῆς Ἀρτέμιδος Ὁρθίας⁽¹⁰⁹⁾. (Για διαγωνισμοὺς καθαρὰ ὄργανικοὺς ὑπάρχουν ἀνεπαρκεῖς πληροφορίες στὰ μηνημεῖα, στὶς ὁποῖες δημάση ἡ Κάθλην Κράιμς βασίστηκε γιὰ νὰ ἔξαγαγῃ ώρισμένα ἐνδιαφέροντα προκαταρκτικὰ συμπεράσματα).

"Ἄς πάρουμε τὰ λιγοστὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε γιὰ τὸν τρεῖς αὐτοὺς διαγωνισμοὺς μὲ τὴ σειρά:

Μῶα είναι Δωρικὸς τύπος τοῦ Μοῦσα. (Καὶ ὅτι οἱ Μοῦσες ἀπασχολοῦσσαν καὶ λατρευτικὰ τὸν Λακεδαιμονίους, τὸ ξέρουμε ἀπὸ τὴ δήλωση τοῦ Παυσανία στὴν «Ἐλλάδος περιήγηση», ὅτι στὴ Σπάρτη ὑπῆρχε Ἱερὸν τῶν Μούσων. Ὕπενθυμίζουμε ἐπίσης ὅτι πρὸς ἀπὸ τὴ μάχη, ὁ βασιλεὺς ποὺ ἥγετο τὸν στρατοῦ θυσίαζε στὶς Μοῦσες). Πόσες λεπτομέρειες κατέχουμε αὐτὴ τὴ στιγμὴ γιὰ τὴ Μῶα; Δυστυχῶς, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡταν μουσικὸς ὄγών, ίσως τραγουδιοῦ, ίσως τραγουδιοῦ καὶ ὄργανων⁽¹¹⁰⁾, στὸν ὅποιο ἀπονέμονταν ἐπαθλα, τίποτ' ἀλλο. "Ομως, τὸ ἐπαθλο τοῦ βουαγοῦ Λεοντέως, ποὺ μᾶς ἔχει διατωθῆ, ἔχει τὴ δική του Λακωνικὴ καὶ πραγματικὰ ἔξαιρετικὰ συγκινητικὴ εὐγλωττία. Ὁ χρόνος τὸ διαφύλαξε μὲ τὸ βραβεῖο του κολλημένο ἀκόμα ἀπάνω — τὸ χαρακτηριστικὸ καὶ μυστηριώδες σιδερένιο δρεπάνι μὲ ἀφιέρωση στὴν Ἀρτέμιδα Ὁρθία, ποὺ βρίσκεται καθηλωμένο στὴ μαρμάρινη του στήλη, πάνω ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή:

"Τοῦτο δῶ είναι τάμα γιὰ τὴν Ὁρθία ποὺ τὸ ἀνέθεσε ὁ Λεοντεὺς

ό διαδάρχης, που νίκησε σὲ διαγωνισμὸ μουσικῆς καὶ τὸ πῆρε βραβεῖον· οὐδὲ πατέρας μου μὲ στεφάνωσε μὲ στίγμους ποὺ δίνουν τοὺς ἴδιους ἀριθμοὺς οὐ καθένας».

Στὸ ἀρχαῖο:

«Ορθείη δῶρον λεοντεὺς ἀνέθηκε βοαγός,
Μῶαν νικήσας καὶ τάδε ἔπαθλα λαδών
Καὶ μ' ἔστεφε πατὴρ ἵσαριθμοις ἔπεσι».

Ἡ πιθανὴ λατρευτικὴ, ἵσως χορευτικὴ, σημασίᾳ τοῦ δρεπανιοῦ, ποὺ εἶναι συνηθισμένο ἀριέρωμα (ὅπως εἴπαμε) στὴν Ὁρθία, θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ὑστερώτερα. «Οσο γιὰ τὸ «ἱσαρίθμοις ἔπεσι», σημειώνουμε τὴν ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα ἐξήγγηση τῶν ἀρχαιολόγων: Ἐδῶ — λέει ὁ Χρύσανθος Χρήστου — ἔχουμε στὴν ἐπιγραφὴ κάτι ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρον. «Ἔχουμε αὐτὰ ποὺ ἐλέγοντο ἱσάριθμα ἔπη ἢ στίγμαις ἰσόψηφοι, καὶ ποὺ εἰχαν σχέση μὲ τὴ φιλοσοφία τῶν Γνωστικῶν, συνηθίζονταν δὲ καὶ ἀπὸ τοὺς πρώτους Χριστιανούς. Κάθε στίχος τῆς ἐπιγραφῆς δίνει τὸν ἴδιο ἀριθμὸ ἀν προστεθοῦν τὰ γράμματά του, μὲ τὴν ἀξία ποὺ ἔχουν ὡς ἀριθμοί, γιατὶ οἱ ἀριθμοὶ τῶν ἀρχαίων γράφονται μὲ γράμματα, καὶ ὁ ἀριθμὸς αὐτὸς εἶναι σ' ὅλους τοὺς στίγμους ΒΨΛ', δηλαδὴ 2730»⁽¹¹¹⁾.

Μιὰ ἐνδιαφέρουσα λεπτομέρεια εἶναι διτι, τόσο στὴ Μῶα, δέος καὶ στὸν ἄλλο διαγωνισμό, Κελεία, ὑπῆρχαν καθιερωμένα τραγούδια ἢ κομμάτια (set-pieces, ὅπως τὰ λέει ἡ Κράιμας), τὰ ὃποια ἀπαιτεῖτο νὰ ἐκτελέσουν οἱ διαγωνιζόμενοι γιὰ νὰ κριθοῦν. Μᾶς εἶναι γνωτὰ τὰ δημότα τριῶν ἀπ' αὐτὰ ἀπ' τὶς ἐπιγραφές — «Εὐβάλκης» (ὁ ἀντρειωμένος), «Κυναγέτας» (ὁ κυνηγός) καὶ «Δερεῦς» (ποὺ ἢ σημασίᾳ του φάνεται νὰ σχετίζεται μὲ ἀσπίδα ἢ μὲ δέρας ἢ μὲ κάτι συναφές). «Ἔσως τὰ δέματα νὰ ἥταν ἡρωϊκῆς ἢ μυθικῆς προελεύσεως.

Ἡ Κελεία (λέξη ποὺ παράγεται ἵσως ἀπὸ τὸ κέλομαι, ἵσως ἀπὸ τὸ κλύω) μποροῦμε νὰ συμπεράνουμε διτι: ἥταν εἰδος ἀπαγγελίας ἢ ἐπικλήσεως ποὺ ἀποτελοῦσε δοκιμασία καθαρογλωσσίας, καὶ τοῦτο ἀπὸ τὸ γεγονός διτι: μιὰ ἀριέρωση στὴν Ὁρθία γιὰ τὸ διαγωνισμὸ αὐτὸς ἀναφέρεται: στὸ σχετικὸ ἀνάθημα (δρεπάνι) σὰν τὸ ἔπαθλο ποὺ κερδήθηκε γιὰ γλωσσικὴ εὐστροφία:

«Εὔστομον εὐτροχάλου γλώσσης τόδ' ἄεθλον ἀείρας,
Παρέθνε, σοὶ δρέπανον Τιμοκράτης ξέθεο»⁽¹¹²⁾.

Τέλος, δυὸς λέξεις γιὰ τὸν πιθανὸ διαγωνισμὸ χοροῦ — τὸ Καθηρατόριον — ποὺ συναντᾶται καὶ μὲ τὴ γραφὴ Κατηρατόριον καὶ ἀκόμα Κασσηρατάριον. Δὲ φαίνεται ἀπίθανο ἀπὸ τὴν ἐτυμολογία τῆς λέξεως κι' ἀπὸ διλλους παράγοντες νὰ ἥταν μιὰ ἡρωϊκὴ χορευτικὴ μίμηση ἢ ἀναπαράσταση ἐνὸς ἀγώνα μὲ θηρία. Τὸ ἡρωῖκὸ ἢ ἀγώνιστικὸ στοιχεῖο πιθανὸν νὰ συνέδεται τὸ χαρακτῆρα του μὲ τὸν περίφημο πυρρίχιο χορό, μὲ τὸν ὅποιο καὶ φαίνεται νὰ ταυτίζῃ τὸ Καθηρατόριον ὁ Ἀριστόξενος σ' ἕνα μέρος τῶν «Δειπνοσοφιστῶν» τοῦ Ἀθηναίου. Μερικοὶ ἐρευνητὲς συμπεραίνουν διτι: στοὺς κατοπινοὺς Ἑλληνικοὺς χρόνους τὸ Καθηρατόριον εἶχε πολὺ ἀναμεμιγμένο τὸ στοιχεῖο τοῦ τρόμου καὶ τοῦ κινδύνου. «Ἄλλοι

πάλι: ὑποδέτουν πως ἥταν ἀλλητικός, δηλαδὴ μουσικοαθλητικὸς διαγωνισμός, εἰδος δύσκολου παιγνιδιού, ἀλλὰ διτι: θὰ μπορούσαμε εύκολα νὰ φαντασθοῦμε στὴ χορογραφία του μιὰ κατὰ τὸ μᾶλλον καὶ ἥττον ἀνώδυνη δραματικὴ μιμική⁽¹¹³⁾. Τὸ στοιχεῖο τοῦ διαγωνισμοῦ ἀναφέρεται καὶ σχετικὰ μὲ τὸν Σπαρτιατικὸ χορὸ βίβασις (βλ. κατ. IX).

Μετὰ τὰ λιγοστὰ αὐτὰ γιὰ τοὺς δυὸς ἢ τρεῖς μουσικοὺς διαγωνισμοὺς τῶν Σπαρτιατῶν μπαίνουμε στὶς μεγάλες καὶ πολυήμερες γιορτές τους, στὶς ὃποιες τὸ μουσικὸ στοιχεῖο ἔπαινε ἕνα βασικὸ ρόλο. Τρεῖς ἀπ' αὐτὲς τὶς γιορτές — Καρνεία, Ὅληνθια, Γυμνοπαιδίες — τὶς ἀναφέραμε μερικὲς φορὲς ὡς τώρα, καὶ μαζὶ μ' αὐτὲς πρέπει νὰ κατατάξουμε μιὰ ἀλλη, τὶς μυστηριώδεις γιορτές (ἢ γιορτὴ) ποὺ γίνονταν στὸ ναὸ τῆς Ἀρτέμιδος Ὅρθίας ταυτόχρονα ἢ ἐπιπρόσθετα πρὸς τοὺς διαγωνισμοὺς ποὺ μόλις περιγράψαμε. Σ' δλες αὐτὲς τὶς ἐκδηλώσεις, πάντως, οἱ Γυμνοπαιδίες δέσποζαν ἡγεμονικά.

Σημειώνουμε πρῶτα μ' ἕνα τρόπο γενικὸ γιὰ τὶς τρεῖς πρῶτες γιορτές (Γυμνοπαιδίες, Καρνεία, Ὅληνθια) διτι: ἀκολουθοῦσαν ἡ μιὰ τὴν ἀλλη σὲ διάστημα, καθὼς φαίνεται, μερικῶν ἐβδομάδων στὰ μέσα ἢ τέλος τοῦ καλοκαιριοῦ, γεγονός ποὺ ἐπαύεται καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς δοκιμασίας καὶ ἀντοχῆς ποὺ ἥταν συνδεδεμένο μ' αὐτές. Ἡ κύρια θεότης ποὺ προϊστατο αὐτῶν τῶν γιορτῶν ἥταν ὁ πανταχοῦ παρὸν Ἀπόλλων: Μᾶς δίνεται ἢ ἐξαιρετικὰ σημαντικὴ ἐπεξήγηση διτι: οἱ γιορτές τοῦ θεοῦ αὐτοῦ σ' διλη τὴν Ἐλλάδα δίνονταν εἴτε ἄνοιξη εἴτε καλοκαίρι, καὶ τοῦτο γιατὶ ἥταν ὁ θεός τοῦ φωτός, ποὺ ἢ διάχυσή του βρισκόταν στὴν ἀποθέωσή της σ' αὐτὲς τὶς ἐποχές⁽¹¹⁴⁾. Ἡ τέταρτη γιορτή, πρὸς τιμὴ τῆς ἀδελφῆς τοῦ Ἀπόλλωνος, δινόταν περὶ τὰ μέσα Μαΐου. Γιὰ τὴ Σπάρτη ἡ περίοδος αὐτὴ τῶν τεσσάρων γιορτῶν ἥταν μιὰ φάση ἐξαιρετικὰ δραστήρια, βαθειὰ ὁρησκευτικὴ καὶ τελετουργική⁽¹¹⁵⁾.

Γιὰ νὰ μπορέσῃ νὰ δοθῇ μιὰ εἰκόνα ἀρκετὰ πραγματικὴ τῆς ἀκτινοβολίας αὐτῶν τῶν γιορτῶν, σκεψήκαμε διτι: ὁ ἰδεωδέστερος τρόπος δέσποταν νὰ δώσουμε μιὰ κατὰ τὸ δυνατὸ πληρότερη περιγραφὴ τῆς μεγαλύτερης ἀπ' αὐτές — τῶν Γυμνοπαιδιῶν — γιὰ τὴν ὃποια ἔχουμε καὶ τὶς περισσότερες πληροφορίες (ποὺ μᾶς διασώθηκαν ἀσφαλῶς λόγω τῆς σπουδαιότητός της) καὶ μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ στὸ μαστό μας, νὰ προχωρήσουμε ἐπειτα σὲ συντομώτερες περιγραφές τῶν ὑπολοίπων.

Εἴπαμε κιόλας διτι: οἱ Γυμνοπαιδίες ἐδραιώθηκαν ἀπ' τὸν μεγάλο μουσικὸ Θαλήτα. «Ολα μαρτυροῦν διτι: ἐπρόκειτο γιὰ ἕνα τεράστιο γεγονός — ἕνα τρομακτικὸ «φεστιβάλ», καθὼς θὰ λέγαμε σήμερα — μουσικοῦ, χορευτικοῦ καὶ ἀλλητικοῦ χαρακτήρα, ποὺ κρατοῦσε ἐννιά μέρες καὶ ποὺ σ' αὐτὸ λάθαιναν μέρος διλη τὴν Σπάρτης — παιδιά, νέοι καὶ γέροντες. Δινόταν ἀρχές Ιουλίου (τὴν πρώτη ἢ δεύτερη βδομάδα) καὶ ἥταν μιὰ θεαματικώτατη γιορτή, περίφημη σ' διλη τὴν Ἐλλάδα. Τεράστια πλήθη ἔμεναν συνέρρεαν γιὰ νὰ τὴν παρακολουθήσουν καὶ ἰδιαίτερη σημασία ἔχει: ἢ ἐξῆς λεπτομέρεια: διτι: τὰ πλήθη αὐτὰ τῶν ξένων, κατὰ τὶς ταφεῖς μαρτυρίες ποὺ ἔχουμε, ἔβλεπαν τὴ Σπάρτη νὰ διατελῇ σὲ μεγάλη χαρὰ κι' εὐθυμία⁽¹¹⁶⁾.

Μποροῦμε νὰ φαντασθοῦμε τὴ μαζικότητα καὶ τὴ γραφικότητα ἐνὸς τέτοιου γεγονότος: "Ηταν σχεδὸν μιὰ ὄλαχερη πόλη ποὺ ἔπαιρε μέρος καὶ ποὺ διακρινότανε στὰ μάτια τῶν Έλλήνων. Μιὰ κολοσσαία ἐκδήλωση δυνοῦσε ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη τὴν πόλη τῶν Δωριέων, κι' αὐτὸ δαστοῦσε κάπου δέκα μέρες. "Οποιος ἔρεις κάτι γιὰ τὴ διοργάνωση φεστιβάλ, γιὰ τὴν μακρόχρονη κι' ἐντατικὴ προπαρασκευαστικὴ ἔργασία ποὺ χρειάζεται γιὰ νὰ κρατηθοῦν τόσες μέρες μουσικοχορευτικῶν ἐπιδείξεων καὶ ἀγώνων, ἀντιλαμβάνεται διτὶ δὲν ἔχει νὰ κάμη ἐδῶ μὲ «ἀστεῖα πράγματα», καθὼς θὰ λέγαμε. Κι' ὅταν πληροφορηθῇ διτὶ τὸ Σπαρτιατικὸ ἔτος περιλάμβανε τούλαχιστο ἀλλες τρεῖς τέτοιες μεγάλης υλίμανος γιορτές καὶ πολλὲς μικρότερες, ἀμέσως τὸ μυαλό του σατίζει καὶ γεμίζει ἀπορίες, μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποίες είναι: Πότε ἔβρισκαν καιρὸ οἱ Σπαρτιάτες — οἱ «γνωστοί» Σπαρτιάτες — γιὰ δῆλο αὐτά; Καὶ σὰν ἐπακόλουθο αὐτῆς τῆς ἀπορίας: Πῶς συνταυτίζεται ἡ καθιερωμένη εἰκόνα τῆς Σπάρτης μὲ τέτοια δεδομένα;

'Αλλά, ἀς συνεχίσουμε: Τὶ ἀκριβῶς γινότανε στὶς Γυμνοπαιδίες καὶ μὲ ποιὰ τάξῃ;

Φαίνεται διτὶ ἡ μαζικὴ «ἔξιδος» τῶν Σπαρτιατῶν στὶς λεωφόρους τοῦ ἀστεως καὶ στὸν χώρους τῶν ἐκδηλώσεων ἀκολουθοῦσε τὴν ἔξης τάξη: Πρῶτα ἔκεινούσαν τὰ παιδιὰ πρωτ-πρωτὶ κι' ἔτσι «ἄνοιγαν», νὰ πούμε, τὴ γιορτὴ, πηγαίνοντας στὸ καθωρισμένο μέρος προτοῦ ἡ ζέστη τοῦ ἥλιου γίνην ἔξαντλητική. (Οἱ Γυμνοπαιδίες, ὑπενθυμίζουμε, δίνονταν περὶ τὰ μέσα καλοκαιριοῦ). Ἀκολουθοῦσαν οἱ δριμοὶ ἄντρες νωρὶς τὸ ἀπόγευμα μετὰ τὸ γεῦμα, γιὰ νὰ δείξουν ἔτσι τὴν ἀντοχὴ τους στὴ ζέστη καὶ οἱ γέροντες πρέπει νὰ ἔκαμψαν τὴν ἐμφάνισή τους ἀργά τὸ ἀπόγευμα, διτὸν στὸ χώρῳ τῆς γιορτῆς ἀπλωνόταν ἡ δροσιά. (Οἱ διάφοροι χοροὶ — σημειώνει ὁ Ζανμαίρ — διαγνώζονταν ἀναμεταξύ τους ἀναυρίσιδια κατὰ τάξεις ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία. Ἐπρόκειτο στὴν ούσια γιὰ τὴν ἐκτέλεση χορῶν, ἡ γιὰ νάμαστε πιὸ ἀκριβεῖς, σύμφωνα μὲ τὶς μαρτυρίες, γιὰ ἀληθινὰ μπαλέτα, ποὺ ἦταν μιὰ χορογραφικὴ ἀναπαράσταση ἡρωϊκῶν κατορθωμάτων μὲ χαρακτήρα λίγο-πολὺ μυθικόν⁽¹¹⁷⁾). 'Αλλά, ἡ ίδιαζουσα φύση τῶν γυμνοπαιδικῶν χορῶν θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ πιὸ λεπτομερειακὰ στὸ μέρος τὸ εἰδικὸ γιὰ τοὺς χοροὺς γενικὰ τῶν Σπαρτιατῶν (IX). Γιὰ τώρα σημειώνουμε διτὶ ἡ ἐκτέλεση τῶν ὀμαδικῶν αὐτῶν χορῶν γινότανε κυρίως στὴν ἀγορὰ τῆς Σπάρτης, στὸ μέρος ποὺ ὄνομαζότανε γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἀκριβῶς «χορὸς» κι' διο προσκόντουσαν τὸ ἀγάλματα τῶν θεῶν. Βασικά, ἡ γιορτὴ ἦταν πρὸς τιμὴ τοῦ Ἀπόλλωνος, Πυθαίου ἡ Καρνείου, ἀλλὰ παράλληλα ἐτιμῶντο ἡ μητέρα του Λητώ, ἡ ἀδελφή του Ἀρτεμίς καὶ ὁ Διόνυσος: "Ολῶν αὐτῶν τῶν θεῶν ἀγάλματα ὑπῆρχαν στὴ Σπαρτιατικὴ ἀγορά. Γύρω ἀπ' αὐτὰ οἱ νέοι τῆς Σπάρτης ἐκτελοῦσαν τὸ χορὸ τους, ἐνῷ οἱ πιὸ δριμοὶ ἄντρες ἔδιναν τὴν τελευταία μέρα χοροὺς στὸ θέατρο. "Οσο γιὰ τὸ καθαρὰ φωνητικὸ μέρος, δηλ. τὸ τραγοῦδι: (ἀν μποροῦμε νὰ τὸ ξεχωρίσουμε ἔτσι, δεδομένου διτὶ πρέπει νὰ συνάδευε τὴν ὄρχηση σὲ μεγάλο βαθμό), ξέρουμε διτὶ τὸ ἀποτελοῦσαν μεταξύ ἀλλων παιᾶνες «εἰς τιμὴν τῶν ἐν Θυρέᾳ ἀπομανόντων Σπαρτιατῶν». Οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ ἦταν οἱ μεγάλοι «πρόμαχοι» τοῦ Δωρικοῦ ἀστεως. Οἱ παιᾶνες φαίνεται πῶς ἦταν

τοῦ Λάκωνος μουσικοῦ Διονυσοδότου, ἀλλὰ ταυτόχρονα τραγουδιόντουσαν καὶ ὧδες τοῦ Ἀλκμάνος, τοῦ Θαλήτα καὶ ἄλλων.

Πρέπει νὰ φαντασθοῦμε διτὶ αὐτὲς οἱ ὄμαδες ποὺ συμμετεῖχαν στὴ γιορτὴ ἀποτελοῦσαν ὄλοκληρα τάγματα συνήθως· κι' διτὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς γιορτῆς ὑπῆρχε ἡ στιγμὴ τῆς μεγαλειώδους συναντήσεως τους, ὄπότε κι' ἐκδηλωνόταν ἐκείνη ἡ συγκινητικὴ ἀμιλλα, ποὺ τὴν εἰκόνα τῆς τόσο ζωντανὰ μᾶς διασώζουν οἱ περίφημοι στίχοι («τριγορίες») ποὺ ἀποδίδονται στὸν Τυρταῖο. Οἱ γέροι τότε τραγουδοῦσαν γιὰ τὰ κατορθώματα τῆς νειότης τους, ἐνῷ οἱ ἄντρες γιὰ τὴν τωρινὴ δύναμη καὶ τὴν περηφάνειά τους, καὶ τὰ παιδιά γιὰ τὸ τί θάκαναν σὰν μεγάλωναν.

"Ελεγαν οἱ γέροντες:

«Εἴμασταν παλληκάρια, νέοι κάποτε».

Κι' οἱ νέοι ἀπαντοῦσαν:

«Ἐμεῖς εἴμαστε τώρα, ἃν τολμᾶς δοκίμασε».

Καὶ τὰ παιδιά τέλειωναν:

«Ἐμεῖς θὰ γίνουμε πολὺ καλύτεροί σας».

Στὸ ἀρχαῖο:

«Ἀρμες πόκ' ἡμες ἀλκιμοι νεανίαι·

«Ἀρμες δὲ γ' είμεν· αἱ δὲ λῆς, πεῖραν λαβέ·

«Ἀρμες δὲ γ' ἐσσόμεθα πολλῷ κάρρονες».

Οἱ ἔρευνητὲς μᾶς λέγουν διτὶ σὲ κάθε Σπαρτιατικὴ «ώβᾳ» ἡ φρατρία (ὑποδιαιρεση φυλῆς) ἀφιερωνόταν μιὰ μέρα τῆς γιορτῆς κι' διτὶ διετούς μαζὺ οἱ φρατρίες συναντιόντουσαν στὸ ἀποκορύφωμα τῆς τελευταίας μέρας. Τότε, καθὼς πιθανολογοῦν μερικοὶ μελετητές, πραγματοποιόταν καὶ μιὰ μεγαλειώδης γενικὴ παρέλαση μὲ τοὺς ἐφόρους ἐπὶ κεφαλῆς. Οἱ ἀρχηγοὶ τῆς κάθε φρατρίας φοροῦσαν ἕνα εἰδικὸ καὶ θεαματικὸ εἶδος στέμματος («θυρεατικὸν») καμωμένο ἀπὸ φύλλα φοίνικος ἢ ἀπὸ φτερά. Αὐτὴ τὴ γραφικὴ πληροφορία φαίνεται νὰ μᾶς ἐπικυρώνουν ὀρισμένα ὀρειχάλκινα εύρηματα τῶν ἀνασκαφῶν στὸ ναὸ τῆς Ἀρτέμιδος Ὁρθίας τοῦ βου π.Χ. αἰώνος, ποὺ παριστάνουν γυμνοὺς νέους νὰ φορᾶν ἀνάλογα στέμματα. Πιθανώτατα πρόκειται γιὰ χορευτές τῶν Γυμνοπαιδιῶν⁽¹¹⁸⁾.

Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μᾶς φέρνει καὶ στὴ σημασία τῆς λέξεως Γυμνοπαιδίαι, ποὺ ὑποδηλώνει χορὸ ἡ ἐπιδείξεις γυμνῶν ἐφῆδων. 'Η ὄλοκληρωτικὴ γυμνότης, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ διτὶ στοὺς «Ἐλλήνες — ἀπ' δλους τοὺς πολιτισμένους λαοὺς τοῦ κόσμου, ἀρχαίους καὶ νέους — ἦταν κάτι τὸ δλότελα αὐθόρμητο, ὅπως στὰ μικρὰ παιδιά, μὰ καὶ κάτι ποὺ τοὺς ἔκεχωριζε ἀπὸ τοὺς βάρβαρους (στὰ μάτια τῶν ἴδιων τῶν Έλλήνων), προῆλθε κι' αὐτὴ ἀπὸ τὸ «ἀνδροπρεπὲς ἀστυν», μᾶς λέει μὲ θωμασμὸ δ Θουκυδίδης, ἐννοώντας τὴ Σπάρτη⁽¹¹⁹⁾. "Αλλώστε, οἱ Γυμνοπαιδίες — προσθέτει ὁ Ζανμαίρ — «ἀντλοῦσαν πιθανῶς τὸ ὄνομα μὲ τὸ ὅποιο περιγράφονταν ἀπὸ τὸ γεγονός διτὶ τὸ κύριο τὸ θέλγητρο ἀποτελοῦσε δρόλος ποὺ ἔπαιξε σ' αὐτὲς ἡ νεότης, πράγμα ποὺ δὲν σημαίνει πώς οἱ πιὸ ἡλικιωμένες τάξεις δὲν ἔπαιξαν ρόλο». Πολὺ διαφωτιστικὸ καὶ σημαντικό, ἐξ ἀλλού, είναι τὸ σχόλιο τοῦ ἴδιου συγγραφέα, διτὶ ἡ γυμνότης ἦταν ἵσως ἐδῶ καὶ τελετουργική⁽¹²⁰⁾. "Οταν, συνεπῶς, συναντάμε μερικές ἀνεξήγητες προσπά-



Θειες ἀπὸ σύγχρονους συγγραφεῖς ν' ἀποδώσουν ἄλλη σημασία στὴ λέξη Γυμνοπαιδίαι, ὅτι δηλαδὴ σημαίνει ἀπλῶς χορὸς δίχως ὄπλα (γυμνὸς σὲ μὲν αἴνει καὶ ἀσπολος), παρὰ τὶς σαφεῖς μαρτυρίες τῆς ἀρχαιότητος, καὶ τοῦτο ἵσως σὲ μιὰ ὑποσυνείδητη προσπάθεια νὰ κάμουν τὴ γιορτὴ πιὸ «σεμνή»(;) , τότε θυμόκαστε αὐθόρμητα τὰ λόγια τοῦ Στόμπαρτ:

«Τό νὰ εἰναι γυμνὸς καὶ νὰ μὴ νοιώθῃ ἡταν τιμὴ καὶ δόξα (glory) τοῦ καλλιεργημένου «Ελληνα. Αὐτὸ προκαλοῦσε ἔκπληξη (καὶ σκανδαλίζει ἀκόμα) τὸν βάρβαρο»⁽¹²¹⁾. «Ισως θὰ ἡταν χαρακτηριστικὸ νὰ προσθέσουμε ὅτι ὁ Ρωμαῖος πολίτης καὶ ὁ πατρίκιος τὸ θεωροῦσαν κατώτερο τῆς ἀξιοπρέπειας τους νὰ ἐμφανίζωνται δημοσίᾳ γυμνοί, στὸ στίβο ἢ ἄλλο...»

Μιὰ ἄλλη ἀπὸ τὶς μεγάλες στιγμὲς τῶν Γυμνοπαιδῶν ἡταν τὸ θέαμα ποὺ διοργανωνόταν σ' ἕνα γραφικὸ μέρος τῆς Σπάρτης, ποὺ μᾶς τὸ περιγράφει ὁ ταξιδευτὴς τῆς ἀρχαιότητος, Παυσανίας. Τὸν παραθέτουμε — εἶναι ἀπὸ τὸ μέρος ἐκεῖνο τοῦ βιβλίου του μὲ τίτλο «Λακωνικὰ» (ἀπὸ τὴν «Ἐλλάδος περιήγησιν»), τὸ ὅποιο περιγράφει τὴν ἀρχαία Σπάρτη:

«Τύπαρχει καὶ ἔνα μέρος ποὺ λέγεται Πλατανιστᾶς ἀπὸ τοὺς πολλοὺς πλατάνους ποὺ ἔχει. Τὰ δενδρα αὐτὰ εἰναι φηλὰ καὶ ἔχουν φυτρώσει γύρω - γύρω τὸ ἔνα κοντὰ εἰς τὸ ἄλλο. Αὐτὸ τὸ μέρος, τὸ ὅποιον χρησιμοποιεῖται διὰ γὰρ γυμνάζωνται οἱ ἔφηδοι, εἶναι τριγυρισμένον μὲ χανδάκι ὅπως ἀκριβῶς ἡ θάλασσα περιβάλλει τὸ νησί. «Ἔχει εἰσόδον μὲ γεφύρας. Εἰς τὴν μίαν γέφυραν ἔχει στηθῆ τὸ ἄγαλμα τοῦ Ἡρακλέους, εἰς δὲ τὴν ἄλλην ὁ ἀνδριάς τοῦ Λυκούργου. Διότι ὁ Λυκούργος, ἐκτὸς τῶν νόμων τοῦ Σπαρτιατικοῦ Κράτους, ἐθέσπισε καὶ τὰ ἀγωνίσματα τῆς πάλης τῶν ἐφήβων (ποὺ γίνεται ἐδῶ)»^(121α).

Σχολιάζοντας αὐτὴ τὴν πάλη, ἡ γιὰ τὴν ἀκρίβεια πλαστὴ μάχη δίχως ὄπλα, μεταξὺ Σπαρτιατῶν ἐφήβων, ἡ Κράιμς κάμνει τὴν ἔξης σημαντικὴ παρατήρηση: «Ἀπὸ τὶς ἀρχές τούλαχιστο τοῦ 4ου π.Χ. αἰώνα, οἱ ἔνοι παρατηρητὲς σχημάτισαν τὴ γνώμη πὼς τὸ Σπαρτιατικὸ σύστημα ἀγωγῆς εἶχε τὸ μειονέκτημα ν' ἀναπτύσσῃ ἀπλῶς τὴ ζωώδη ἀγριάδα εἰς βάρος τῶν πιὸ λεπτῶν καὶ πιὸ πολιτισμένων ἐνστίκτων, μολονότι τὰ τελευταῖα αὐτὰ θὰ μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν ὅτι ἔχουν ἀκόμα πιὸ μεγάλη σπουδαιότητα στὸ γὰρ κάμνουν τοὺς ἀνθρώπους ἐπιδεκτικοὺς πειμαρχίας (Σ.η.μ.: κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, λόγου χάρη). Αὐτή, δημως — συνεχίζει ἡ Κράιμς — μπορεῖ γὰρ ἡταν μιὰ λανθασμένη ἐντύπωση, λόγῳ τῆς ἔξαιρετικῆς θέσεως ποὺ δινόταν κατὰ τὶς Γυμνοπαιδίες, ὅπόταν παρευρίσκονταν ἔνοι, σὲ μιὰ ἐκ τοῦ συστάδην μάχη ποὺ γινόταν χωρὶς ὄπλα μεταξὺ δυὸ ἀντίθετων παρατάξεων ἀπὸ ἐφήβους...» Η ἴδια ἐντύπωση θὰ μποροῦσε εὔκολα νὰ δημιουργηθῇ καὶ μὲ τὴν παρακολούθηση τοῦ ἐτήσιου διαγωνισμοῦ μαστιγώσεως στὸ βωμὸ τῆς Ὁρμίας...»^(121β) — τὸν ὅποιο διαγωνισμὸ μαστιγώσεως, ἀς σημειωθῆ, οἱ Ρωμαῖοι ἔξεντέλισαν ἐντελῶς μετατρέποντάς τον σὲ συναρπατικὸ σαδιστικὸ θέαμα, κτίζοντας καὶ καθίσματα ἀμφιθεατρικῶς γιὰ νὰ ἀπολαμβάνουν μὲ τὴν ἀνεσή τους οἱ παρακολουθοῦντες, δημος τὶς μονομαχίες!

Δὲν φαίνεται νὰ ἔχουμε μαρτυρίες γιὰ τὸ ὃν σ' αὐτὴ τὴν ἀπομίμηση τῆς μάχης ἔπαιξε ρόλο ἡ μουσική, ἡ ἀν σὲ ὠρισμένα σημεῖα τούλαχιστο, ἡ μίμηση προσέγγιζε τὴν δραχηση. Τοῦτο φαίνεται μᾶλλον ἀπίθανο σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση καὶ ἔφερουμε μόνο ὅτι, παρ' ὅλο ποὺ ἡ μάχη ἦταν πολὺ βίαια ρεαλιστική, ὄπλα δὲν χρησιμοποιούντουσαν. 'Ο σκοπὸς τῶν διαγωγιζομένων ἦταν νὰ ρίξουν τὴν ἀντίθετη παράταξη μέσα στὸ νερό.

Τὸ ἐπιστέγασμα τῆς ὅλης ἐκδηλώσεως τῶν Γυμνοπαιδῶν, καὶ ἀπαραίτητο στεφάνωμα καθὲ ἀρχαιοελληνικῆς γιορτῆς, πραγματοποιόταν στὸ στάδιο καὶ ἡταν οἱ ἀγῶνες. «Ἐτοι, ὁ συνδυασμὸς μουσικῆς, δραχῆσεως καὶ γυμναστικῆς σ' αὐτὴ τὴ γιορτὴ ἡταν καὶ εἰδικώτερος καὶ εὐρύτερος. Στὸν πιὸ εἰδικὸ συνδυασμὸ εἰδαμε ὅτι ὁ μουσικὸς Θαλήτας ἔπαιξε ἔνα ἀποφασιστικὸ ρόλο. Οἱ Γυμνοπαιδίες γενικά, ἀπὸ τὴ στιγμὴ τῆς συλλήψεως καὶ τῆς ἐφαρμογῆς τους ἀπὸ τὸ Θαλήτα καὶ τοὺς ἄλλους μουσικοὺς (οἱ ὅποιοι, καθὼς εἰδαμε, συνδέονταν μὲ τὴ δεύτερη μουσικὴ «κατάστασιν» στὴ Σπάρτη), ἀπετέλεσαν μέρος τοῦ προγράμματος τῆς ἀγωγῆς τῶν παιδῶν καὶ σχετίζονταν ιδιαίτερα μὲ τὴ δόξα τῆς πατρίδος. Κοντὰ στὸ στοιχεῖο τῆς εύρυθμίας, τῆς τάξεως, τῆς καλλιτεχνίας, ὑπῆρχε τὸ στοιχεῖο τῆς ρώμης, τῆς ἀλλήσεως καὶ τῆς ἀντοχῆς, ποὺ ἐπανέκανε ὁ καυτερὸς ἥλιος τοῦ καλοκαιριοῦ καὶ ἡ γυμνότης (κάτι ποὺ ὑπογραμμίζει καὶ ὁ Πλάτων) — κι' ὅλα αὐτὰ μαζὶ φανέρωναν σ' ὅλους τὴν αἰγλὴ τῆς Λακεδαιμονίου.

Τύπαρχουν τέλος σημαντικὲς ἔνδειξεις πὼς ἡ κολοσσιαία αὐτὴ γιορτὴ ἀποτελοῦσε τὸ τελευταῖο στάδιο τῆς φυλετικῆς μυήσεως τῶν Σπαρτιατῶν ἐφήβων. Κι' ἐδῶ, πρέπει νὰ παραθέσουμε ἐκτεταμένα ἀπὸ τὸ θεμελιώδες σύγγραμμα τοῦ Ζανμαΐρ, «Κοῦροι καὶ Κουρῆτες», ποὺ εἶναι μιὰ μεγάλη μελέτη πάνω στὴ Σπαρτιατικὴ ἀγωγὴ καὶ πάνω στὶς τελετουργίες τῆς ἐφηβείας τῆς Ἐλληνικῆς ἀρχαιότητος:

«Ἄντιλαμβανόμαστε πὼς αὐτὴ ἡ ἐπίμοχθη ἀσκηση (τῶν Γυμνοπαιδῶν) μέσα στὸν κτυπητὸ ἥλιο, περιεῖχε ἔκεινο τὸ στοιχεῖο τῆς ἐπιδείξεως τῆς ἀντοχῆς στὴ φυσικὴ δοκιμασία, ποὺ τὸ ξαναδρίσκουμε στὴ Σπάρτη στὶς περισσότερες ἀμλητικὲς ἐπιδείξεις ὅπου διαγωνίζοταν ἡ νεότης καὶ πού, στὴν πραγματικότητα, δημος τὸ ἀποδείχνει ἡ συγκριτικὴ μελέτη τοῦ θέματος, συγχά ἀποτελεῖ ἔνα στοιχεῖο τῆς διαδικασίας τῶν μυήσεων, ιδιαίτερα κατὰ τὴ στιγμὴ τῆς ἐφηβείας... Εἶναι πρόδηλο ὅτι οἱ Γυμνοπαιδίες περιλαμβαναν, ἔκτὸς ἀπὸ τοὺς χοροὺς στὴν ἀγορά, κι' ἄλλους τύπους τελετουργικούς. Ή ίδεα ποὺ ἔρχεται στὸ μασλό μας πιὸ φυσικὰ εἶναι ὅτι αὐτὲς οἱ ἐπιδείξεις χορῶν, σὲ συνθήκες ἀλλώστε ποὺ φανερώνουν ικανότητα ἀντοχῆς ποὺ ἔχει ἀποκτηθῆ στὸ διάστημα μιᾶς προπαρασκευαστικῆς ἐκγυμνάσεως, ἀντιστοιχούσαν μὲ τοὺς χοροὺς ποὺ εἰχαμε κιόλας τὴν εὐκαιρία νὰ τοὺς ἀναφέρουμε σὰν τὸ σύνηθες χαρακτηριστικὸ τῆς ἀπομονώσεως, ποὺ ἡταν μέρος τοῦ κύκλου τῆς ἀποχωρήσεως ἀπὸ τὸν κόσμο καὶ τὴν μαθητείας, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν οὐσία τῆς μυήσεως τῶν ἐφήβων. «Ἔχουμε κιόλας συναντήσεις ἐπιδείξεις (ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἀναπαραστάσεις) αὐτοῦ τοῦ εἰδους στὴν Κρήτη καὶ σ' ἄλλες περιοχές τῆς ἀρχαίας Ελλάδος, ιδιαίτερα στὴν Ἀρκαδία...» (Σ.η.μ.: Πρέπει ἐδῶ νὰ ἐπεξηγήσουμε ὅτι, λέγοντας χορευτικές ἐπιδείξεις ποὺ εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἀναπαραστάσεις, ὁ συγγραφεὺς ἔννοει — δημος ἔξηγει

σ' άλλο μέρος — άναπαραστάσεις ή έξωτερικεύσεις διὰ τοῦ χοροῦ ἐνώπιον τοῦ κόσμου, αὐτοῦ ποὺ ὁ μυημένος διδάχθηκε κι' ἔγινε κατὰ τὸ προπαρασκευαστικὸ στάδιο τῆς ἀποχωρήσεως. Αὐτὸ λ.χ. φαίνεται νὰ συνέβαινε στὴν ολασσικὴ περίπτωση τῶν Κουρήτων, ποὺ ἀντλοῦσαν καὶ ὑπερφυσικὴ δύναμη ἀπὸ τὸ «Δία Κοῦρο» κατὰ τὶς τελετουργίες τους). «Εἶναι ἄλλωστε φυσικὸ — προσθέτει ὁ Ζανμαίρ — διὰ τὰ μέλη τῶν πιὸ ἡλικιωμένων τάξεων τῶν ἀντρῶν, η τῶν πιὸ νεαρῶν, μέσον μιᾶς πραγματικῆς ἀμιλλας, συναντιόντουσαν, ἐπαναλαμβάνοντας τοὺς χοροὺς ποὺ εἶχαν χορέψει οἱ ίδιοι σὲ παρόμοιες συνθῆκες η ποὺ θὰ ἐκαλοῦντο νὰ χορέψουν, στὸ θέαμα ποὺ διοργανώνταν ἀπὸ τοὺς πρεσβυτέρους η τοὺς νεωτέρους τους: οἱ γενεές ἐπιβάλλονται: ἀντιμετωπίζοντας η μιὰ τὴν ἄλλη καὶ ἀμιλλώμενες στὴν ἐκτέλεση τῶν ἐνοπλίων βημάτων καὶ τῶν πατροπαραδότων χοροδραμάτων»⁽¹²²⁾.

Ασφαλῶς, δημος τὸ ὑποστηρίζει ὁ ίδιος συγγραφέας, ἐδῶ θὰ πρέπη νὰ ἔβρισκαν τὴν θέση τους οἱ περίφημες «τριγορίες» (στροφές δηλαδὴ προοριζόμενες γιὰ τρεῖς χορούς), μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες, πιθανώτατα τοῦ Τυρταίου καὶ γραμμένη εἰδικὰ γιὰ τὴ γιορτή, δώσαμε κιόλας προηγουμένων, καὶ η ὅποια τόσο ζωντανὰ ἐκφράζει αὐτὴ τὴν «ἀέννωση ἀμιλλα τῶν γενεῶν». Ο G. Huxley βρίσκει σ' αὐτὴ τὴν ἀμιλλα μιὰ καλὴ εὐκαιρία γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀτόμου: «Εἶναι ἀλήθεια — λέει — πὼς η ἀγωγὴ τῶν Σπαρτιατῶν νέων ἡταν συλληρή, μὰ η ἐκπαίδευσή τους δὲν περιώριζε καθόλου τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἀτόμου. Οἱ Σπαρτιάτες ἔβλεπαν διὰ μπορούσαν νὰ πάρουν διὰ τὰ καλύτερο ὑπῆρχε μέσα στοὺς νέους τους ἐνθαρρύνοντας τὴν φιλοδοξία τους καὶ τὴν αἰσθηση τῆς ἀμιλλας. Ή κάθε γενεὰ παροτρυνόταν νὰ γίνη καλύτερη ἀπὸ τοὺς πατέρες της»^(122α). Ο συγγραφέας γράφει αὐτὰ τὰ λόγια κυρίως γιὰ τὰ τέλη τοῦ ἐβδόμου π.Χ. αἰώνα, μὲ τὸν ὅποιο ἀσχολεῖται στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ ἔργου του, μὰ οἱ τριγορίες ποὺ ἐνσωμάτωνται αὐτὴ τὴν ἀμιλλα ἡταν μόνιμο χαρακτηριστικὸ τῶν Γυμνοπαιιδῶν κι' η ίδια η γιορτὴ μιὰ σταθερὴ ἐκδήλωση τῆς Λακεδαιμονίου.

Η σημασία ποὺ οἱ ίδιοι οἱ Σπαρτιάτες ἀπόδιδαν σ' αὐτὴ τὴ γιορτὴ ἡταν τόση πού, διταν στὰ 371 π.Χ. ὁ ἀγρελιασθόρος ἔφερε τὴν ἀπίστευτη εἰδηση τῆς ηττας τῶν Σπαρτιατῶν στὰ Λεῦκτρα τὴ στιγμὴ ποὺ γινόταν η γιορτὴ τῶν Γυμνοπαιιδῶν, οἱ ἔφοροι τῆς Σπάρτης διάσταξαν νὰ μὴ διαποτὴ ὁ χορός, μὰ νὰ συνεχισθῆ μέχρι τὸ τέλος, γιατὶ η γιορτὴ αὐτὴ συνδεόταν μὲ τὸ ἀκατάδηλητο πνεύμα τῆς περήφανης πόλης. Ήταν η πρώτη φορά ποὺ οἱ Σπαρτιάτες νικήθηκαν στὸ πεδίο τῆς μάχης καὶ η ηττα τους κανονικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ ἡταν μιὰ ἐθνικὴ συμφορά⁽¹²³⁾.

Θὰ δώσουμε τώρα μιὰ κάπως πιὸ συνοπτικὴ περιγραφὴ τῶν τριῶν ὑπολοίπων ἑορτῶν τῆς Σπάρτης — Καρνείων, Υακίνθιών καὶ Ορθίας.

Αφοῦ, καθὼς εἶχαμε ἐξηγήσει, οἱ Γυμνοπαιιδίες ἡταν καλοκαιρινὴ γιορτὴ, ἀς δουμε πρῶτα τὶς ἄλλες δυὸς ἐπίστης καλοκαιρινές γιορτές, μὲ τὶς ὁποῖες η τελευταία ἀποτελοῦσε εἶδος κύκλου ἐκδηλώσεων: τὰ Υακίνθια καὶ τὰ Καρνεῖα· ἀφίνοντας ἔτσι τελευταία τὴ γιορτὴ τῆς Αρτέμιδος Ορθίας, παρ' ὅλο ποὺ γινόταν ἄνοιξη.

Αν λάβουμε υπόψη τὶς ήμερομηνίες αὐτῶν τῶν γιορτῶν, τούλαχιστο

αὐτὲς στὶς ὁποῖες συμφωνοῦν οἱ περισσότερες πηγές, τότε η ἐπόμενη κατὰ σειρὰ ἐκδήλωση ποὺ πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ μετὰ τὴ γιορτὴ τῶν γυμνῶν ἐφήβων εἶναι τὰ Υακίνθια, ποὺ δίνονταν κι' αὐτὰ Ιούλιο, η γιὰ νάμαστε πιὸ ἀκριβεῖς, στὴν περίοδο μεταξὺ Ιουλίου καὶ Αύγουστου, ποὺ καταλάμβανε ὁ Σπαρτιατικὸς μήνας Εκατομβαῖων (ἀντίστοιχος τοῦ ἀττικοῦ Θαργηλιῶνος).

Ολοι: Εξέρουμε τὴν ιστορία τοῦ ὥραίου εύνοουμένου τοῦ Απόλλωνος, Υακίνθου, ποὺ τὸν συμπαθοῦσε καὶ ὁ Ζέφυρος, ὁ ὁποῖος ὅμως σ' ἔνα ἀγῶνα δισκοβολίας ζηλότυπα ἐστρεψε τὸν δίσκο ἐναντίον τοῦ παιδιοῦ μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τὸ σκοτώσῃ. Απὸ τὸ αἷμα του ὁ Απόλλων ἔκανε νὰ φυτρώσῃ τὸ λουλούδι Υάκινθος, μᾶλλον ἄγνωστο σήμερα, γιατὶ δὲν πρόκειται γιὰ τὸ λευκὸ ἄνθος ποὺ ἐμεῖς περιγράφουμε μὲ τὸ ίδιο ὄνομα, ἀλλὰ γιὰ ἓνα κατακόκκινο ἄνθος, ποὺ ἔχει στὰ πέταλά του χαραγμένα τὰ γράμματα «ΑΙ, ΑΙ», ποὺ εἶναι ἓνα ἐπιφύνημα πόνου.

Στὶς γιορτὲς πρὸς τιμὴν του, ὁ Υάκινθος ἔχει ἀνάλογη μορφὴ μὲ τὸν Αδωνι, ποὺ η φύση πενθαίνει στὸ πρόσωπό του μὲ τὸν καύσωνα τοῦ ήλιου τοῦ καλοκαιριοῦ (τὸν ήλιο συμβολίζει ἐδῶ ὁ δίσκος), θρηνεῖται καὶ κατόπι ἀνασταίνεται μὲ τὸ ἔυπνημα τοῦ κάθετι τὴν ἄνοιξη⁽¹²⁴⁾. Έκτὸς ἀπὸ τὶς καθαρὰ «φυσιολογικές», ἀς τὶς ποῦμε, αὐτὲς ἐξηγήσεις (στὶς ὁποῖες ἐπιδίδεται ιδιαιτέρα στὴν ἐπογή μας η ἐπιστήμη — μέχρι νοσηρότητος κάποτε, καθὼς παρατηρεῖ ὁ Marrou — ἀναφορικὰ μὲ τὴ μυδολογία καὶ τὶς θρησκευτικὲς παραδόσεις τῶν ἀρχαίων), ἐκτὸς ἀπὸ τὸ διὰ ὁ Υάκινθος μπορεῖ νάναι προσωποποίηση τῆς βλαστήσεως, η γονιμικὴ θεότης, η διὰ πιθανὸν νὰ ἡταν προελληνικὸς χθόνιος θεός τὸν ὁποῖο βρῆκαν καὶ παρέλαβαν οἱ Δωριεῖς στὰς Αμύκλας τῆς Λακωνίας, καὶ κοντὰ στὸ διὰ ἔνυπάρχει στὰ Υακίνθια τὸ στοιχεῖο τῶν παλαιῶν μυητικῶν τελετῶν τῶν κούρων, η τῶν ὁμαδικῶν γάμων τῶν δύο φύλων πιθανώτατα⁽¹²⁵⁾, τὸ διὰ ὁ χαρακτήρας τῆς γιορτῆς ἀπόκτησε στὰ χέρια τῶν Ελλήνων πιὸ ἐκλεπτυσμένες καὶ βαθύτερες πτυχές, εἶναι φανερὸ ἀπὸ πολλὰ δεδέμένα, ποὺ ὁ ἐνδιαφερόμενος μπορεῖ ν' ἀνιχνεύσῃ, ἀναδιφώντας τὰ σχετικὰ εἰδικὰ συγγράμματα⁽¹²⁶⁾.

Η γιορτὴ τοῦ Υακίνθου ἡτανε καὶ γιορτὴ τοῦ Απόλλωνος καὶ γινόταν στὴ μικρὴ πόλη Αμύκλαι (πολὺ κοντὰ στὴ Σπάρτη). Διοργανώνοταν στὴν ιερὴ Υακινινίδια ὁδό, στὸν λεγόμενο «Θρόνο τοῦ Απόλλωνος», στὸ στάδιο, στὸ θέατρο καὶ ἀλλοῦ, καὶ κρατοῦσε τρεῖς μέρες. Τραβοῦσε ἓνα καταπληκτικὰ μεγάλο πλῆθος στὸ ναὸ τοῦ Απόλλωνος Αμύκλαιον· δηλαδὴ στὸν τάφο τοῦ ήρωα Υακίνθου, τὸν ὁποῖο (καθὼς μοῦ φαίνεται ἀφηγεῖται ὁ Παυσανίας) στεφάνωσε τὸ σύνολο ἐκεῖνο τῶν γλυπτῶν καὶ οἰκοδομῶν ποὺ ἡταν γνωστὰ μὲ τ' ὄνομα, «Θρόνος τοῦ Απόλλωνος». Ο τάφος τοῦ Υακίνθου ἡτανε κάτω ἀπὸ τὸ ἀγαλμα τοῦ θεοῦ. Τὸ Δωρικὸ ἄστυ, μᾶς λένε, κυριολεκτικὰ ἀδειαῖς ἀπ' τοὺς κατοίκους του αὐτὲς τὶς μέρες, καὶ ἐκδηλώνοταν μιὰ ἀμοιβαία φιλοξενία μεταξὺ δλῶν, ποὺ ἐπεκτεινόταν ως τοὺς σκλάδους⁽¹²⁷⁾.

Οπως ἡταν φυσικό, η πρώτη ἀπὸ τὶς τρεῖς μέρες ἡταν μέρα σιωπηλοῦ πένθους, καὶ ἀπαγορεύονταν οἱ μουσικὲς καὶ οἱ χαρμόσυνες ἐκδηλώσεις.

Ήταν άφιερωμένη άποκλειστικά στὸν Ὑάκινθο, καὶ ὁ κόσμος πρόσφερε στὸν τάφο του θυσίες στους νεκρούς. Οἱ υπόλοιπες δυὸς μέρες ἡταν μέρες χαρᾶς καὶ ἀγαλλιάσεως γιὰ ὅλους — κυρίους καὶ σκλάβους.

Τότε ἀκριβῶς πρέπει νὰ ἐκτελεῖτο καὶ τὸ μουσικὸ μέρος, ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ιδιαίτερα: Περιλάμβανε γιορτινὲς πομπὲς μὲ χορωδιακὸ τραγοῦδι (ὕμνους καὶ παιάνες στὸν Ἀπόλλωνα) ἀπὸ παιδιά ποὺ συνοδεύονταν ἀπὸ κιθάρα, ἀπὸ νεανίσκους ποὺ παρουσίαζαν ἐκτελέσεις τῶν πατροπαράδοτων τραγουδιῶν τῆς Λακεδαιμονος, καὶ ἐπίσης ἀπὸ κορίτσια, γιατὶ ὁ ρόλος καὶ τῶν δυὸς φύλων (τελετουργικὰ καὶ μουσικὰ) ἡταν πολὺ μεγάλος. Τέλος, δίνονταν ἐκτελέσεις ἀρχαιῶν χορῶν ποὺ συνοδεύονταν ἀπὸ αὐλὸν καὶ ἀπὸ τραγοῦδι — ποὺ ἡταν δὴλ. «ὑπορχήματα». Μᾶς παραδίδεται ἡ πληροφορία ὅτι εἰδικοὶ χοροὶ πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀπόλλωνος ἔπαιρναν στὰ Ὑάκινθια τὴν μαροφὴ δλονύκτιας τελετουργικῆς ὄρχήσεως^(127α). Ό ρόλος τῆς μουσικῆς, μὲ λίγα λόγια, σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες μας, ἡταν σημαντικώτατος· καὶ θὰ εὐχόμαστε νὰ εἴχαμε ἀναλυτικότερες λεπτομέρειες!

'Ολοκληρώνουμε πάντως τὴν δῆλη εἰκόνα, προσθέτοντας ὅτι ὑπῆρχε ἐπίσης μιὰ πομπὴ ἑφίππων μέσα στὸ θέατρο, δυὸς ἀρματοδρομίες γιὰ παρθένες καὶ οἱ ἀπαράίτητοι γυμνικοὶ ἄγωνες κι' ἀλλοὶ διαγωνισμοί, ποὺ συνοδεύονταν ἀπὸ θυσίες κι' ἀπὸ γενικὴ διατκέδαση. Μιὰ γραφική, τέλος, φάση τῆς γιορτῆς πρέπει νὰ ἡταν ἡ προσφορὰ ἐνὸς πέπλου στὸν Ἀπόλλωνα, ποὺ ὑφαίνεται γι' αὐτὸν κάθε χρόνο οἱ παρθένες.

Αὐτὰ γιὰ τὰ Ὑάκινθια. Ἐρχόμαστε τώρα στὰ Κάρνεια ἡ Καρνεῖα, τὴν τρίτη γιορτὴ τοῦ καλοκαιριοῦ, πρὸς τιμὴν τοῦ Ἀπόλλωνος Καρνείου. "Αν κοιτάξουμε νὰ βρούμε ἐρμηνείες τοῦ τελευταίου αὐτοῦ τίτλου τοῦ θεοῦ, θὰ δοῦμε συνήθως τὴν στεγνὴν πληροφορίαν ὅτι ἀντιπροσωπεύει Κριόμορφο θεό (Καρνεάτας, Κερεάτας, Κάρνειος) καὶ συνεπῶς «προστάτη τῶν ποιμνίων» — ποὺ ἀσφαλῶς εἰ ν αἱ ὅψη τοῦ Ἀπόλλωνος. Ἀλλὰ ἀπὸ τοὺς ἔρευνητές τῶν θαυμάτερων δύψεων τοῦ συμβολισμοῦ παίρνουμε τὴν ἐρμηνείαν ὅτι, σὰν Κρότος, ὁ Ἀπόλλων συγδέεται μὲ τὶς ιδιότητες τοῦ ὅμων μουσου ἀστερισμοῦ, ποὺ ἀνήκει στὸ στοιχεῖο τοῦ Πυρὸς (μὲ Κοσμικὴ ἔννοια) καὶ ποὺ ὁ Ἡλιος, ὅταν βρίσκεται σ' αὐτὸν τὸν ἀστερισμό, εἶναι στὴν ἀπόθεωσή του.

Στὴν ἀποδέωσή του βρισκόταν κι' ὁ Ἀπόλλων, ὁ θεὸς τοῦ Φωτὸς καὶ τοῦ Ἡλίου, στὰ Καρνεῖα, δπου ἀποτελοῦσε γιὰ τὴν νεότητα καὶ τὸ φωτεινό, θαυμάτιο ἵνδαλμα τοῦ «Μεγίστου Κούρου». Πράγμα ποὺ νοιώθεται περισσότερο χωρὶς ἀλλο: 'Ο Ἀπόλλων καὶ πάλι ἐξακολουθεῖ νὰ εἴναι ὁ «προστάτης τῶν ποιμνίων», ἀλλὰ ἀσφαλῶς μ' ἔνα ἀλλο, ἀπειρως ἐθαύματορο νόημα. Τὸ ἵνδαλμα αὐτὸν ἀνάγεται, δπως μπορεῖ νάναι γνωστό, σὲ παμπάλαιες φυλετικὲς μυήσεις (ποὺ τὶς συναντοῦμε καὶ σὲ σχέση μὲ τὸ Δία καὶ τὸν Διόνυσο, μὲ τὶς σχετικὲς παραλλαγές), ποὺ ἀναδείκνυουν τὸν κορυφαῖο τοῦ «Θιάσου» ἡ ὄμιλος τῶν πιστῶν, ποὺ ἡταν ὁ ἐποχικὸς ήρωας ἡ βασιλέας, ἡ ἐνσάρκωση τοῦ πνεύματος τοῦ ἔτους, ἡ ἀπ' εὐθείας ἀντανάκλαση τοῦ τιμωμένου θεοῦ, ὁ μέγιστος κούρος. 'Ιστορικὴ καὶ ἐξαιγμένη, μεταρσιωμένη, εἰκόνα τοῦ μεγίστου κούρου μᾶς ἔχει διαφυλάξει

ο γιορτὴς τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων, τὸν ὅποιο περιβάλλει μιὰ αἰγλὴ τηλιθέου, καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν δσων (ἐξελιγμένα ἐπίσης) ἐτελοῦντο στὴ Δωρικὴ γιορτὴ τῶν Καρνείων ἀποτελοῦν ἀμεση ἔνδειξη τῆς συνδέσεως τοῦ Ἀπόλλωνος μὲ τὶς μακρινὲς αὐτὲς ιερουργίες, τῆς ἀναδείξεως τοῦ μεγίστου κούρου⁽¹²⁸⁾.

Η λατρεία τοῦ Ἀπόλλωνος Καρνείου συναντᾶται κιόλας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς καθόδου τῶν Δωριέων στὴν Ἑλλάδα, καὶ τὴν βρίσκουμε συνάμα στὴ Σπάρτη, στὸ Ἀργος, στὴ Θήρα, στὴν Κῶ, στὴν Κυρήνη, καὶ ἀλλοῦ· πράγμα ποὺ ἔχει ιδιαίτερη σημασία γιὰ τὴ στενὴ σύνδεση τοῦ θεοῦ μὲ τοὺς Δωριεῖς, τὴν ὁποία ὑπογραμμίσαμε κι' ἀλλες φορές. Μερικοὶ ἀναζητητὲς μᾶς διαφωτίζουν ἀκόμα περισσότερο, λέγοντάς μας ὅτι ὁ Ἀπόλλων Καρνείος πρέπει νὰ εἴναι μιὰ μεταρρόφωση τοῦ Ἰνδικοῦ Κρίσνα - Κιράνα. Κιράνα σημαίνει «Ἀκτινοβόλος» (ἀς θυμηθοῦμε καὶ τὸ Ἑλληνικὸ Φοῖδος, «Ἄντος ποὺ λάμπει» δηλαδή), καὶ τὸ Καρνείος, ποὺ ἡταν τίτλος τοῦ Ἀπόλλωνος στὸν «Ἑλληνες ὅπως καὶ στοὺς Κέλτες, ἐσήμαινε «Ἡλιογέννητος». ("Ολ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, γιὰ τοὺς Ἰνδούς, τοὺς Κέλτες, τοὺς Δωριεῖς, ὑπογραμμίζουν, θὰ λέγαμε, μιὰ κοινὴ Ἰνδοευρωπαϊκὴ κληρονομιά").

Η γιορτὴ αὐτὴ εἶχε, ἐν πάσῃ περιπτώσει, μιὰ θεμελιακὴ σπουδαιότητα. Κρατοῦσε ἐννιά μέρες, δπως κι' οἱ Γυμνοπαιίδες, κι' οἱ ἡμερομηνίες ποὺ μᾶς δίνονται γι' αὐτὴ εἴναι κατὰ προσέγγιση 7 μέχρι 16 τοῦ μηνὸς Μεταγενιώνος, ποὺ συμπίπτει μεταξὺ Αύγουστου καὶ Σεπτεμβρίου. Ιδιαίτερη σημασία ἔχει τὸ γεγονός ὅτι διοργανωνόντων σ' ἐποχὴ παντελήνου, δπως καὶ τόσα ἀλλα στὴ Σπάρτη· καθὼς καὶ τὸ δτι οἱ ἀριθμοὶ 3, 9 καὶ τὰ πολλαπλάσια τοὺς, ποὺ γιὰ τοὺς Σπαρτιάτες εἶχαν πάντα μιὰ ιδιαίτερη σημασία, ἐπαιζαν σ' αὐτὴ μεγάλο ρόλο. «Ἔχει διαπιστωθῆ ὅτι «τὰ πολλαπλάσια τοῦ 3 εἴναι κάτι τὸ εἰδικὰ Δωρικό», ὁ δὲ Τόμσον προσθέτει ὅτι τὸ 9 ἡταν ἔνας ιερὸς ἀριθμὸς στὴ Μιγανῆ - Μυκηναϊκὴ θρησκεία κι' ὀλοφάνερα συνδεόταν μὲ τὸ "octennium" (δικτατὴ περίοδο). Τὸ δλο πρόδημα θεωρεῖται ἐξαιρετικὰ σκοτεινὸ ἀπὸ τοὺς ιστορικούς, ἀλλὰ ἀναγνωρίζεται ἡ ἐκπληκτικὴ ὄμοιότητα ποὺ ὑπάρχει μεταξὺ Καρνείων καὶ τῆς Ιουδαϊκῆς γιορτῆς τῶν Σκηνοπηγίων⁽¹²⁹⁾. Περίεργη, ἀλλὰ πάντως μὲ κάποια κρυμμένη τελετουργικὴ σημασία, θεωρεῖται ἡ ὑποδιάρεση τῶν ἀντρῶν στὴ γιορτὴ σὲ ἀριθμοὺς ποὺ ἡταν πολλαπλάσια τοῦ 3 καὶ 9, καθὼς καὶ ἡ συνεστίαση ἔννέα ἀντρῶν σὲ κάθε ἀντίσκηνο, τρεῖς ἀπὸ κάθε φρατρία. «Ἔχει γίνει ἡ εἰσήγηση (Ζανμαίρ) δτι ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ἀδελφότητα νέων ποὺ πιθανῶς σχηματίζοταν εἰδικὰ γιὰ τὴ γιορτή. Πέντε νέοι ἀγαροι, ἐξ ἀλλοι, ἐκλέγονταν κάθε τετραετία γιὰ νὰ φροντίζουν γιὰ τὸ κάθε τι ποὺ ἀφοροῦσε τὴ γιορτή, κι' ὀνομάζονταν «Καρνεάται».

Γιατέρα ἀπὸ τὰ τελετουργικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, τὰ ὅποια θεωροῦμε ἀπαραίτητα, δεδομένου ὅτι μᾶς δίνουν τὰ πλαίσια στὰ ὅποια ἐκδηλωνόταν τὸ μουσικὸ μέρος, ἐρχόμαστε στὴν πιὸ καλλιτεχνικὴ πλευρὰ τῆς ἐκδηλώσεως, ποὺ μᾶς ὑπενθυμίζει ὅτι τέχνη καὶ τελετουργία ἡταν πράγματα ἀλληλόγνωτα.

Ο δλος χαρακτήρας τῶν Καρνείων ἡταν ἔνα αιμόνημα στρατιωτικῆς

ἀγωγῆς», μᾶς ἐξηγεῖ ὁ Ἀθήναιος — κι' ἐδῶ πρέπει νὰ προσέξουμε καὶ πάλι τὴ λέξη μίμημα ἡ μίμηση στοὺς Σπαρτιάτες, ποὺ ἐπανέρχεται συνεχῶς καὶ ὑπογραμμίζει τὴ μετουσίωση καὶ μετατροπὴ τῶν πραγμάτων τοῦ βίου σὲ τέχνη καὶ σὲ τελετουργία πνευματικῆς βαρύτητος. Ἡ τέχνη καὶ ἡ τελετουργία ὀπωσδήποτε συνδυάζονται στὰ Καρνεῖα, ἐν πρώτοις σὲ μιὰ παράξενη καὶ μὲ βαθὺ ἐνδιαφέρον τελετὴ ἡ ἀναπαράσταση, ποὺ ἡταν γνωστὴ ὡς «ἄγῶν τῶν σταθυλοδρόμων».

'Ἐδῶ, ὥρισμένοι δρομεῖς προσπαθοῦσαν νὰ πιάσουν ἔνα ἄλλο δρομέα ποὺ κρατοῦσε σταθύλια καὶ ποὺ φαίνεται νὰ ἡταν εἶδος ἀπόδιοπομπάτου, πιθανώτατα ἡ παλαιὰ ἐνσάρκωση τοῦ «δαιμονὸς ἐνιαυτοῦ» ἡ μεγίστου κούρου. Στὰ ὅσα διαδραματίζονταν, ποὺ φαίνεται νὰ ἔπαιρναν ἀρκετὰ διασκεδαστικὸν χαρακτῆρα, μεγάλη σημασία είχαν ὥρισμένα εἰδικὰ πρωσπεῖα ἡ μάσκες ποὺ φοροῦσε ὁ καταδιωκόμενος ἡ καὶ ὅλος ὁ δημίος, ποὺ τὰ μέλη του ὀνομάζονταν γι' αὐτὸ τὸ λόγο στὴ Δωρικὴ «δεικηλίκται», ἀπὸ τὸ «δεικηλὸν» ποὺ σημαίνει μάσκα, ἀλλὰ καὶ παράσταση. Ἡ τελευταία αὐτὴ σημασία (παράσταση) είναι διαφωτιστικὴ καὶ ιδιαίτερα σημαντική, γιατὶ ὅχι μόνο ἐπρόκειτο γιὰ παράσταση ἄλλα, δπως ὑπαινιχθήκαμε κιόλας, γιὰ καὶ ω μὲν ἡ παράσταση, δπως ἡ ὄρχηστικὴ μιμικὴ ἔπαιζε μεγάλο ρόλο ἀπόδιοντας συγκεκριμένους «τύπους». Ἡταν ἡ ἐλαφρὰ φυχατωγία, ἡ κωμῳδία, τῶν Σπαρτιατῶν (στοὺς ὅποίους συνήθως ἀργούμενα τὸ χιούμορ) καὶ ὁ δρός «δεικηλίκταις» ἡ «δεικηλίστας» (ἡμόποιος, μῖμος) σημαίνει ἐπίσης «κωμῳδούλων». Ἡ λέξη ἐτυμολογεῖται χαρακτηριστικὰ ἀπὸ τὸ δείκνυμι: «δεῖξις», ἀς σημειωθῆ, ἡταν βασικώτατος δρός τῆς ὄρχησεως στὴν ἀρχαία Ἰ'λλαδά (μαζὲν μὲ τὰ «φορά», «χειρονομία», «τσχήματα») καὶ ὑπόδηλων ἀπόδοση καποίου χαρακτήρα μὲ συγκεκριμένες μιμικὲς κινήσεις. Οἱ μάσκες, ποὺ γενικὰ ἔπαιζαν μεγάλο ρόλο στὶς Σπαρτιατικὲς ἑορτὲς (δπως θὰ δούμε σὲ λίγο καὶ στὸ μέρος τὸ σχετικὸ μὲ τὴν Ὀρδία), ἔχουν ἀνακαλυφθῆ καὶ ἀπὸ τὶς ἀνασκαφές. Φαίνεται ὅτι τὴν Ὅρδιαν ὕρησκευτικὴ σημασία καὶ συνδέονται μὲ τὴν ἐμφάνιση ἡ ἐκδήλωση είχαν φρησκευτικὴ σημασία καὶ συνδέονται μὲ τὴν ἐμφάνιση ἡ ἐκδήλωση τοῦ θείου κατὰ τὴν τελετή, μέσον τοῦ νέου ἐποχικοῦ ἥρωα. Ἡ γραφικὴ τοῦ θείου κατὰ τὴν τελετή, μέσον τοῦ νέου ἐποχικοῦ ἥρωα. Ἡ γραφικὴ τοῦ ἀμφίσηση αὐτῶν ποὺ λάβαιναν μέρος, ἀς σημειωθῆ, είχε σὰν προέχον χαρακτηριστικὸ τὰ φτερά, ἡ πιθανὸν λωρίδες καὶ ταινίες⁽¹³⁰⁾.

Πλάι σ' αὐτὸ τὸ μέρος τῆς γιορτῆς, δπου ἔπαιζε μεγάλο ρόλο ἡ ὄρχηστική, ἡ δραματικὴ τέχνη καὶ ἡ τελετουργία, ἡ καθαρὴ μουσικὴ ὃπο μορφὴ διαγωνισμοῦ πήρε μεγάλη θέση στὰ Καρνεῖα ἀπὸ τὴν εἰκοστή ἑκτηνὴν Ολυμπιάδα καὶ πέρα, δηλ. ἀπὸ τὰ 676 π.Χ. Ἡ προσδήκη τοῦ διαγωνισμοῦ αὐτοῦ ἀπετέλεσε μέρος τῆς μεγάλης ἀναδιοργανώσεως τῶν Καρνείων, ποὺ καθὼς εἰχαμε κιόλας ἀναφέρει σ' ἄλλο σημεῖο, συνδέοντας μὲ τὸν Τέρπανδρο. Οἱ μεγαλύτεροι καλλιτέχνες τῆς Ἐλλάδος συνήθιζαν νὰ διαγωνίζωνται σ' αὐτὸν, κι' ὁ πρώτος ποὺ βγῆκε φριαμδευτής δὲν ἡταν ἄλλος ἀπὸ τὸν Λέσσιο μουσικό⁽¹³¹⁾.

Μὲ τὰ Καρνεῖα ἔκλειε ὁ μεγάλος κύκλος τῶν τριῶν θερινῶν γιορτῶν τῆς Λακεδαιμονίου. Τώρα, γιὰ νὰ ὀλοκληρώσουμε αὐτὸ τὸ μέρος τῆς ἀναζητήσεως μας ποὺ ἀφορᾶ τὶς μουσικὲς ἐκδηλώσεις καὶ γιορτὲς τῆς πόλης, θὰ πάμε λίγο πιὸ πίσω, στὴν ἀνοιξη, γιὰ νὰ ρίξουμε καὶ μιὰ ματιὰ στὴν αἰνιγματικὴ γιορτὴ ἡ γιορτὲς ποὺ γίνονται στὸ ιερὸ τῆς

Ἀρτέμιδος Ὁρδίας, καὶ στὶς ὅποιες τόση σημασία φαίνεται ν' ἀπόδιδαν οἱ Σπαρτιάτες.

Τὸ πρώτο ἀξιοπρόσεχτο είναι ὅτι ἔνας συναυτοῦμες ἐδῶ τοὺς χοροὺς καὶ τὶς μάσκες. Οἱ περίφημες Ἀγγλικές ἀνασκαφὲς ποὺ τόσο ἔχουν φωτίσει τὴ λατρεία ποὺ γινόταν στὸ ιερὸ αὐτό, ἔχουν ἀνακαλύψει μιὰ σειρὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ παράξενα προσωπεῖα (ποὺ συχνὰ θυμίζουν γρηγές) κι' ἔχουν διαπιστώσει πέρ' ἀπὸ κάθε ἀμφιθολία τὸν πολὺ μεγάλο ρόλο ποὺ ἔπαιζαν, μαζὲν μὲ τὴν ὄρχηση, στὶς τελετὲς πρὸς τιμὴν τῆς Ὁρδίας. Ἀκόμα πιὸ σπουδαῖο ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ιστορικὴ ἀποφῆ, είναι ὅτι αὐτὰ τὰ λατρευτικὰ ἀντικείμενα δείχνουν τὴ μορφὴ ποὺ είχαν τὰ προσωπεῖα προτοῦ καθιερωθοῦν ἡ ἀρχότερα καὶ σχεδὸν ἀποκλειστικὰ γιὰ τὸ θέατρο καὶ γιὰ τὴν ὑπηρεσία τοῦ Διονύσου⁽¹³²⁾. Φαίνεται ὅτι ἡ μόνη ποὺ μᾶς ἔχει διαφύλαξει αὐτὴ τὴν ἀρχέγονη μορφὴ τους είναι ἡ Σπάρτη!

Ξέρουμε τὰ ὄνόματα ὥρισμένων ἀπὸ τοὺς σχετικοὺς χοροὺς — κορυφάλη, ὑπογύπονες, βρυάλλιχα κ.λ.π. — καὶ μερικὲς περιγραφὲς ποὺ ἔχουμε γι' αὐτοὺς μᾶς βοηθοῦν νὰ συγχρατίσουμε τούλαχιστο μιὰ γενικὴ ίδέα γιὰ τὸ χαρακτῆρα τους. Δὲν είναι ἀγωνιστικοῦ χαρακτῆρα, δπως τὸ καθθητρατόριον, οὔτε συγκρατημένου φρησκευτικοῦ, δπως πρέπει νὰ ἡταν ἡ ὄρχηση τοῦ παρθενείου, ἀλλὰ ἀποτελοῦν μαζὲν μὲ ἄλλους συγγενικοὺς Λακωνικούς χοροὺς μιὰ εὑρύτερη καὶ κάπως αἰνιγματικὴ κατηγορία χορῶν δπου προέχει ἔνα πολὺ ἀρχαῖο τελετουργικὸ-ὄργιαστικὸ στοιχεῖο, ἡ τούλαχιστο σατιρικό, παμπάλαιας ἐπιτόπιας προελεύσεως, ποὺ φαίνεται ὅτι τὸ διατήρησαν στὴν ιστορικὴ Λακωνία ὥρισμένες λατικὲς ἡ ἐπαρχιακὲς λατρείες μᾶλλον, παρὰ ἡ ἐπίσημη, αὐστηρὴ Σπαρτιατικὴ ἀγωγή. Ὁπως καὶ νῦν τὸ θέατρο, στὸ μέρος τῆς μελέτης μας γιὰ τὸ Σπαρτιατικὸ χορὸ (παρακάτω, IX) θὰ προσπαθήσουμε νὰ καλύψουμε χορογραφικά, ἡ τέλος πάντων πιὸ λεπτομερειακά, δσους ἀπὸ τοὺς χοροὺς αὐτοὺς μᾶς βοηθοῦν νὰ τὸ κάμουμε οἱ πληροφορίες ποὺ ἔχουμε.

Οἱ ἡμερομηνίες τῆς γιορτῆς πρὸς τιμὴν τῆς Ὁρδίας είναι 17 ὡς 19 Μαΐου: Ἡταν μιὰ θαυμάσια ἐποχὴ γιὰ νὰ ἔρτασθη μιὰ θεότητος πού, δπως καὶ ἡ Μινωϊκὴ καὶ Μυκηναϊκὴ Θεά-Μητέρα, ἀπὸ τὴν ὑπὸια κατὰ τὶς ἐνδείξεις κατάγεται ἡ Ἀρτέμις τῶν Λακωνῶν, ἡταν θεὰ τοῦ κυνηγιοῦ, τῶν ζώων, τῶν πουλιών καὶ τῶν δασῶν — δηλαδὴ μιὰ «πότνια θηρῶν». (Ἡ τέτοια σύνδεση τῶν δυὸς θεοτήτων, παρενθετικά, προκύπτει ἀπὸ τὴν ομοιότητα τῶν ἀνασκαφῶν εὑρημάτων καὶ συμβόλων: διπλοῦ πελέκεως, δρεπάνου, στήλης). Κατὰ τὰ φαινόμενα, σ' αὐτὴ τὴν ὠραία ἐποχὴ γινόταν ἡ Λακωνικὴ γιορτὴ «Θωστήρια» (μὲ τὴν ἔννοια τοῦ «εύωχητήρια»), ποὺ στὰ πλαίσια τῆς ἐτιμάτο ἡ Ὁρδία.

Θὰ μᾶς ἐνδιέφερε ιδιαίτερα νὰ σημειώσουμε ὅτι οἱ ἡμερομηνίες ποὺ δώσαμε τῆς γιορτῆς συνάγονται ἀπὸ τὸν Ἀλκμάνα, ποὺ στὸ μεγαλύτερο περιφημότερο ἀπὸ τὰ παρθενεῖα τοῦ συνδέει χρονικὰ τὴν ἡλιαχτή ἀνατολὴ τοῦ ἀστερισμοῦ τῶν Πλειάδων μὲ τὴν τελετὴ τῆς θεᾶς, γιὰ τὴν ὄποια καὶ τὸ ἔγραφε. Ὑπάρχουν ἐνδείξεις ὅτι τὸ θαυμάσιο αὐτὸ παρθενεῖον προοριζόταν γιὰ νὰ φάλλεται ἀκριβῶς πρὶν ἀπὸ τὴν αύγῃ καὶ ἀμέσως unctionera ποτὲ μιὰ νυχτερινὴ τελετουργία, στὸ διάστημα τῆς ὁποίας οἱ

παρθένες ἔκαμναν μιὰ πορεία κάπου 12 μίλια γιὰ νὰ πάνε στὰ σύνορα τῆς Λακωνίας—Μεσσηνίας σπου βρισκόταν ἔνας ἀκραῖος νάρς τῆς Ἀρτέμιδος Λιμνάτιδος, στὴν πόλη Λίμναι. Ἐκεῖ, τὴν αὐγὴν, ὑποδεχόταν τις παρθένες καὶ τὴν ἀρχηγὸν τοῦ χοροῦ, τὴν Ἀγητιγόρα τοῦ παρθενείου, ἡ ἱέρεια Ἀγιδώ, μὲ λέξεις ποὺ ὑπόδηλώνουν ὅτι ἡ δοκιμασία τῶν κοριτσιῶν τέλειωσε μὲ τὸν ἐρχομὸν τῆς αὐγῆς καὶ τοῦ ἥλιου, ποὺ τὸν ἐπικαλεῖτο ἡ ἱέρεια. "Ἐτοι, φάίνεται ὅτι κι' οἱ παρθένες σ' αὐτὴ τὴ γιορτὴ εἰχαν τὴ δοκιμασία τους — τὸ ἀντίστοιχο τῆς δοκιμασίας τῶν ἄφηβων, δηλ. τῆς περιφημῆς «διαμαστιγώσεως». Ἀπ' ὅλη αὐτὴ τὴ διαδικασία καταλαβαίνουμε ὅτι οἱ φαινομενικὲς «φιλοφρονήσεις» τοῦ Ἀλκμάνος πρὸς μέλη τοῦ χοροῦ, ποὺ μᾶς σημειωθῆ ἦταν δεκαμελής, εἰχαν καὶ μιὰ τελετουργικὴ διάσταση. Ἰδιαίτερα γραφικὴ φάίνεται ἡ λεπτομέρεια ὅτι τὸ ἔνδυμα τῶν παρθένων θύμιζε πουλιά, πρᾶγμα ποὺ θὰ συνδέστων μὲ τὴν ιδιότητα τῆς θεᾶς. Τὸ ὄρχηστικὸ στοιχεῖο εἶχε κι' αὐτὸ τὴ θέση του στὴν δηλ διαδικασία, δπως εἶναι φανερὸ καὶ ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ λόγια τοῦ παρθενείου, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὶς γνώσεις μᾶς γιὰ τὴν ὄρχηστικὴ ποὺ χρησιμοποιοῦταν στὶς θρησκευτικὲς πομπές τῶν ἀρχαίων Ελλήνων. Ο Μπάουρα μᾶς ὑπενθυμίζει τὴ σημαντικὴ πατροπαράδοτη σύνδεση μεταξὺ τῶν Πλειάδων καὶ τοῦ χοροῦ, καὶ σημειώνει: «Ο Καλλίμαχος λέει πώς (οἱ Πλειάδες) ἦταν θυγατέρες τῆς βασίλισσας τῶν Ἀμαζόνων καὶ οἱ πρώτες ποὺ θέσπισαν τὸ χορὸ καὶ τὶς ὀλονύκτεις γιορτὲς γιὰ παρθένες» (132α).

Πρέπει νὰ σταματήσουμε λιγάνι καὶ στὸ θρυλικὸ μαστίγωμα τῶν ἔργητων, γιὰ νὰ πούμε πρῶτα ὅτι φάίνεται νὰ γινόταν κι' αὐτὸ τὴν πρώτη μέρα τῆς γιορτῆς, ποὺ ἦταν μέρα δοκιμασίας, εἴξεμενισμοῦ τῆς θεότητος κι' ἐξαγνισμοῦ (τὸ ὑπογραμμίζει καὶ ὁ Ἀλκμάν, λέγοντας «ἔστι τὶς σιῶν τίσιες»), ἐνῷ ἡ δεύτερη μέρα ἀντηγοῦσε ἀπὸ ἔσφαντώματα καὶ χορούς.

Ο Πλούταρχος, τὸν ὅποιο τόσες φορὲς συμβουλευθήκαμε, ἐμρηγεύει τὰ κτυπήματα ποὺ δέχονταν οἱ ἔφηδοι τῆς Σπάρτης γύρω στὸ βωμὸ τῆς Ὁρθίας σὰ δραματικὴ ἀναπαράσταση («μιμήματα») — καὶ θὰ προσεχθῆ πάλι: ἐδῶ αὐτὴ ἡ λέξη) ἐνὸς ἐπεισοδίου (χλοπῆς) ποὺ ὑπετίθετο ὅτι ἔγινε στὸν Περσικὸν πολέμους. Αὐτὸ τὸ ἐπικυρώνει καὶ ὁ πολυτάξειδος Παυσανίας, λέγοντας ὅτι ἡ δοκιμασία τῆς μαστιγώσεως ἦταν ἀπομίμησις ἐνὸς εἰδούς μάχης. Χωρὶς νὰ ἐπεκτεινόμαστε πολὺ, ἀπ' αὐτὰ ἡ Κάθλην Κράιμς βρίσκει ἀρκετὴ βάση γιὰ νὰ ταυτίσῃ τὴν τελετὴ τῆς διαμαστιγώσεως καὶ τοὺς «βωμονίκες» τῆς μὲ ἄλλη, μαλακώτερη καὶ γραφικώτερη γιορτή, ποὺ φάίνεται ὅτι ἐσφαλμένα θεωρεῖται χωριστὴ γιορτή, κατὰ τὴν ὅποια ἔφηδοι προσπαθοῦσαν ν' ἀρπάξουν τυριὰ βαλμένα στὸ βωμὸ τῆς Ὁρθίας, ἀποφεύγοντας τὰ κτυπήματα τῶν μαστιγόφρων ποὺ τὰ προστάτευαν. Τούτη ἀκριβῶς ἡ τελετὴ φάίνεται ὅτι διαιώνιζε τὸ ἐπεισόδιο μιᾶς κλοπῆς κατὰ τοὺς Περσικὸν πολέμους, ποὺ ὑπαινίττεται ὁ Πλούταρχος. «Συνεπῶς», καταλήγει θετερά ἀπὸ τὶς διαπιστώσεις αὐτὲς ἡ ιστορικὸς Κράιμς, «πόλὺ γερός λόγος γιὰ ν' ἀπορρίψουμε τὴν ἡ δοκιμασία τῆς διαμαστιγώσεως ἦταν μιὰ μεταγενέστερη καινοτομία ποὺ είχε εισαχθῆ γιὰ νὰ ίκανοποιήσῃ τὰ «σαδιστικὰ γούστα» τοῦ τρίτου μ.Χ. αἰῶνος. Βάσει τῶν ἐπεξηγήσεων ποὺ δώσαμε — συνεχίζει ἡ

ἴδια — οὔτε μεταγενέστερη ἦταν, οὔτε ἐξαιρετικὰ σκληρή, μολονότι ἀναμφίβολα μᾶλλον βάρβαρη». Τέλος, ὀνίκανη νὰ δεχθῆ τὴν ίδεα ὅτι οἱ εἰρηνόφιλοι καὶ φιλοσοφοῦντες "Ελληνες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς θὰ συνέρρεαν γιὰ νὰ παρακολουθοῦν ἓνα τόσο βάρβαρο θέαμα, η ἴδια καταλήγει τελεσίδικα: «Η τελετὴ τοῦ μαστιγώματος δὲν ἦταν τὸ παρατραβηγμένο σαδιστικὸ θέαμα ποὺ φαντάστηκαν μερικοὶ σύγγραφοι...» (133).

Καὶ μ' αὐτὴ τὴ συνοπτικὴ εἰκόνα τῆς γιορτῆς δίδυμης ἀδελφῆς τοῦ Ἀπόλλωνος, Ἀρτέμιδος Ὁρθίας, ἔχουμε οὐλίσει τὸ ἔβδομο μέρος τῆς μελέτης μας γιὰ τὶς κυριώτερες μουσικὲς ἐκδηλώσεις τῆς Σπάρτης — ποὺ ὄμοιογουμένως ἀποπένεουν μιὰ τέτοια χαρμόσυνη ἀτμόσφαιρα, ποὺ διαφέύδει: σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴν σκυθρωπὴ εἰκόνα ποὺ μᾶς ἔχει δημιουργηθῆ ἀπὸ τὰ παιδικά μας χρόνια.

"Ηδη, στὸ σημεῖο αὐτό, ἡ περιέργεια δυσαν ἔχουν τὴν αὐθόρυμητη παρόρμηση ν' ἀναπλάσουν διανοητικά, νὰ βλέπουν καὶ ν' ἀκοῦνε μὲ τὸ ἐσωτερικὸ μάτι καὶ αὐτὶ τὶς ἀρχαῖες μεγάλες στιγμές, ἀλλὰ κι' δυσαν ἔχουν ἀπλῶς ἓνα ἀρκετὰ βαθὺ ἐνδιαφέρον στὴν καλὴ μουσική. Θὰ ἔχῃ κορυφωθῆ μὲ τὶς διαρκεῖς νύξεις καὶ μὲ τὴν παράθεση τῶν στοιχείων αὐτῶν γιὰ τὴ Σπαρτιατικὴ μουσικὴ δραστηριότητα. Οι πιὸ αὐθόρυμητες ἐρωτήσεις ποὺ στριφογυρίζουν στὸ μυαλό μας, εἶναι: Πώς ἀκριβῶς ἀκούγόταν ἡ μουσικὴ τῶν Σπαρτιατῶν; Τί τὴν χαρακτήριζε κυρίως; Μποροῦμε νὰ σχηματίσουμε σαφῆ ίδεα γι' αὐτήν, καὶ ποιὰ βοηθήματα ἔχουμε; "Έχουμε καθόλου δείγματα κομματιῶν;

Ακριβῶς αὐτὰ τὰ ἐρωτήματα θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀπαντήσουμε στὸ ἐπόμενο στάδιο τῆς ἔρευνάς μας.

Ἐρωτήσεις καὶ Ἀπαντήσεις

Ἐρώτηση: 'Απ'. δσα ἔχετε πεῖ μέχρι τώρα προκύπτει ὅτι οἱ Σπαρτιάτες, ἀντίθετα ἀπ' δι, τι θὰ περιμέναμε, ἀποστρέφονταν τὰ τύμπανα καὶ γενικὰ τὰ κρουστὰ δργανα, γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρω τὰ βαρύτερα πνευστά, τὰ ὄποια τόσο πολὺ μᾶς συνεπαίρουν σήμερα, ίδιως στὸ στρατιωτικὸ τομέα. Μὲ τοὺς ὑπόλοιπους "Ελληνες τί γινόταν; Ποιὰ θέση ἐπαιρναν ἀπέναντι αὐτῶν τῶν ίδιων δργάνων;

Ἀπάντηση: Θὰ ἔπρεπε ίσως νὰ σᾶς εἰχα ἐξηγήσει ὅτι ἀπὸ διούς ἀνεξαιρέτως τοὺς "Ελληνες (στὴν ἀνώτερη μουσικὴ ἐκδηλώση τῶν) τὰ κρουστὰ δργανα ἐπειρφρονοῦντο: Σείστρα, κρόταλα, τύμπανα καὶ τὰ παρόμοια, ποὺ χρησιμοποιοῦνταν τόσο πολὺ ἀπὸ τοὺς βαρβάρους λαούς, θεωροῦνταν ἀπὸ τοὺς καλύτερους στοχαστὲς καὶ μουσικοὺς σὰν ἐκτεθημένα καὶ σὰν ἐκδηλώση κατώτερων ἀνθρώπων καὶ χαμηλῶν συγασθημάτων καὶ ἐνστίκτων. Στὴν Ἑλλάδα τὰ συγαντοῦμε μόνο σὲ ωριμένες λαϊκὲς ἐκδηλώσεις ἡ δργαστικὴ τελετές, λ.χ. τῆς Κυδέλης, μὴ Ἐλληνικῆς προελεύσεως, στὸ σατυρικὸ δράμα καὶ στὶς ἐξαλλες Διονυσιακὲς λατρείες. Πολὺ χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἐκτελεστὲς αὐτῶν τῶν δργάνων ήταν συγήμως σκλάβοι — σκλάβες,

για την άκρισεια — που προέρχονται από Ασιατικές ή άλλες μη Ελληνικές χώρες.

Μὲ τὰ βαρειά πνευστὰ συνέδαινε τὸ ἔδιο. Ή ἀθώα σάλπιγγα τῶν Ἑλλήνων, ποὺ δὲν τῆς ἀναγνωρίζοταν ἄλλωστε καμιαὶ μυσικὴ ἀξία, ἀλλὰ ποὺ ἀπλῶς χρησίμευε γιὰ ὥρισμένα στρατιωτικά «σινιάλα», δε μπορεῖ νὰ συγκριθῇ μὲ τὴ δεινότητα τῶν Ρωμαϊκῶν σαλπίγγων, που οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς συχνὰ παρωμοίαζαν τὸν ἥχο τους μὲ ἀποκρουστικὸν «ἀγκυρθμό». Στὸν τομέα τῶν ὅργανων ἡ Ρώμη δὲν ἀνέπτυξε ἄλλα ἀπ' αὐτὰ ποὺ παρέλασε ἀπὸ τοὺς «Ἑλληνες, ἐξαιρέσει μερικῶν στρατιωτικῶν σαλπίγγων.

Τώρα, άναζητώντας τη βαθύτερη ψυχολογική ή μεταφυσική έξιγήση της θέσεως των Ελλήνων, βρίσκουμε ότι είναι γεγονός ότι τὰ κρουστὰ δργανα, ίδιως ὅταν χρησιμοποιούνται ρυθμικά, ἐντονα καὶ ἐπίμονα η παρατεταμένα, ἐπηρεάζουν τὸ φυτικὸν μέρος τοῦ ἀνθρώπου· φέρ' εἰπεῖν, ἀναστατώνουν η καὶ καταρρακώνουν συγχρὰ τὰ νεῦρα καὶ τὰ ἔνστικτα. "Ενα σκαλοπάτι μόνο πιὸ φυλά, καὶ συνεπώς στὴν περιοχὴ τῶν βίαιων η ἔντονων ἀκόμα συγκινήσεων καὶ τῶν παθῶν, βρίσκονται τὰ χάλκινα πνευστὰ (οὐχί τόσο τὰ ἔβλινα, που είναι πιὸ ἐκλεπτυσμένα), ποὺ η στρατιωτική τους χρήση καὶ τὰ τρανταχτὰ ἐφφέ, καταστρέφουν τὴν ψυχικὴ ισορροπία καὶ ἡρεμία, η ὀδηγοῦν στὴν ἥδηκη σκλήρυνση καὶ κατάχρηση τῆς δυνάμεως, ὅπως συνέδῃ στὴν περίπτωση τῶν Ρωμαίων. "Εἶναι καὶ πάνω ἀπὸ τὸν ἀλλήλουσυγκρουόμενον αὐτὸ φυτικὸν καὶ συναισθηματικὸν κόσμο, βρίσκεται η θεσπέσια λύρα καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ λιγώτερο συγκινησιακά ἔγχορδα δργανα, ποὺ ἀπευθύνονται κι' ἐπηρεάζουν τὸν διανοητικὸν καὶ πνευματικὸν ἀνθρωπο. Αὐτὰ ἡταν τὰ κατ' ἔξογὴν δργανα τῆς αγώτερης Ελληνικῆς μουσικῆς, δηλ. η λύρα καὶ η κιθάρα.

Είναι ἀνάγκη νὰ καταφεύγουμε κάποιες, νομίζω, σ' αὐτές τις στοιχειώδεις ἀρχές καὶ σ' αὐτὰ τὰ θεμελιώδη χριτήρια, ἂν πρόκειται νὰ βροῦμε ἄκρη μέσα στὸν σημερινὸν κυκεῶνα τῶν ὄργάνων καὶ μουσικῶν κατευθύνσεων. Επεκμαθαρίζουν τόσο ἀποτελεσματικὰ τὰ πράγματα καὶ μᾶς βοηθῶνται νὰ ξαναφτάσουμε σὲ κείνη τὴν ἀπλότητα, ποὺ χαρακτηρίζει πάντα τὴν ἀλήθεια, ποὺ τόσο ὅλοι μας τὴν ποιῶμε — στὴ μουσικὴ καὶ στὸ κάθε τί. Φαίνεται πώς σ' αὐτὴν τὴν ἀπλότητα ξαναγυρίζουμε πάγια. Μάτερα ἀπὸ κάθε περιπλανηση.

Ἐρώτηση: Θὰ θέλαμε ν' ἀκούσουμε περισσότερα γιὰ τοὺς Ρωμαίους βιρτουόζους, ἃν εἶναι δυνατό. "Εμοιαζαν πράγματι τόσο πολὺ μὲ τοὺς δικούς μας;

Α πάντη σημ.: "Εμοιαζαν ἔξαιρετικὰ μὲ τὸν κλασσικὸ τύπο τοῦ ματαιόδοξου βιρτουόζου ή δεξιοτέχνη τοῦ δεκάτου ἐνάτου πρωτίστων αἰώνος καὶ μὲ πολλὲς ἀπὸ τίς πριμα-ντόννες καὶ τοὺς φαντασμένους «ἀστέρες» τῆς ὁπερας: Τὰ ἀπίθανα ποτὲ ποὺ λητοῦσαν οἱ Ρωμαῖοι ἐκτελεστές μουσικῶν ὄργανων καὶ οἱ τραγουδιστές, ή Ἑπασμένη καὶ ὑπεροπτικὴ συμπεριφορά τους, τὰ καπρίτοια τους καὶ οἱ ἀντικηλίες τους, οἱ ὑπερβολικὰ πολυτελεῖς ἀμφιέσεις τους, ή πολυτληθῆς ἀκολουθία τους

στίς μετακινήσεις τους, οι πληρωμένες «κλίκες» τους, τὸ ἐμπόριο τῆς μουσικῆς, καὶ τέλος, ἡ συμπεριφορὰ τῶν ἀκροατηρίων ἀπέναντι τους, ιδίως τῶν Ρωμαίων χωριών ποὺ σκοτώνονταν γιὰ ν' ἀρπάξουν ἕνα πλήκτρο ἢ κάποιο ἄλλο ἔνθυμο μὲν τὸ ὅποιο εἶχαν παίξει ἢ ποὺ φοροῦσαν τὰ εἰδωλά τους, δλ' αὐτὰ τὰ ἔναστυναντάμε στὴ νεώτερη μουσικὴ ιστορία καὶ είναι ἀπ' εὐθείας υληρονομιά ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους (δὲ ν είναι Ἐλληνικὴ υληρονομιά), εἴτε είναι ἐπανάληψη καὶ παλινδρόμηση τῶν συγχρόνων ἐπὶ τὰ ίδια, λόγω τῆς ἐπικρατήσεως ἑνὸς ἀνάλογου πνεύματος, ποὺ ὁ ίδεωδέστερος δρός ποὺ τὸ ἀποδίδει είναι «Ρωμαϊκὸ πνεῦμα».

"Ολ' αὐτὰ βρίσκονται πολὺ μακρυά ἀπὸ τὸν σεμνόν, ἀπέριττο, ταπεινὸν ρωφωδὸν τῆς Ὀμηρικῆς ἐποχῆς, μὲ τὴν ἱερατική του ἀξιοπρέπεια, καθὼς καὶ ἀπὸ τὸν ισορροπημένο καλλιτέχνη τῶν μετέπειτα ἐποχῶν (ώς τὴν παρακαμή), ποὺ σεβότανε τὴν τέχνη του σὰ δύρο ἀπὸ τοὺς θεούς. Σχολιάζοντας τὴν κατάγνια τῆς μουσικῆς στὰ χέρια τῶν Ρωμαίων βιρτουόζων καὶ τῶν θαυμαστῶν τους, ὁ μουσικολόγος Νάουμαν, θυμάμαι, παρατηρεῖ εὔστοχα ὅτι εἶναι ζήτημα ἄν τις Ρωμαῖοι δεξιοτέχνες δὲν έθαυμάζοντο περισσότερο γιὰ τὰ προσωπικά τους καρώματα καὶ θελγητρά, παρὰ γιὰ τὶς ἐπιδέξιες (εστω) ἔκτελέσεις τους σὰν βιρτουόζοι.

Χειρότερη κατάντια τῆς μουσικῆς εἶναι δύσκολο γὰρ φανταστοῦμε!

Ἐρώτηση: Νομίζω ὅτι ἔνα σημεῖο, ποὺ ἵσως νὰ εἶναι γενική διαπίστωσις, είναι τὸ ὅτι ὡρισμένοι τομεῖς ποὺ εἶναι ζωτικοὶ γιὰ τὴν κατανόηση τῶν Ἑλλήνων καὶ ποὺ ὅπως τώρα, στὴν περίπτωση τῶν Σπαρτιατῶν, ἀποδίνουν ἀποκαλυπτικοὶ ὅταν τοὺς γνωρίσουμε, φάίνεται νὰ παραμένουν μᾶλλον στὸ περιθώριο τῶν καθιερωμένων ἐκπαιδευτικῶν προγραμμάτων μας, ἀν δὲν λείπουν ἐντελῶς. Διαφορετικά, πῶς νὰ ἔχηγησουμε τὸ ὅτι τόσο λίγα εἶναι γνωστὰ γι' αὐτὰ τὰ θέματα; Νομίζετε ὅτι αὐτὰ τὰ σημεῖα ἔπρεπε νὰ παραμένουν θέμα ἔξειδικουμένης γνώσεως καὶ προσωπικοῦ ἐνδιαφέροντος; Καὶ πιὸ συγκεκριμένα, πιστεύετε ὅτι ἡ ἔμφαση ποὺ δίδουμε στὴ διδασκαλία τῆς πολιτικῆς ιστορίας τῶν Ἑλλήνων εὐθύνεται μάτια γι' αὐτὰ τὰ σημεῖα;

Απάντηση: Ήρικος για αυτό το φαινόμενο:
Διά τέτοια θέματα ἔπειτε ν' αφίνωνται στὸ περιθώριο ή στοὺς λεγομένους εἰδικούς! Ήστάσο δὲν ἐλπίζω νὰ μπορέσω νὰ σᾶς λύσω, καὶ δὴ τώρα, τὸ μεγάλο θέμα ποὺ θίγετε, ποὺ φαίνεται ν' ἀπασχολῇ κατὰ καιροὺς μερικούς στοχαστές, χωρὶς δῆμαρος ἀποτέλεσμα μέγος τώρα.

Ἐκεῖνο ποὺ θὰ μποροῦσα νὰ σᾶς ἀπαντήσω, μὲ προσωπικὴ ἀπλῶς βεβαιότητα, εἶναι δὲ οἱ ἕδοι οἱ Ἑλληνες καὶ αἱ οἱ Σπαρτιάτες δὲν θὰ ἐνέκριναν καὶ πολὺ τὸν τύπο τῶν γνώσεων ποὺ ἔχωρίζουμε κι' ἀποκτοῦμε γι' αὐτούς, οὔτε καὶ θὰ πολυτελεῖσσονταν γιὰ τὴν εἰκόνα ποὺ ἔχουμε στὸ μυαλό μας γιὰ τὸν ἀρχαῖο Ἑλληνα. Διερευτῶμαι ὅτι ἀναγνώριζαν σ' αὐτὴ τὸν ἑαυτό τους. Λόγου χάρη (μιὰ καὶ βρισκόμαστε πάνω στὸ θέμα τῶν διαλέξεών μας) οἱ ἕδοι ἔνοιωθαν τοὺς ἑαυτούς τους μουσικοὺς σ' ἓνα βαθμὸ ποὺ ἐμεῖς δὲν ὑπογραμμίζουμε κι' ἔνοιωθαν δὲι τὴν πολλὰ ἄλλα πράγματα κοντά σ' αὐτό, γιὰ τὰ ὅποια ἐμεῖς δὲν ἔνδιαφερόμαστε ζωτικά, ἢ τοὺς δίνουμε ἄλλη σημασία καὶ συνεπῶς τείνουμε αὐτόματα νὰ τὰ παραμερίζουμε ἀπὸ τὸν ὄπτικὸ μας

όριζοντα. Θὰ ἔλεγα δὲ, κι' ὅταν μερικὲς φορὲς ἀσχολούμεθα μ' αὐτὰ
γιὰ λίγο, εἶναι γιατὶ ὑποχρεωνόμαστε νὰ τὸ κάμουμε, οὐχὶ ἀπὸ πηγαῖα,
ἀκαταμάχητη παρόρμηση, ὅπως ἔκεινοι. Εἶναι συνεπῶς ἐπόμενο νὰ τοὺς
δίνουμε ἐρμηνείες ἀπὸ τὴ δική μας σκοπιά, ὅταν συμβαίνῃ νὰ τὰ προσέχουμε.

Θυμάται προσωπικὰ τὴν περίπτωση ἐνὸς ἀρχετὰ σοθαρού προσωπου
(καθηγητῆ) ποὺ ἀσχολεῖτο συνεχῶς μὲ τὸ «Ἐλληνικὸν πνεῦμα» — εἴχε
διαβάσει τόμους ὀλάκερους — καὶ ποὺ ὅταν μιλήσαμε γιὰ τὴν ὄρχηση,
τὴ μουσικὴ, τὸν ἀδηλητισμό, τὶς γιορτές τῶν Ἐλλήνων καὶ τὴν καθηγερινὴ
ζωὴ τους, εἶπε ὅτι φοδάται ὅτι οἱ τομεῖς αὐτοῦ δὲν είναι τῆς «εἰδικότητός»
του καὶ συνεπῶς δὲν ἔχει τὸν καιρὸν ἀσχοληθῆ μ' αὐτούς.

του καὶ συνεπώς δεν εχει τον καιρο . Η πλάτων
πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων ἀσχολεῖτο, ἀφοῦ αὐτοὶ οἱ τομεῖς ἀντιπροσωπεύουν
τὸ αἷμα καὶ τὴν πνοὴν τῶν Ἑλλήνων; Οἱ Ἑλλῆνες ή ταν
τὰ πράγματα πρὶν ἀπὸ καθετὶ ἄλλο, οὐ ἀπ' αὐτὰ τὰ πλαίσια ἔπιπλησαν
οἱ μεγάλοι στοχαστές τους καὶ τὸ «πνεῦμα» τους. Οἱ Πλάτων ἦταν
ἄριστος ἀδιλητής καὶ ἐπιδόσεις στὸ ἐνεργητικό του (πῆρε τ' ὅνομά του,
Πλάτων — ἀν ταῦτα ἐνδιαφέρει, — ἀπὸ τὸ εὐρὺ στέρνο ποὺ εἶχε), τὸ
πραγματικό του ὄνομα ἦταν Ἀριστοκλῆς, ὁ Πυθαγόρας τὸ Ἰδιο, οἱ
Ἀριστοτέλης — δύως κι' οἱ δυὸ προηγουμένοι — ἀσχολήθηκε μὲ
κάθε τὶ τὸ ἐπιστητόν, καὶ τὰ παραδείγματα είναι χωρὶς τέλος κι'
ἀγκαλιάζουν ταπεινότερους ἀνθρώπους. Αὐτὰ βέβαια ἀφοροῦν τὸ θέμα
τῆς συνιεπεικῆς γνώσεως, που φέξαμε καὶ προηγουμένως καὶ ποὺ οἱ
ἀρχαίοι ἤξεραν τὸ μαστικό της, ἐνῷ ἐμεῖς, στὸν αἰώνα τῶν ἐξειδικεύεσων,
τούςγουμε χάσει.

Διερωτάται κανείς: Πολλές άπο τις σημερινές αύθεντιες πάνω στὸ Ἑλληνικὸ πνεῦμα, ἀνήκαν δυνατὸ νὰ βρεθοῦν στὴν ἀρχαῖα Ἑλλάδα, ώστε ἡταν ἄραγε ἵκανοι νὰ συμμετάσχουν στὴν πολυσύνθετη ζωὴ της καὶ νὰ συμβάλουν στὴν πρωτοφανέρωτη δημιουργία της; Αὐτὸ εἶναι ἔνα ἀμείλικτο ἐρώτημα.

Ἐρώτησῃ: Καὶ ποῦ πρέπει ν' ἀποδώσουμεν αὐτὸν τὸ φαινόμενον;
Ποῦ φθείλεται;

Α πάντη σημαίνει ότι: Είναι μιά μεγάλη ιστορία! Έπροχειτο παντως ν' απαντήσω και σέ μια άλλη άπορία σας, γιατί σᾶς άπασχολεί ή σκέψη ή παράλειψη τόσων ουσιωδών ζήτεων της ζωής και της φύσεως των Ελλήνων δρειλεται στήν προστήλωση πάνω στή διδασκαλία της λεγομένης «πολιτικής ιστορίας» τους.

Νομίζω ότι κι' αυτό τὸ εύρη θέμα ἡγέρθη μὲ διάφορους τρόπους (ὅρθιοὺς καὶ λανθασμένους) στὸ παρελθὸν ἀπὸ πολλούς, κι' ἄλλοι τόσοι ἐνδιαφέρονται ν' ἀκούνειν νὰ γίνεται λόγος γι' αὐτό, ἀλλὰ θὰ ἔλεγα συνήθως μὲ τὸ ἀξιμιώτό τους· ἐνδιφθ. δηλ. τίποτε δὲν ἀπαιτεῖται νὰ γίνη στὴν πράξη. Δὲν θὰ ἐπιθυμοῦσα συνεπῶς νὰ λάβω μέρος στὴν ἀκαδημαϊκὴ αύτὴ «συζήτηση τῆς πολυθρόνας», νὰ πούμε, οὕτε νὰ τὴ διαιωνίσω, ἀλλά, ἀν θέλετε ἀπλῶς τὴν προσωπικὴ μου γνώμην, θὰ σᾶς ἔλεγα τούτο: «Οτι; τὸ μόνο πρᾶγμα που ὀλοφάνερα χρειάζεται νὰ διδάσκεται γιὰ τὸς

“Ελληνες, ώστε νά τους ἀντιπροσωπεύη καὶ νά τους ζωντανεύη μπροστά μας, θάπτεπε νά ήταν τέτοιας φύσεως, ποὺ νά του ἀρμόζῃ ὁ τίτλος: «Ἡ καθημερινή ζωὴ τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων». Αὐτὸ Θά τὰ περιλάμβανε δῆλα. Τί σημαίνει «πολιτική ιστορία» σάν κάτι τὸ ἀποχωρισμένο ἀπὸ ταλλα, σὰ μιὰ ἀποκλειστικότης, ὅπου συναντοῦμε ποὺ καὶ ποὺ κανένα σταυρόπημα γιὰ νά γίνη λόγος τροχάδην καὶ γιὰ τὶς τέχνες καὶ τὸ λεγόμενο πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων;

Ἐρώτηση: Θά πήθελα νὰ θίξω ἔνα συναφές θέμα: "Η ἐπίδοση καὶ ἡ διάκριση τῶν Ἑλλήνων σὲ τόσους τομεῖς ταυτοχρόνως, δὲν ὀφείλεται μῆπως στὸ ὅτι εἶχαν τὴν ἄνεσή τους νὰ ἀσχολοῦνται ἀπερίσπαστα σ' ὅλ' αὐτά, ἐπειδὴ δούλευαν ἄλλοι γι' αὐτοὺς — οἱ σκλάβοι; "Ισως, ἐπίσης, νὰ ὀφείλεται στὸν ἴδιο παράγοντα τὸ ὅτι, δταν ἐμεῖς σήμερα ἐπιδιώμεθα στὰ ἴδια πράγματα, δὲν φτάνουμε τὴν τελειότητα τῶν Ἑλλήνων πάντοτε. "Ωστε, μᾶλλον εἶναι ἄδικο νὰ συγκρινώμεθα μ' αὐτούς.

Α πάντη σημειώνεται ότι οι προηγούμενες αυτό το
έπιχειρημα. Ξαίρετε, ή έξηγηση αυτή προϋποθέτει τὸν συλλογισμὸν δὲ
ὅποιος ἔχει τὴν ἀνεσή του μετατρέπεται αὐτομάτως σὲ ίδιοφύΐα. Αύτὸ^ν
δὲν ὑποστηρίζεται, δυστυχώς, ἐκ τῶν πραγμάτων. Πολλοὶ ἔχουν τὴν
ἀνεσή τους σήμερα, ἄτομα καὶ λαοί, μάλιστα φαίνεται νὰ ἐπαλήθευσαν
αὐτὸ τὸν συλλογισμό. Καὶ στὴν ἀρχαιότητα, πολλοὶ λαοὶ εἶχαν σκλάδους
ποὺ δούλευαν γι' αὐτούς. Κι' οἱ Ρωμαῖοι εἶχαν τὴν ἀνεσή τους, κι'
εἴπαμε ήδη ἀρκετὰ γιὰ τὸ πῶς τὴν χρησιμοποίησαν... Τὸ πρόβλημα γίνεται
αἰνιγμα δτῶν ἀναλογισμῶν δὲ οἱ Σπαρτιάτες, παρ' ὅλο ποὺ εἶχαν τοὺς
εῖλωτες καὶ τοὺς περιοίκους, δὲν χρησιμοποίησαν τὸ γεγονός αὐτὸ γιὰ
γιὰ ἀπολαύσουν μιὰ ζωὴ ἀνέσεως, τὴν ὁποῖα καὶ πειθρογοῦσαν!

Συνεπώς, είναι φανερό ότι πρέπει ν' ἀναζητηθῇ ἄλλοι ή ἐξήγηση τοῦ φαινομένου. Πολλές θεωρίες καὶ σκέψεις ἔχουν διατυπωθῆ, συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς περίφημης θεωρίας τοῦ "challenge" (προκλήσεως) τοῦ περιβάλλοντος, φυσικοῦ καὶ ἀλλού (είναι τοῦ Τόυμπη, μου φαίνεται), ἄλλὰ χωρίς τὸ πρόδηλημα νὰ λυθῇ τελειωτικά. "Ισως κανεὶς ἀκόμα νὰ μὴν κατέχῃ τὸ μυστικὸ τέτοιων φαινομένων καὶ ίσως τὸ ὅλο θέμα ν' ἀνάγεται στοὺς τομεῖς ποὺ ή ἐπιστήμη βασικὰ ἀκόμα ἀγνοεῖ. Πιθανὸν νὰ ξέρουμε στὸ μέλλον.

"Οσο γιὰ τὴν ἀναπόφευκτη σύγκριση ποὺ προκύπτει πάντοτε, αὐτόματα, μεταξύ μας καὶ τῶν Ἑλλήνων, φρονῶ ὅτι ὅχι μόνο δὲν βλάφτει καθόλου ἄλλα ὅτι ἀπὸ αὐτὴν μόνο καλὸ μπορεῖ νὰ προκύψῃ. Ἐχει λεχθῆ ὅτι ἡ ἀνακάλυψη τῶν Ἑλλήνων συντελεῖται μόνο στὴν κατάλληλη στιγμὴ στὴ ζωὴ τοῦ ἀτόμου καὶ τοῦτο σημαίνει πάντα τὴν ἀνακάλυψη τοῦ ἑαυτοῦ του. "Αν αὐτὸ δὲν είναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὴν ἐκδήλωση τοῦ «Γνῶθι σαυτόν», καὶ μόνο τὸ γεγονός τοῦτο θὰ ἥταν ἀνυπολόγιστο κέρδος.

VIII. ΤΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΔΩΡΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.

"Αν ἀνατρέξουμε νὰ βροῦμε τὴν ἱστορικὴ «καταγωγὴ» τῆς μουσικῆς αὐτῆς, δὲ θὰ μᾶς βοηθοῦσε καὶ πολὺ (παρ' ὅλῳ ποὺ τὸ θέμα παρουσιάζει ἀλλο ἐνδιαφέρον) γιατὶ οἱ Δωριεῖς, ὅπως κι' οἱ ὑπόλοιποι "Ελληνες, δὲν ἔφησαν τίποτα ἀπ' ὅσα παρέλαθαν ἀπὸ ἄλλους χωρίς νὰ τὸ ἀφομοιώσουν, νὰ τὸ μεταμορφώσουν καὶ νὰ τοῦ δύνανται καινούργια ἔκφραση καὶ ἀνθιση. 'Ωστέο, σημειώνουμε ὅτι οἱ ἴδιοι οἱ Σπαρτιάτες ὅνδρας δύνανται τοὺς «Κρητικά», κατὰ πατροπαράδοτους χορούς, μελωδίες καὶ ἀσματά τους «Κρητικά», κατὰ τὸ γεωγράφο Στράβωνα (μεταξὺ ἄλλων). Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἀναφορὰ στὴν Κρητικὴ κληρονομιὰ ποὺ μετάδωσαν στὴν Σπάρτη, καθὼς εἰδαμε, οἱ Δωριεῖς ἀποικοὶ τῆς Κρήτης, ἀλλὰ καὶ στὸν προγενέστερο, περίλαμπρο, μὰ ἀκόμα αἰνιγματικὸ Μινωῖκο πολιτισμὸ τοῦ νησιοῦ, ποὺ θεωρεῖται ὡς γνωστὸ προελληνικὸ καὶ γηγενής. 'Απ' αὐτὸν ὅλοι οἱ "Ελληνες παρέλαθαν κι' ἀξιοποίησαν τόσα βασικὰ στοιχεῖα σ' δύνανται τοὺς τομεῖς, ποὺ διάκερος δὲ Μυκηναϊκός, καθὼς καὶ ὁ κλασικὸς πολιτισμὸς τῶν 'Ελλήνων, θὰ μποροῦσαν νὰ θεωρηθοῦν σὰ μιὰ δεύτερη ἀνθιση τοῦ Μινωῖκου, πάνω σὲ μιὰ ἀγάντερη, διαφορετικὴ στροφὴ τῆς ἐξελικτικῆς κλίμακος.

Στὸ μουσικὸ τομέα, ἡ χορικὴ ποίηση, τὸ χορικὸ ἀσμα, ἡ ὄρχηση κυκλοτερῶς γύρω ἀπὸ ἓνα ἐκτελεστὴ δργάνου, οἱ πολεμικοὶ χοροί, ἡ ἐπιτάχυορδη λύρα (ποὺ ὁ Τέρπανδρος φαίνεται μᾶλλον νὰ τὴν ξανανάψει) καὶ πολλὰ ἄλλα ἵσως, μποροῦν ν' ἀναγθοῦν στὴν Κρητομινωϊκὴ ἀλλοψει. Μαθὼν καὶ ὁ κλασικὸς πολιτισμὸς σχεδὸν γιὰ δὴ, ἐποχὴ, ποὺ τὰ μνημεῖα τῆς μᾶς διατηροῦν παραστάσεις σχεδὸν γιὰ δὴ, αὐτά, ἐνῷ τὰ ὑπόλοιπα συμπληρώνονται ἀπὸ τὴν παράδοση (133α).

Μὰ ὅπως εἴπαμε, μ' ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον τους, δὴ αὐτὰ ἐλάχιστα μᾶς βοηθοῦν νὰ σχηματίσουμε ἴδεα τῆς Δωρικῆς μουσικῆς. Τὸ πολὺ βοηθοῦντας τοὺς ἑξατερικοὺς τύπους καὶ φόρμες στὶς ὅποιες οἱ ἀντιπροσωπεύουν τοὺς ἑξατερικοὺς τύπους καὶ φόρμες στὶς ὅποιες οἱ Ἀπαρτιάτες, αἰώνες μετεραριθμοῦ, χαρακτηρίζεται βασικὰ ἀπὸ 'Ο Μινωῖκος πολιτισμός, καθὼς ξέρουμε, χαρακτηρίζεται βασικὰ ἀπὸ — πράγματα ποὺ ἀσφαλῶς τὸ Δωρικὸ πνεῦμα μετουσιώσει. "Αλλωστε — πράγματα ποὺ ἀσφαλῶς τὸ Δωρικὸ πνεῦμα μετουσιώσεις. (ἀπ' δὲ, τὸ ξέρουμε) γιὰ δὲν μᾶς ἔχουν διασωθῆ καθόλου περιγραφὲς (ἀπ' δὲ, τὸ ξέρουμε) γιὰ τὸ πῶς ἀκούγοταν ἡ μουσικὴ τῶν Μινωῖτων. Γιὰ τὴ Δωρικὴ μουσική, ἀπ' τὸ πῶς ἀκούγοταν ἡ μουσικὴ τῶν Δωρικοῦ. Γιὰ τὴ Δωρικὴ μουσική, ἀπ' τὸ εἴνας, δὲν συμβαίνει καθόλου τὸ ἴδιο. "Ας ἀρχίσουμε λοιπὸν ἀπ' αὐτὸ τὸ σημεῖο.

"Έχουμε πάρα πολλὲς περιγραφὲς αὐτῆς τῆς μουσικῆς — ἀρχετές γιὰ νὰ δημιουργοῦν στὸ μυαλό μᾶς σχεδὸν τὸν ἥχο, θὰ λέγαμε, ἐνὸς «ύφους» ποὺ εἶναι ὀλότελα ἴδιαίζον. Ξέρουμε πρῶτα-πρῶτα ὅτι ἀπὸ τοὺς «ύφους» ποὺ εἶναι ὀλότελα ἴδιαίζον. Ξέρουμε πρῶτα-πρῶτα ὅτι ἀπὸ τοὺς 'Ελληνικοὺς τρόπους ἡ κλίμακες, ὁ Δωρικὸς — κι' ἐδῶ δὲν πρόκειται ἀπλῶς γιὰ περιγραφή, ἔχουμε κάποια ἀκουστικὴ ἐμπειρία αὐτοῦ τοῦ τρόπου καὶ μποροῦμε νὰ τὸν γράψουμε μὲ τὶς νότες μᾶς, ἀρκετὰ πιστὰ — ὁ Δωρικὸς τρόπος, ἔθεωρεῖτο στὴν ἀρχαὶ μουσικὴ σὰν ὁ θεμελιώδης τύπος τοῦ «διατονικοῦ γένους» ἀπὸ τὸ ὅποιο παράγονταν καὶ τὰ ὑπόλοιπα μπορεῖ νὰ εἶναι τεχνικὰ ζητήματα, φυσικά, ἀλλὰ μᾶς βοηθοῦν τούλαχιστο νὰ καταλάβουμε τὴν θεμελιωκὴ θέση τοῦ Δωρικοῦ τρόπου, ποὺ εἰδαμε

ὅτι ἔθεωρεῖτο σὰν ὁ κατ' ἑξογὴν 'Ελληνικὸς τρόπος· ἐνῷ ὁ Φρυγικὸς καὶ ὁ Λυδικὸς, μὲ τοὺς ὄποιους ὁ Δωρικὸς ἀποτελοῦσε τριάδα, καταδικάζονταν συχνὰ ἀπὸ τοὺς μεγάλους στοχαστὲς καὶ μουσικούς.

Γιὰ τὶς μελωδίες καὶ συνθέσεις ποὺ ηταν γραμμένες μὲ βάση αὐτὸ τὸν τρόπο, ἀκοῦμε πάρα πολλά. «Η Δωρικὴ ἀρμονία — μᾶς λέει ὁ 'Αθηναῖος — ἐκδηλώνει τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀνδροπρεποῦς σθεναρότητος, τοῦ μεγαλοπρεποῦς παρουσιαστικοῦ, ὅχι τοῦ χαλαρωμένου ἢ τοῦ εὔθυμου, ἀλλὰ τοῦ σοφαροῦ καὶ τοῦ ἔντονου, ποὺ δὲν εἶναι οὔτε ποικιλμένο οὔτε πολύπλοκο» (134). Γι' αὐτὴ τὴν ἀκριβούλγα κι' εὔστοχη διατύπωσή του ὁ ἀρχαῖος γραμματικὸς καὶ σοφιστὴς ἀσφαλῶς εἶναι ἀξιοθαύμαστος. Καὶ ὁ Σύριλ Σκότ μᾶς ὑπενθυμίζει ὅτι ὁ Δωρικὸς τρόπος ἔθεωρεῖτο ὅτι ἐνέπνεε τὸ θάρρος, τὸν αὐτοσεβασμό, καθὼς καὶ τὸ σεβασμὸ πρὸς τὸ νόμο (134α). 'Εξ ἀλλου, σ' ἓνα κατάλογο τῶν ἐπιδράσεων καὶ τοῦ χαρακτήρα τῶν μουσικῶν τρόπων ποὺ ἔτοιμασε ὁ μοναχὸς Καστούδωρος (ἔζησε στὸν ἔκτο μ.Χ. αἰώνα) καὶ ποὺ διοφάνερα ἀντανακλᾶ λίγο-πολὺ τὶς γνῶμες κι' ἄλλων συγγραφέων, βρίσκουμε τὴν περιγραφή: «ὁ Δωρικὸς σχετίζεται μὲ τὴ μετριοφροσύνη καὶ τὴν ἀγνότητα» (135). Πρᾶγμα ποὺ μᾶς φέρει στὸ νοῦ τὴ μεταφυσικὴ διακήρυξη μερικῶν ἀπὸ τοὺς βαθύτερους ἐρευνητές ὅτι, ἀπὸ τοὺς ἐπτὰ «πλανητικούς» τρόπους μόνο ὁ Δωρικὸς, ποὺ συνδέεται μὲ τὸν "Ηλιο καὶ συνεπῶς μὲ τὸν 'Απόλλωνα, εἶναι ἀγνός. Κι' ὁ Πλάτων στὸ διάλογό του «Δάρχης» ἔχει νὰ μᾶς πῆ τοῦτο, ὅτι ὁ ἀληθινός μουσικός εἶναι χορδισμένος σὲ μιὰ ἀρμονία ώραιότερη κι' ἀπὸ τὴν λύρας, γιατὶ ἔχει ἐναρμονίσει τὴ ζωὴ του μὲ λόγια καὶ ἔργα ποὺ ἀνήκουν στὴ φύση τοῦ Δωρικοῦ τρόπου, τοῦ ἀληθινοῦ 'Ελληνικοῦ τρόπου» (135α). Καὶ στὴν κοσμολογία τοῦ «Τιμαίου» (ἐνὸς ἄλλου περίφημου Πλατωνικοῦ διαλόγου) βρίσκουμε τὸ Θεῖο Δημητουργὸ νὰ κτίζῃ σύμφωνα μὲ τὶς ἀναλογίες τοῦ Δωρικοῦ τρόπου! (135β).

Οι τελευταῖς αὐτὲς δηλώσεις θὰ μᾶς ἔκαναν ν' ἀντιληφθοῦμε χωρὶς δυσκολία καὶ τὸν ὑποκυρπόμενο λόγο ποὺ ἔφερε κάποτε τὸν μεγάλο Πυθαγόρα στὴ Σπάρτη, μὲ εἰδικὸ σκοπό, καθὼς μᾶς λένε (136), νὰ μελετήσῃ ἀπὸ κοντὰ τὴ Δωρικὴ μουσική, τὴν ὅποια καὶ ἔκαμε τόσο ἀναπόταπτο στοιχεῖο τοῦ ἑξαγνιστικοῦ προγράμματος τῆς ἀδελφότητός του στὸν Κρότωνα. Μὲ τὴ σειρά του, τὸ τελευταῖο αὐτὸ περιστατικὸ καὶ μόνο, γιὰ δουσανὸν ν' ἀξιοποιοῦν ἔνα ἐλάχιστο ποσὸ πληροφοριῶν, θὰ ἡταν ἀρκετὴ σύσταση καὶ περιγραφὴ τοῦ χαρακτήρα τῆς Δωρικῆς μουσικῆς!

Παρόμοιες περιγραφὲς γιὰ τὸ Δωρικὸ μουσικὸ ιδίωμα συναντάμε πολλὲς (δωσαμε κιόλας μερικὲς κατὰ τὴ διαδρομή μᾶς) κι' διες συκλίνουν στὸ νὰ υπογραμμίσουν τὴν ιδιαίτερη έντυπωση: Μιᾶς μουσικῆς λιτῆς, συμπυκνωμένης, ἀπέριττης, γεμάτης δύναμη, ποὺ μιλᾶ, λέει, μὲ τὴ σιωπὴ της — σὰν ἔνας Δωρικὸς κίονας!

"Αν στραφοῦμε στὴν ἀρχιτεκτονική, πραγματικά, τὸ θέμα φωτίζεται ἀπροσδόκητα καὶ ἡ εἰκόνα διοκληρώνεται. Σὰν προσπαθοῦμε μὲ λαχτάρα μερικὲς φορὲς νὰ τεντώσουμε τὸ ἑσωτερικὸ αὐτὴ ἵσως ἀκούσουμε κάτι εύδιάκριτο ἀπὸ αὐτοὺς τοὺς ἀπὸ κιόρδονές της.

τὸ μυστικό τους, ὁ Δωρικὸς Παρθενών, λόγου χάρη, φάίνεται νὰ μᾶς δίνει μιὰ ἀπάντηση. Μᾶς ἀποκαλύπτει συνάμα κάτι ἄλλο, καθὼς στέκει δίπλα, περήφρανος ἀλλὰ ἀδελφωμένος, στὴν Ἰωνικὴ λεπτότητα καὶ δια-φάνεια τοῦ Ἐρεχθίου: «Οτι χωρὶς τὸ Δωρικὸ τουτο στοιχεῖο τῆς αὐστη-ρότητος, τὸ πολυυθρύλητο Ἑλληνικὸ ίδεωδες τοῦ τέλειου κάλλους θὰ ἦταν ἀνέφικτο. Οἱ ίδιοις ὁ Παρθενών, παρ' ὅλο ποὺ ὁ ἐπικρατῶν ρυθμός του εἶναι ὁ Δωρικός, ἔχει πολλὰ στοιχεῖα τοῦ Ἰωνικοῦ ρυθμοῦ, ποὺ προστέμηκαν, μᾶς λένε, αἴστε νὰ συνδυασθῇ ἡ χάρις μὲ τὴν ἐμπρέπουσαν αὐστηρότητα». Ἐπάνω στὴν Ἀκρόπολη γιὰ δόλους τὸν αἰώνας βρίσκεται τὸ μυστικὸ μεγαλειώδους συγχωνεύσεως, τὸ μυστικὸ δυὸ πολιτειῶν ἀλληλο-συγκρούσμενων ἀλλὰ κι' ἀλληλοσυμπληρούμενων. Στὸ σμίξιμο τους ἀνεπιφύλακτα τὸ ὄνομα τοῦ θαύματος στὴ σύγκρουσή τους (σ' αὐτὸ τὸ μυστηριώδῃ ἀνταγωνισμῷ κάποιων στοιχείων ἀντίθετων, ποὺ στὴν οὐσίᾳ προορίζονται γιὰ ἔνωση) δημιούργησαν τὸ χάος τοῦ Πελοποννη-σιακοῦ Πολέμου, ποὺ ἔκλεισε κατακλυσμικὰ τὸν κύκλο τῆς συναντήσεως τοῦ Θεοῦ μὲ τὸν ἀνθρώπῳ πάνω στὴ γῆ.

Δὲ μποροῦμε βέβαια σ' αὐτὰ τὰ πλαίσια — παρ' ὅλο ποὺ αὐτὸ θά
βοηθοῦσε τὸ θέμα μας — νὰ ἔξετάσουμε τὴν ἀγνωστη αἰτία πού,
μολαταῦτα, ἔκανε τοὺς "Ἐλληνες διαρκῶς νὰ ἐπιζήτουν, ἔστω μὲ
διαιλείψεις, τὴν μόνιμη ἔνωση μέσα εἰς ἐν αὐτῶν ποὺ στὴν ουσίᾳ ἔται
τὸ "Ἄρρεν καὶ τὸ Θῆλυ στοιχεῖο, τὰ δοποῖα φτάνουν μερικές φορὲς τὴν
τέλεια ἰσορρόπηση τους στὴ χωρὶς πάθος, ἀτάραχη, ὀλοκληρωμένη μορφὴ¹
τῶν πιὸ πολλῶν ἀγαλμάτων τους. Ο 'Ηράκλειτος, ποὺ τὸν ἐπικαλεσθή-
καρε καὶ πρίν, μπορεῖ νὰ ἔχῃ τὴν ἀπάντηση, μὰ γιὰ τὸν τωρινὸ σκοπὸ μας
θὰ ἀρκοῦσε ἡ διαπίστωση τῆς Δωρικῆς συμβολῆς μέσον ἐνὸς σαφοῦς
κι' ἀναντικατάστατου στοιχείου στὸ ὅλο 'Ἐλληνικὸ ἐπίτευγμα. Τοῦτο
πραγματοποιήθηκε μ' ἔνα τρόπῳ ἀποφασιστικὸ καὶ τέλειο στὸν μουσικο-
ποιητικὸ τομέα.

Σανά και ξανά βρίσκουμε την πιστοποίηση αύτών των ίδεων ἀπό τοὺς μεγάλους διανοητές. "Ας ἀρχεσθούμε στὸν Γαϊγνερ:

τούς μεγάλους διανοητές. Ας αρκεστούμε να πείσουμε την πόλη να συνδέεται με την Ελλάδα και να γίνεται ένας μεγάλος πόλης της Ευρώπης. Οι πολιτικές και πνευματικές διαφορές μεταξύ του Δωρικού και του Ιωνικού τύπου είναι άρκετά καθαρά χαραγμένες στὸ ἀντίστοιχο ἀστυ. Οι δύο τύποι τελικά ένωνται στάς 'Αθήνας τοῦ πέμπτου και τοῦ τέταρτου αιώνα. Γιατὶ στὴν περίοδο αὐτὴ ἡ πολιτικὴ ζωὴ τῶν Ἀθηνῶν διαπλάστηκε μὲ βάση τὸ Ιωνικὸ πρότυπο, ἐνῶ τὸ Σπαρτιατικὸ ιδεῶδες ἔκανε γεννήθηκε στὸν τομέα τοῦ πνεύματος, μέσον τῆς ἀριστοκρατικῆς ἐπιδράσεως τῆς Ἀττικῆς φιλοσοφίας, καὶ τελικά, στὸ πολιτιστικὸ ιδεῶδες τοῦ Πλάτωνος, συνασπίσθηκε σὲ μιὰ ἀνώτερη ἔνότητα μὲ τὶς βασικὲς ἀρχὲς τῆς Ιωνικῆς καὶ Ἀττικῆς συνταγματικῆς πολιτείας, ἀπογυμνωμένη ἀπὸ τὴ δημοκρατικὴ του μορφῆ⁽¹³⁷⁾. Η οὐσία αὐτῆς τῆς διακρηγούμενων ἄφορος καὶ τὴν τέχνην, πρὸ παντὸς τὴ μουσικὴ, πρᾶγμα ποὺ ὑποκρύπτεται ἥδη στὶς σκέψεις τοῦ Γαϊγκερ, μὰ ὑπογραμμίζεται κι' ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους

"Εγοντας δημιουργήσει κάπως, ώς τώρα, μιά νοερή εικόνα το γαραγίκα της μουσικής τῶν Σπαρτιατῶν, νοιώθουμε τὴν αἰσθηση το

ἀνικανοποίητου σὲ πολλοὺς ἀκροατές μας, στοὺς ὅποιους θὰ ἐπανέρχεται
ἴσως ἡ ἑρώτηση: Δὲν ἔχουμε τίποτα λείφαντα τῆς Δωρικῆς μουσικῆς,
οὔτε ἔστω ἔνα μικρὸ παράδειγμα γιὰ ν' ἀκούσουμε; Δὲν ὑπάρχει κάτι πιὸ
συγκεκριμένο, σὲ ρυθμούς, σὲ μελωδίες, σὲ ὄργανα;

Αὕτη είναι μια ἀρκετά δικαιολογημένη ἐρώτηση, που ή απάντησή της θὰ μάς ἀπασχολήσῃ ἀμέσως.

Πρῶτα, θὰ ἔλεγχα, ἂς προσπαθήσουμε νὰ πάρουμε μιὰ ἀκουστικὴ ἐμπειρία τοῦ Δωρικοῦ «τρόπου», γιὰ τὸν δόποιο τόσα λέμε διαρκῶς — ὅτι ἔχει μιὰ θέση θεμελιώσκη στὴ ζωὴ τῶν Σπαρτιατῶν, μὰ καὶ τῶν ὑπολοίπων Ἑλλήνων — ποὺ θὰ πρέπη νὰ ἔχουν διεγείρει τὴν περιέργεια πολλῶν ἀκροστῶν μας γι' αὐτὸν τὸν ίδιο, ὡς τρόπο, ὡς σκάλα: Πῶς ἀκουγόταν;

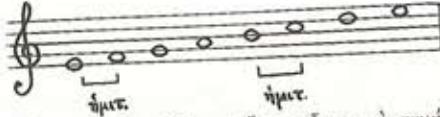
Προτοῦ τὸν παιξίουμε στὸ πιάνο πρέπει νὰ κάμουμε μιὰ τριπλῆ προσιδοποίηση:

Πρῶτον, ὅτι οἱ τρόποι, ὡς τρόποι καὶ ὡς σκάλες, δὲν ἔχουν χαρακτῆρα ἢ «ἡθοῦ», μὲν τὴν ἀρχαία ἐννοια τῆς συγκεκριμένης ψυχολογικῆς ἐπιδράσεως. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ συμβαίνει: μόνο μὲν ὠρισμένες μελωδίες φόρμουλες ἢ συνθέσεις βασισμένες στοὺς τρόπους: 'Ο τρόπος εἰναι: ἀπλῶς ἔνα μέσον ἢ σύνεργο.

Δεύτερο, τὸ πιάνο καὶ πολλὰ ἄλλα ἀπὸ τὰ σημερινὰ ὅργανα εἶναι ἀκατάλληλα γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν ἀρχαίων κλιμάκων, λόγῳ τοῦ λεγομένου «συγκερασμοῦ» τῆς κλίμακος στὴν ἐποχή μας, που ὑποδιαιρεῖ (τεχνητὰ καὶ αὐθεντικά) καθὼς θὰ ἔλεγαν οἱ «Ἐλληνες Θεωρητικοί» τὴν ὄχταδα σὲ δώδεκα ίσα ἡμιτόνια (equal temperament), γιὰ σκοποὺς πρακτικοὺς στὴν ἐκτέλεση, σὰν παραχωρηση στὴν ἀνθρώπινη αἰσθηση τῆς ἀκοῆς καὶ γιὰ τὴ διευκόλυνση τοῦ σχηματισμοῦ συνηχήσεων καὶ συγχορδιῶν. Θὰ ἀρκοῦσε ἵσως νὰ ποῦμε δὲ οἱ «Ἐλληνες εἶχαν δεκατριῶν εἰδῶν ἡμιτόνια μόνο! Γενικά, ἡ φυσικὴ παραγωγὴ τῶν διαστημάτων (μικροτέρων, καθὼς καὶ μεγαλυτέρων τοῦ τόνου) σύμφωνα μὲ τὸ περίφημο Πυθαγόρειο «μονόχορδο», ἀλλὰ καὶ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς σύγχρονης ἀκουστικῆς, δὲν συμφωνεῖ μὲ τὰ δικά μας τροποποιημένα διαστήματα ποσοτικά καὶ, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἀπὸ ἀποφῆ θέμους. «Οχι μόνο ὁ Πυθαγόρας, ὁ μεγάλος Θεωρητικός Πτολεμαίος καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ἀλλὰ οὔτε καὶ αὐτὸς ὁ Ἀριστόξενος, ποὺ ἡ ἀπὸ μέρους του συστηματοποίηση τῶν πολλῶν καὶ ποικίλων διαστημάτων σὲ σαφεῖς, βασικὲς καὶ συνεπυγμένες κατηγορίες, θεωρήθηκε σὰν εἰδος συγκερασμοῦ, δὲν θὰ δεχόταν τὴ σημερινὴ σκάλα μὲ τ' ἀστέρευτα, τεχνητά, τυποποιημένα διαστήματά της, ὅπως τὴ συναντούμε λόγου χάρη σ' ἓνα σύγχρονο πιάνο. Συνεπῶς, ἡ ἀπόδοση τῶν ἀρχαίων κλιμάκων καὶ τῆς ἀρχαίας μουσικῆς μὲ βάση τις σημερινὲς κλίμακες εἶναι στὴν ούστια παραπλανητική.

Τρίτο, ἀγνοοῦμε τὸ ἀπόλυτο ὑψος τῶν φιλόγγων τῶν ἀρχαίων. Δηλ. δὲν ἔρουμε, γιὰ παράδειγμα, ἂν ὁ σημειριὸς ἦχος «λὰ» μὲ τὸν ὅποιο συνήθως χορδίζουμε, εἴχε τὸ ίδιο ἀκριβώς ὑψος καὶ στὴν ἀρχαιότητα ἢ ἐδειπέραις κάποια διαφορά, καὶ ποιό.

"Αμα τάχωμε αὐτὰ ὑπόψη μας, ἀντιλαμβανόμαστε δι τὴν ἀκρόσην ποὺ ἔπειται τοῦ Δωρικοῦ τρόπου μὲ τὴν σημειρινὴν σημειογραφίαν καὶ μὲ τὸ σημειρινὸν πιάνο, εἰναι κυρίως ἀκαδημαϊκὴ καὶ γίνεται μᾶλλον χάριν πληρότητος. Όστόσο, μᾶς διαφυλάττει κάτι: ἀπὸ τὸ πρωτότυπο, γιατὶ τούλαχιστο μίσος μορφή, ἡ μᾶλλον ἔνα χρῶμα («χρόνα») πιὸ τεχνικά, δηλ. ἀπόχρωση, νὰ πούμε, τοῦ Δωρικοῦ (διατονικοῦ) τρόπου ἔχει περίπου τὶς ίδιες ἀξίες τόνου καὶ ήμιτονίου μὲ τὶς σημειρινές. Πρόκειται γιὰ τὸ λεγόμενο «διάπτονον σύντονον» χρῶμα. Δὲ μποροῦμε ν' ἀναλύσουμε περισσότερο αὐτὰ τὰ σημεῖα ἐδῶ, ἀλλὰ ὁ σχετικὸς τρόπος ἀρχίζει ἀπὸ τὸ «μι» στὴν πρώτη γραμμὴ τοῦ πενταγράμμου καὶ τελείωνει μιὰ ὀντάθα πιὸ φηλά, μὲ «φυσικές» διλεξ τὶς γότες, δηλ. χωρὶς «ἄλλοιούσεις» (στὸ πιάνο εἰναι πάνω στὰ ἄσπρα πλήκτρα μόνο):



"Η γιὰ νὰ δώσουμε τὴν κλίμακα ὅπως ήταν τὸ συνήθειο τῶν ἀρχαίων, που ἔπαιρναν τὶς σκάλες ἀπὸ τὰ πάνω πρὸς τὰ κάτω, ὥχι ἀπὸ τὰ κάτω πρὸς τὰ πάνω ὅπως ἐμεῖς, ὅπόταν ἡ ψηλότερη νότα ήτανε ἡ πρώτη:



"Ομως ὅσο ἀκαδημαϊκὴ κι' ἀν εἶναι σήμερα ἐν μέρει ἡ κλίμακα αὐτῆς ἀκουστικά, ἐνα σημεῖο ἑξακολούθει νὰ διατηρῇ μιὰ βαθειά καὶ χειροπιατὴ σημασία — τὸ γεγονός ὅτι ἡ βάση τοῦ σχηματισμοῦ τῶν κλίμακων στοὺς ἀρχαίους, καὶ συνεπῶς τῆς Δωρικῆς αὐτῆς κλίμακος, ἦταν τὸ περίφημο «τετράχορδο», δηλαδὴ μιὰ ὄμάδα ἀπὸ τέσσερις νότες (ἢ σταθμοὺς) μέσα στὰ πλαίσια τοῦ διατήματος (ἀποστάσεως, νὰ πούμε, μεταξὺ δύο φθόγγων) μιᾶς τετάρτης συγκεκριμένα μιᾶς τετάρτης «καθαρᾶς», ὅπως λέμε. ('Η τελευταία ἀποτελεῖται, ὡς γνωστό, ἀπὸ δύο τόνους κι' ἔνα ήμιτόνιο). Δυὸς τέτοια τετράχορδα ἀπαρτίζουν μιὰ ὄκταδα. Ἐδώ: μι-ρέ-ντο-σί, λά-σθ-φά-μι, μὲ τὰ ήμιτόνια μεταξὺ ντὸ-σὶ παι-φά-μι, ἐνῶ ὅλα τὰ ὑπόλοιπα διατήματα εἶναι τόνοι.

Καὶ τὸ σπουδαιότερο, κάθε μαθητής τῆς μουσικῆς οὐκέτι αὐτὸς ὁ τρόπος σχηματισμοῦ τῶν κλιμάκων με τὰ τετράχορδα παραμένει ὁ ἴδιος καὶ στὴν ἐποχῇ μας. Αὐτὸ δὲν είναι τυχαίο, γιατὶ ξέρουμε ὅτι ὑπάρχει κάτι θεμελιώδες στὴ φύση τοῦ τετραχόρδου, ὃπως καὶ κάθε τετράδος, καὶ τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὴν ἐπτάδα, ποὺ ἡ ὅγδοη (τελευταῖα) νότα τῆς, ποὺ τὴν κάνει νὰ γίνη μιὰ ὀκτάδα, είναι ἀπλῶς ἡ ἐπανάληψη τῆς πρώτης, ὃκτω φωνὲς φηλότερα (μᾶλλον χαμηλότερα ἔσσω), ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν ἀπαρχὴν ἑνὸς καινούργιου κύκλου (ἐπτάδος).

Ἡ σημασία τοῦ ἀριθμοῦ τέσσερα καὶ τῆς «τετρακυτοῦ» εἰχει τηνάκιστην σημασίαν, σὲ ἀρκετὰ διαφωτιστικὸν καὶ πολυσήμαντο βαθμὸν ἀπό τους Πυθαγορείους, ποὺ ἡ συμβολὴ τους στὴ μουσικὴ καὶ ιδιαίτερα ἡ ἀποκάλυψη τῆς βαθειᾶς σχέσεως τῶν ἀριθμῶν, τῶν μουσικῶν διαστημάτων καὶ τῶν νόμων τῆς οὐρανῆς τοῦ Σύμπαντος, μεταξύ τους, ὑπῆρξε καὶ παραμένει ἕνα γεγονός μὲ

κοσμοίστερική σημασία, που μ' ὅλον τοῦτο δὲν ἔχει φαίνεται ἀξιοποιηθῆναι κάθιμα πλήρως.

Χαρακτηριστικὸ εἶναι τὸ ὅτι ἀρχικά, τὸν καιρὸ ποὺ ἡ λύρα πῆρε τὴν ἐπιτάχορδή της μορφὴ στὰ χέρια τοῦ Τερπάνθου, τὰ δυὸ τετράχορδα τοῦ Δωρικοῦ τρόπου ἀποτελούσαν δχι ὄνταδι, ἀλλὰ ἐπιτάδι. Ἡταν «συνημμένων» ὅπως ἐλέγετο. Δηλαδὴ είχαν τὴν μεσαία νότα κοινὴ (ἡταν ὁ τελευταῖος φιλόγγορος τοῦ πρώτου τετραχόρδου καὶ ὁ πρῶτος τοῦ δευτέρου). Μ' ἀλλα λόγια, τὰ δυὸ τετράχορδα, ἃν χρησιμοποιήσουμε τὴν ἀνιοῦσα μορφὴ τῆς αἰλίμανος, ἐπαιρναν τὴν ἔξης μορφὴ: Μί-φά-στλ-λά, (λά)-σι-β-ντό-ρέ. Ὁ κοινὸς φιλόγγορος τῶν τετραχόρδων εἶναι τὸ λά, πρᾶγμα ποὺ κάνει τὴν αἰλίμανο νά τελειωνει στὸ ρέ, δχι στὸ μί. Δὲν ὑπάρχει δηλαδὴ ἐδῶ ἡ ἐπανάληψη τῆς πρώτης νότας τῆς αἰλίμανος ὄκτὼ φωνὲς πιὸ φηλά. Ἐνώ στοὺς κατοπινοὺς καιρούς, χάρη στὸν Πυθαγόρα, τὰ τετράχορδα σχηματίζονταν «διεύξευγμένων», δηλαδὴ μ' ἔνα διακευτικὸ τόνο στὴ μέση (λά-σι-β), φτάνοντας ἐτοι τὴν ὄνταδι φορμογγή σκάλα.

Πάντως ή ἀρχὴ τῆς τετράδος καὶ τῆς ἐπτάδος παραμένει ἀμετάβλητη: "Οπως καὶ κάθε ἥχος ἡ κραδασμός, μὰ ἰδιαίτερα οἱ ἥχοι ποὺ βασίζονται σ' αὐτὴ τὴν θεμελιακὴν ἀριθμητικὴν δουμήν, ἀναλογίαν ἡ σχέση, ἔχουν μιὰ ἰδιαίτερη δύναμη. Η τετρακτύς, γράφει ὁ "Ἐντουαρντ Λίπμαν στὸ βιβλίο του, "Musical Thought in Ancient Greece" — καὶ ἐδῶ πρόκειται πάλι: γιὰ τὴ σκέψη τοῦ Πυθαγόρα — ἡ τετρακτύς, αείχε μιὰ μουσικὴ σημασία κατὰ τὸ δὲ οἱ δύλεις οἱ δύλεις ἡ σειρὲς ἀπὸ τέσσερα ἐνερωτοῦντο κατὰ κάποιον τρόπο ἀρμονικές καὶ πειθαρχημένες (controlled) στὴ σχέση τῶν στοιχείων τοὺς, καὶ πιὸ εἰδικὰ κατὰ τὸ δὲ: (ἡ τετρακτύς) προσέφερε τὶς ἀριθμητικὲς ἀναλογίες τῶν βασικῶν «συμφώνων» διαστημάτων — ὄντας, διπλῆς ὀκτάδας, δωδεκάτης, πέμπτης καὶ τετάρτης. Οἱ ἀρχαῖοι, ὡς γνωστό, δὲν θεωροῦσαν σὰν σύμφωνα διαστήματα ἄλλα ἀπ' αὐτὰ — ὅπως, νὰ πούμε, τὸ διάστημα τρίτης, ποὺ τόσο ρόλο παίζει στὴ σημερινὴ μουσικὴ καὶ στὴ δουμὴ τῶν συγχορδιῶν. Οἱ ἀρχαῖοι θεωροῦσαν τὰ διαστήματα ποὺ ἀναφέρουμε, ὄντας, διπλῆς ὀκτάδας, δωδεκάτης, πέμπτης, καὶ τετάρτης (Σ. η μ.: δίδονται στὸ πιάνο) σὰν κάτι τὸ θεμελιακό, γιατὶ ὅλα τοὺς παίρονται μέσον τῶν ἀριθμητικῶν λόγων (ἀναλογιῶν ἡ σχέσεων) ποὺ μᾶς δίνουν οἱ τέσσερις ἀριθμοὶ τῆς τετράδος μεταξύ τούς. Ός ἔξις: 2:1, 4:1, 3:1, 3:2 καὶ 4:3⁽¹³⁸⁾. Καὶ ἀλλοῦ, ἀναφερόμενος στὶς Πλατωνικές ίδεες, ὁ ίδιος γράφει: 'Ο ἀριθμὸς 4 «βάση τῆς ἀρμονικῆς τάξεως, παρατηρεῖται καὶ πάλι: στὸ τετράχορδο, τὴ βασικὴ μονάδα τοῦ μουσικοῦ συστήματος, καὶ συνεπῶς τῆς φυγῆς'⁽¹³⁹⁾

"Οσο γιὰ τὴν ἐπτάδα, κανεὶς ἵσως δὲν χρειάζεται ὑπόμνηση γιὰ τὴν ἱερότητα τοῦ ἀριθμοῦ 7 στοὺς ἀρχαῖους, ὁ ὅποιος ἀναφορικὰ μὲ τὴν μουσικὴν ἔπαιρνε μιὰ βαθύτερη σημασία, ὅχι μόνο γιατὶ συνδέοταν μὲ τοὺς ἐπτά βασικούς πλανήτες μὲ τοὺς ὅποιους ἔχει νὰ κάμη ἡ Πυθαγόρεια «Μουσικὴ τῶν σφαιρῶν», καὶ οἱ ὅποιοι ἔχουν τὴν μικροκοσμικὴν ἀντανάκλασή τους στὴν ἐπταδικὴν κλίμακα καὶ τὰ διαστήματά της, ἀλλὰ καὶ γιατὶ στὴ γῆλωσσα τῶν μυστηρίων ὁ ἄνθρωπος ἐθεωρεῖτο ὁ ἴδιος μιὰ ἐπτάχορδη λύρα, στὴν ὅποια ἔπαιζε ὁ "Ηλιος—Ἀπόλλων: "Ολ' αὐτὰ γιὰ τοὺς ἀρχαῖους ἐσήμαιναν κοσμικούς, ἥ μαθάλλον μακροσμικούς, Νόμους καὶ ἐνέργειες, ποὺ ὅπως δήποτε ἔδρισκαν τὴν ἀντανάκλασην ἡ τὸ ἀγτί-

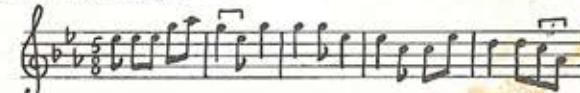
στοιχό τους κι' ἔξασκούσαν τὴν ἐπίδρασή τους, στὸν μὲν ωρόκοσμο, καὶ φυσικὰ πρὶν ἀπ' ὅλα στὴν ἀνθρώπινη μουσική. 'Η ίδια ἡ θεότης, μᾶς πληροφορεῖ ὁ Νάουμαν στὴν «Ιστορία τῆς μουσικῆς» του, περιγράφεται στοὺς Θρησκευτικοὺς ὕμνους τῶν Αἰγυπτίων μὲν ἀνάλογους ὄρους: «Εἶμαι ἡ μεγάλη ἀρχαρτή λύρα ὀλάκερου τοῦ κόσμου, ποὺ χορδίζει τὰ ἄσματα τῶν οὐρανῶν» — λέει ἔνας ἀπ' αὐτοὺς τὸν ὕμνον. Κι' ἔνας ἄλλος: «Οὐ ήχος τῶν ἑφτὰ κραδαίνομενων τὸνων ὑμγοῦν Ἔσένα, τὸν Μεγάλο Θεό, τὸν ἀκούραστο ἐργάτη ὅλου τοῦ σύμπαντος». Παρεκπιπτόντως, ὁ ἀνθρωπος ἔχει παρομοιασθῆναι καὶ μὲ τὸ Πυθαρόβειο μονόχορδο, ἀπὸ τὸ ὅποιο, ὅπως εἴπαμε κιόλας, μὲ τόσο ἐπιστημονικὴ ἀκρίβεια παίρνονται τὰ βασικὰ μουσικὰ διατάξματα. (Τὸ δὲ ἡ ἐπταδικότης ἀποτελεῖ μὲ κάποιο τρόπῳ βασικὸ νόμο τῆς φύσεως φαίνεται ἀπὸ πολλὰ πρόχειρα παραδείγματα καὶ ἀναλογίες ποὺ συναντοῦμε στὴ φυσικὴ ἐπιστήμη, ὅπως είναι τὰ ἑπτὰ χρώματα τῆς Ἱρίδος· καὶ μιὰ ίδιαιτερα ἀξιοσημείωτη περίπτωση σύγχρονης ἐπιβεβαιώσεως τῆς ἀρχαίας φιλοσοφικῆς διδασκαλίας είναι ἡ πρόοδος τῶν στοιχίων τῆς φυσικῆς σύμφωνα μὲ τὶς ἀρμονικὲς σχέσεις ἡ ἀναλογίες: 'Η ἀνακάλυψη αὐτή, τοῦ Νιούλαντς, ἔγινε γατηριστικὰ γνωστὴ σὰν ὁ «κνόμος τῶν ὀκτάδων» (law of the octaves)).

Αλλά, δή, αύτὰ δὲν ικανοποιοῦν ίσως τοὺς πιὸ προσγειωμένους από τοὺς ἀκροατές μας, οἱ ὅποιοι θὰ ἀδημονοῦν νὰ ἀκούσουν Φῆλαφητὰ κατί τὸ συγκεκριμένο. "Ετοι (μὲ τὴν προειδοποίηση πάντως ὅτι ὅσα προηγήθη καν), καὶ πολλὰ ἄλλα, ἐδεωροῦντο ἀπὸ τοὺς "Ελληνες σὰν ἀπαραίτητο συμπλήρωμα καὶ ὑπόβαθρο τῆς ἀκουστικῆς μουσικῆς ἐμπειρίας τους), ἃς στραφοῦμε τώρα στὰ κομμάτια ἢ λειψανα ἀρχαῖας μουσικῆς, ποὺ μᾶς διασφύλαξε ὁ χρόνος. "Αν ρίξουμε μιὰ γρήγορη ματιά στὸν σχετικὸ κατάλογο τῶν ἀρχαίων αὐτῶν κομματιῶν — ποὺ εἶναι, καθὼς θὰ εἶναι γνωστό, μουσικές συνθέσεις γραμμένες μὲ τὴν παρασημαντικὴ ἢ σημειογραφία (δηλ. νότες) τῶν 'Ελλήνων — ἐκ πρώτης ὅψεως κανένα ἀπ' αὐτὰ δὲν φαίνεται νὰ εἶναι εἰδικὰ Σπαρτιατικὸ ἢ Δωρικό. 'Ωστόσο, ὑστερα ἀπὸ προσεκτικῷτερο κοίταγμα διαπιστώνουμε ὅτι δυὸ ἀπὸ τὶς συνθέσεις εἶναι Δελφικοὶ ὅμνοι, συγκεκριμένα παιάνες, ἐνῶ δύο ἄλλα μικρότερα καὶ πολὺ ἀποσπασματικά κομμάτια εἶναι, τὸ ἔνα παιάν γιὰ τὴν αὐτοκτονία τοῦ Αἴαντος ἀπὸ κάποια χαμένη τραγῳδία, ἐνῶ τὸ ἄλλο θεραπευτικὸ παιάν στὸν 'Απόλλωνα. Οἱ παιανικοὶ ρυθμοὶ αὐτῶν τῶν κομματιῶν καὶ ἄλλα συναρρηταὶ στοιχεῖα, δηποτὲ θὰ δούμε, μᾶς φέρουν ἔμμεσα στοὺς Σπαρτιάτες καὶ γ' αὐτὸ δὲν μποροῦμε νὰ τ' ἀγνοήσουμε σ' ἔνα θέμα σὰν τὸ δικό μας, ὅπου τὰ δείγματα τῆς καθαυτὸ Σπαρτιατικῆς μουσικῆς εἶναι σχεδὸν ἀγύπτικα.

"Ας σταματήσουμε πρώτα στούδιού μνους ή παιάνες στόν 'Απόλλωνα, που ἀνακαλύψθηκαν χαραγμένοι πάνω στοὺς τοίχους τοῦ θησαυροῦ τῶν 'Αθηναίων στοὺς Δελφούς — τὸ κείμενο ἀπὸ κατω, καὶ πάνω ἀπ' αὐτὸν (ὅπως ήταν τὸ συνήθειο τῶν ἀρχαίων) ἡ μουσικὴ σημειογραφία: 'Η χρονολογία τους ἐκ πρώτης ὅψεως δὲν είναι καὶ τόσο ἀρχαῖα δισ θὰ ἐπιμυμούσαι, δὲν είναι δηλαδὴ τῆς ἀρχαικῆς οὔτε τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ τοῦ δεύτερου π.Χ. αἰώνος. "Ομως — καὶ τοῦτο είναι τὸ σημαντικό — καθὼς μᾶς πληροφορεῖ μεταξὺ ἄλλων ἡ 'Νέα Ἰστορία τῆς Μουσικῆς τῆς 'ΟΞφόρδης"(140), ἡ τεχνοτροπία καὶ τῶν διὸ φαίνεται ἐξαιρετικά

αὐστηρή καὶ ἀρχαῖκή, ἀπὸ τὴν παρουσία ἐν πρώτοις πολλῶν ἀρχαῖσμῶν στὸ ποιητικὸ θέρος καὶ στὸ πνεῦμα τοῦ περιεχομένου. Ξέρουμε, καὶ τὸ ὑπογραμμίσαμε καὶ πρίν, ὅτι οἱ Δελφοὶ ἤταν οἱ Θεματοφύλακες μιᾶς ιερῆς καὶ σχεδὸν ἀπαραβίαστης μουσικῆς παραδόσεως, πού, ἐδῶ, μᾶς φέρνει μέσον τοῦ αἰῶνος τοῦ Ἀριστοξένου (πού τὸ σύστημά του τῶν αἰλιμάκων καὶ τῶν τρόπων εἶναι τὸ Θεμέλιο τῶν δύο ὅμων) πίσω στοὺς ἀρχαῖκους χρόνους· δηλ. στὶς μέρες τοῦ Τερπάνδρου, τοῦ Θαλήτα, τοῦ Ἀλκμάνος τῆς Σπάρτης, ποὺ τόσο πολὺ ἀντλοῦσσαν ἀπὸ τὰ Δελφικὰ αὐτὰ πρότυπα...

Ο Κούρτ Ζάξ είναι άκόμα πιὸ συγκεκριμένος πάνω στὸ σημεῖο αὐτό: «Ακόμα καὶ τόσο ἀργά, στὸν δεύτερο π.Χ. αἰώνα — λέει — οἱ διὸ Δελφικοὶ ὅμνοι, μὲ τὰ πραγματικῶς μεγαλιθικά τους πηδήματα πρὸς τὰ κάτω σὲ διάστημα μεγάλης τρίτης καὶ κατόπιν ἡμιτονίου καὶ ὑστερώτερα ἔναντι μεγάλης τρίτης καὶ ἡμιτονίου, μᾶς δίνουν μιὰ ἐντυπωσιακὴ εἰκόνα τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς ὄκτακοσίας ἡ καὶ περισσότερα χρόνια πρίν(141). Ο συγγραφεὺς ἐννοεῖ κυρίως μέρη σὰν τὸ ἀπόσπασμα ποὺ ἀκολουθεῖ ἀπὸ τὸν πρώτο Δελφικὸ ὅμνο (καὶ ποὺ ἐλλείψει καταλληλοτέρου δργάνου, σᾶς παιζόμεν στὸ πιάνο):



"Οσοι διαζέθουν μια συγκεκριμένη ρυθμική εύαισθησία, ίσως και νά πρόσεξουν στὸ ἀπόσπασμα αὐτό, ἀπὸ τὴν ἐσκευαμένη ἔμφαση ποὺ δώσαμε στὴν πρώτη νότα τοῦ κάθε μέτρου, διτὶ ὁ ρυθμός εἶναι πενταδικός (πεντά-
σημος) δῆλος. ὑπενθυμίζει τὸ σημερινὸ μικτὸ μέτρο τῶν πέντε χρόνων
(3 σύν 2, ή 2 σύν 3):



Πρόσκειται δηλαδή γιά τὸ πολὺ χαρακτηριστικὸ Ἐλληνικὸ μέτρο ποὺ ἐπίει² καὶ σήμερα στὸ δημοτικὸ μας τραγοῦδι καὶ ποὺ δύνα³ πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ξένους μουσικολόγους (Ρήμαν λ.χ.) μέχρι τελευταῖα ἀδύνατούς ταν νὰ τὸ ἀντιληφθοῦν καὶ προσπαθοῦσαν νὰ τὸ προσταρμόσουν μὲ τὸ ζέρι, καὶ πολὺ ἀντιεπιστημονικά, μέστα στοὺς παραδειγμάτους, τετραγωνισμένους Εὐρωπαϊκούς ρυθμούς — φέρ⁴ εἰπεῖν τεσσάρων τετάφτων — παραποιώντας το σοδαρά. Στὴν ἀρχαιότητα δύναμιζόταν κυρίως παιωνικὸ ἦ κρητικὸ μέτρο, ἀλλὰ εἶχε πολλές παραλλαγὲς ἀναλόγως τῆς θέσεως ἢ σειρᾶς ποὺ ἐπισιρῶν οἱ τέσσερις συλλαβές (τρεῖς βραχεῖες καὶ μία μακρά συνήθως) μέστα στὸ μέτρο ἢ τὸν πόδα. "Ἐτσι, ἀκοῦμε γιὰ τὸν «κουρητικὸ» πόδα, γιὰ τὸν «δελφικὸ» πόδα, τὸν «βρόμιο», τὸν «ὑπορχηματικὸ» κ.ο.κ. Σήμερα στὴ μουσικὴ ἀναπαριστοῦμε αὐτὸ τὸ μέτρο κατὰ προσέγγιση μὲ γρόνο πέντε ὄγδόνων ἢ πέντε τετάφτων.

'Απὸ τὴν ἄλλην, ὅπως ὑπαινιγθήκαμε, οἱ δυὸς αὐτοὶ Δελφικοὶ παιᾶνες ἀποτελοῦν θαυμάσιο δεῖγμα τοῦ Ἀριστοξενείου συστήματος κλιμάκων μὲ ἔξονα τὸ πρότυπο τῆς Δωρικῆς σκάλας καὶ τὴν τετραχορδικὴν της δομήν⁽¹⁴²⁾. Σημειώτεον ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτές συνθέσεις ἀποδίδονται στὸν Ἀθηναϊό μουσικὸν Λιμένιο τοῦ Σου π.Χ. αἰῶνος.

Καὶ τώρα, προτοῦ προγωρήσουμε στὴν ἀκρόαση τοῦ πρώτου Δελφικοῦ

μέρουν, πώς είναι και τὸ ἐκτενέστερο κομμάτι 'Ελληνικῆς μουσικῆς, που μᾶς ἔχει διασωθῆ σχεδὸν ἀνέπαφο και ποὺ τὸ διαθέτουμε σὲ μιὰ ἐκτέλεση καθαρὰ φωνητική, δηλ. τραγοῦδι ἀπλῶς χωρὶς τὴν ὄργανικὴ συνοδεία, που τὴν ἀγνοοῦμε, θὰ πρέπει νὰ πάρουμε και μιὰ ίδεα τοῦ ποιητικοῦ καιμένου. Αὐτὸ τούλαχιστο οἱ 'Ελληνες θὰ τὸ θεωροῦσσαν ἀπαράίτητο. Τὸ δίνουμε σὲ μετάφραση γάρη τοῦ νοήματος, ἀλλὰ ἂν ἀκούσουμε πρῶτα μερικοὺς στίχους ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὸ ἀρχαῖο, ἀσφαλῶς θὰ νοιώσουμε τὴν ἀρχαϊκὴ του αἴγλη και ἀκόμα τὴν ἐσωτερικὴ δύνηση τῶν «δωρισμῶν» του:

«Κέκλυθ», 'Ελικώνα βαθύδενδρον αϊ λάχετε, Διός έριβρόμου θύγατρες εύώλεγοι. Μόλετε, συνόμαιμον ἵνα Φοίβον ὀδαεῖσι μέλψητε χρυσεοκόμαν. "Ος ἀνὰ δικόρυνθα Παρνασσίδος τάσδε πέτρας ἔδραν ἄμ' ἀγακλυταιεῖς Δελφίσιν Κασταλίδος εὐύδρου νάματ' ἐπινίσσεται Δελφὸν ἀνὰ πρῶνα μαντείον ἐφέπων πάγον..."

«Σᾶς ἐπικαλοῦμαι, κόρες καλλίγραμμες τοῦ Δία τοῦ Βροντητῆ, ποὺ στὸν βαθύδεντρο Ἐλικῶνα στήσατε τὸ σπίτι σας· ἔλατε, γιὰ νὰ τιμήσετε μὲ χορὸ καὶ τραγοῦδι τὸν ἀδελφὸ σας, χρυσοπλόκαρο Φοίβο, ποὺ φτάνει στὸ κατοικητήριό του στὶς κορφές αὐτοῦ ἐδῶ τοῦ βράχου τοῦ Παρνασσοῦ, συντροφευμένος ἀπ' τὶς Ἑλιουσμένες κόρες τῶν Δελφῶν, γιὰ νὰ περάσῃ ἀπ' τὰ καθάρια νερὰ τῆς Κασταλίας καὶ νὰ μείνῃ στὸ προφητικό του ὕδωρ πλάι στὴ Δελφικὴ χαράδρα.

Κοιτάχτε! Ή μεγάλη καὶ τρανή πόλη τῆς Ἀττικῆς, μὲ τὶς προσευχὴς τῆς πολεμόχαρης παρθένας Τριτωνίδας, ἀπλώνεται σ' ἓνα ἀπαραβίαστο ἄσυλο στὴν πεδιάδα. Στοὺς λεπόδες βωμούς τοῦ Θεοῦ τῆς Φωτιᾶς καίγονται τὰ μέλη μοσχαριῶν, καθὼς τὸ ἄρωμα τῆς Ἀραβίας φτάνει ώς τὸν "Ολυμπο" κι' ὁ αὐλὸς ἀντηγει μὲ καθάριες, διάτορες νότες, ἀναπέμποντας τὴ γραφικὴ του μελωδία, ἐνῷ ὑμνοὶ ἀντηγοῦν στὴ γλυκόλαλη, γουσαφένια λύρα.

Μὰ τὸ σμῆνος τῶν μουσικῶν τῆς Ἀττικῆς φέλει: μύμους δοξα-
στικούς σὲ σένα, μεγάλε Κιθαρωδέ, γιὲ τοῦ κραταιοῦ Δία, ἐδῶ κοντὰ στὰ
χιονοσκέπαστά σου ὑψή· γιατὶ σ' ὅλους τοὺς θνητοὺς φανερώνεις μὲ χρησμοῦς
αὐτὸ ποὺ εἰν· ἀλάθητο, ἔχοντας πάρει τὸν προσητικὸ τρίποδα ποὺ φύλαξε
τὸ φοβερὸ ἑρπετό, ὅταν μὲ τὰ βέλη σου διαπέρασες τὸ στικτό, κουλουρια-
σμένο κορδι του, ωσότου τὸ τέρας βγάζοντας βραχγὰ σφυρίγματα ἄρησε
τὴν τελευταία του πνοη.

Μὴ τὰν δὲ πολεμικὸς τῶν Κελτῶν θεός —

Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ κόβεται στὴ σπασμένη πέτρᾳ ὁ πρῶτος
Δελφικὸς ὕμνος.

Μια τελευταία παρατήρηση προτού άκουσουμε την έκπλεση αυτής συνέπειας "Αρντα Μαντικιάν: Πολλούς μπορεί να ξενίση όποιος σπασμένος, χωρίς πάθος χαρακτήρας της άρχαιοις ελληνικής μουσικής (εστω και μὲ τὸν ὅποιο τρόπο μποροῦμε αὐτὴ τὴν στιγμὴν νὰ τὴν ἀναπαραγάγουμε καὶ νὰ τὴν ἀκούσουμε). Σ' ἡμᾶς σήμερα, καθώς είμαστε

τόσο ἐμποτισμένοι, μὲ τις βίαιες οὐκ ἔντονες συγχινήσεις στὴ δική μας, σύγχρονη μουσική, αὐτὴ ἡ μοῦσα τῶν ἀρχαίων πιθανὸν νὰ φανῇ μὲ τὸ πρώτο ἄκουσμα κατί τὸ «ἄχρωμο». Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς καὶ χρειάζεται πρῶτα νὰ μπάστουμε τὸν ἑαυτό μας στὸ δικό της «χρώμα» καὶ στὸ δικό της ἀτάραχο κόσμο, καὶ νὰ παραμερίσουμε, ἐστω προσωρινά, τὰ δικά μας κριτήρια. Μία βασικὴ προσπάτηση, θὰ λέγαμε, είναι νὰ μήν ἀποκειραθοῦμε ποτὲ γ' ἀκούσματε ἀρχαία Ἑλληνικὴ μουσικὴ χωρὶς τὴν ἀναγκαῖα φυχολογικὴ τούλαχιστο προετοιμασία. Ἐπίζουμε ἡ μέχρι τώρα διαδρομή μας νὰ τὸ ἔχη κάμει αὐτό, τούλαχιστο ως ἓνα βαθμό, καὶ αὐτὸς είναι ὁ λόγος που ἀφίσαμε τὴν ἀκρόαση τῶν κομματιῶν αὐτῶν τόσο ἀργὰ καὶ δὲν σπεύσαμε νὰ τὰ δώσουμε ἀπὸ τὴν ἀρχή. Είναι ἐπίσης εύνόητο ὅτι μιὰ ἀκρόαση μόνο δὲν είναι ἀρκετὴ γιὰ τὴν προσέγγιση αὐτῆς τῆς μουσικῆς — δηποτε καὶ κάθε μουσικῆς που ἀξίζει τὸ θόνομα:

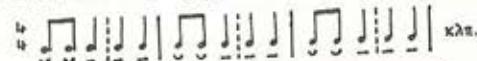
Δίσκος: «Πρώτος Δελφικός "Υμνος»
(His Master's Voice, HLP 2).

Δέν θὰ ἀποκειραθοῦμε νὰ δώσουμε μελωδικὴ εἰκόνα τοῦ δεύτερου Δελφικοῦ ὅμιλου, ὁ ὥποιος είναι ἐπίσης μεγάλος, ἀλλὰ δυστυχῶς πολὺ περισσότερο κομματιασμένος. Είναι ίσως προτιμότερο σὲ περιπτώσεις σᾶν κι' αὐτὴ ὁ ἐνδιαφερόμενος νὰ ἔρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὰ σχετικὰ ἀποσπάσματα ἀνατρέχοντας στὰ κατάλληλα συγγράμματα κατ' ιδίαν καὶ χρησιμοποιώντας τὴ διαίσθησή του⁽¹⁴³⁾. Προσθέτουμε μόνο διε τοῦ δεύτερου αὐτοῦ παιᾶνος προηγεῖται ἔνα σύντομο «προσθέτιον» σὲ Αἰολικὸ μέτρο. (Πιὸ τὸ προσθέτιον θὰ μιλήσουμε ἀργότερα).

Μιλώντας γιὰ παιάνες, δὲν πρέπει νὰ παραλείψουμε νὰ υπενθυμίσουμε ὅτι ἀνάμεσα στὰ λειψανα τῆς Ἐλληνικῆς μουσικῆς ποὺ κατέχουμε, καὶ συγκεκριμένα ἀνάμεσα στοὺς λεγομένους «Παπύρους τοῦ Βερολίνου», συναντοῦμε δύο μικρὰ ἀποσπάσματα παιάνων, ἀπὸ τοὺς ὄποιους ὁ ἔνας εἶναι πραγματικὸς θεραπευτικὸς παιάν στὸν Ἀπόλλωνα ἀρχίζει μὲ τὰ λόγια «Παιάν, ω παιάν», εἶναι τοῦ δευτέρου αἰῶνος μ.Χ. καὶ εἶναι τὸ μόνο δείγμα ποὺ μᾶς διασωθήκε μουσικὰ αὐτοῦ τοῦ σπουδαίου εἰδούς, ἀν καὶ Ἐλληνιστικῆς τεχνοτροπίας. Τὸ ἄλλο ἀπόσπασμα ἀπὸ τοὺς παπύρους τοῦ Βερολίνου εἶναι ἔνας παιάν ποὺ ἀπευθύνεται στὴν αὐτοκτονία τοῦ Αἴαντος, ἵσως ἀπὸ κάποια τραγωδία καὶ πιθανῶς γραμμένος γιὰ τὴν Τέκμησσα. «Ἄς σημειωθῇ ὅτι αὐτά τὰ κομμάτια παρατίθενται στὸν πάπυρο σὰν ἀποσπάσματα, πρᾶγμα ποὺ ὁδηγεῖ μερικοὺς μουσικολόγους στὸ συμπέρασμα ὅτι πρόκειται γιὰ παραδείγματα ἀπὸ κάποιο χαμένο μουσικὸ ἐγγειρίδιο, τῆς ὄρθης ἐκφορᾶς τῆς φωνῆς, τοῦ ρυθμοῦ κλπ. Τέλος, παρ' ὅλο ποὺ ἡ χρονολογία καὶ τῶν δυὸς ἀποσπασμάτων εἶναι ὁ δεύτερος μ.Χ. αἰών, ὁστέος ἡ προέλευσή τους θεωρεῖται παλαιότερη.

Περιγράφοντας τὸν παιᾶνα, στὸ βιβλίο της «Ο χορὸς στὴν ἀρχαὶ Ἑλλάδων», ή Lillian Lawler γράφει σχετικὰ μὲ δλα αὐτὰ τὰ δείγματα ποὺ μᾶς ἔχουν διασωθῆ μὲ τὴν ἀρχαὶ παρασημαντική: «Ἡ μουσικὴ τους, στὸ Δωρικὸ τρόπο, μᾶς ὑποβάλλει τὴ μεγαλοπρέπεια καὶ τὴ στιθαρότητα ποὺ δἰ ἀναιμένης εἶπε τὸν παιᾶν»⁽¹⁴⁴⁾.

Τώρα, έργόμαστε και πάλι σε κάτι το πιὸ ούσιαστικό, τούλαχιστο ἀπὸ ἀκουστική ἀποψή, που μᾶς τὸ προσφέρει τὸ μέτρο ἐκεῖνο που ὄνομά-
ζεται ἀναπαιστικό: Οἱ Σπαρτιᾶτες χρησιμοποιοῦσαν αὐτὸ τὸ ρυθμὸ (που
τὸ μέτρο του ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ βραχεῖς συλλαβῆς και μιὰ μακρά,
—) συνδυάζοντάς το συνήθως μὲ σπονδεῖο (δυὸ μακρές συλλαβές, — —)
γιὰ νὰ βαδίζουν στὴ μάχη μὲ βῆμα, τραγουδῶντας μὲ συνθεία ἀπὸ αὐλούς.
Ρυθμικὰ θὰ μπορούσαμε σήμερα ν' ἀναπαραστήσουμε αὐτὸ τὸ συνδυασμὸ
ἀναπαιστου και σπονδείου ώς ἔξης:



Τὸ μέτρο αὐτὸ ὄνομαζόταν, πληροφορούμεθα, εἴτε «παροιμιακὸν»
(ἀπὸ τὸ π α ρ ἡ και ο ἥ μ ο ε = δρόμος, δόξις ἐτυμολογία που
φανερώνει ἔννοια ἐμβατήριου), εἴτε, κατὰ τὸν Χριστιανὸ συγγραφέα
Βικτωρίνο (Victorinus), «μεσηγηιακόν», που ἦταν ἔνας ἀρχαῖος Σπαρτια-
τικὸς τύπος. Κατὰ τὰ φαινόμενα, τὸ περίφημο «Τραγοῦδι τοῦ Κάστορος»,
που ἀναφέραμε και σ' ἄλλη περίπτωση ὅτι οἱ Λακεδαιμόνιοι τὸ τραγουδοῦσαν
ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη, ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς βασικὲς συνθέσεις που
χρησιμοποιόντουσαν σὰν ἐμβατήρια πιθανῶς μὲ τέτοιο ρυθμό. Ο συνδυασμὸς
αὐτὸς ἀναπαιστου και σπονδείου εἶναι ἔνας ρυθμὸς που μᾶς εἶναι γνώριμος
— λέει ὁ Κούρτ Ζάξ — ἀπὸ τὴ δεύτερη φούγκα τοῦ Μπάχ σὲ ντὸ ἔλασσον,
ἀπὸ τὸ «Συγκερασμένο πιάνο» (πρῶτο βιβλίο) (145):

Δίσκος: Φούγκα σὲ ντὸ ἔλασσον (Μπάχ),
ἀπὸ τὸ «Συγκερασμένο πιάνο» (βιβλ. I) (μέρος μόνο).

Μὲ βάση τὸ ἀναπαιστικὸ μέτρο, μὲ ὠρισμένες προσμίξεις και
παραλλαγές, ίδου πῶς θὰ μποροῦσε ν' ἀποδοθῇ ρυθμικὰ (όχι ὅμως
μελωδικὰ) σήμερα, κατὰ τὸν Γκέλαχαρτ λόγου χάρη, τὸ ἐμβατήριο τοῦ
Τυρτάου, «Ἄγει' δ' Σπάρτας εὐάνδρου κοῦροι πατέρων πολιτητῶν», που
τὸ δώταμε ὀλόκληρο σ' ἄλλο μέρος τῆς μελέτης μᾶς (146):



Μεταξὺ τῶν εἰδικῶν πάνω στὰ ζητήματα τῆς μετρικῆς ὑπάρχει
κάποια διαφορὰ σχετικὰ μὲ τὸ πῶς ἀκριβῶς βάδίζαν οἱ Σπαρτιᾶτες μὲ
ἀναπαιστους: «Ἐνα βῆμα πάνω σὲ βραχεῖα συλλαβὴ θὰ ἦταν πολὺ γρήγορο
— λένε μερικοί — ἐνῷ ἔνα βῆμα πάνω στὴ μακρὰ θὰ ἦταν πολὺ ἀργό. Τι
γιὰ νὰ ἀρμῇ ἡ δυσκολία αὐτῆ, ἔχει γίνει ἡ εἰσήγηση (ἀπὸ τὸν Ζάξ)
ὅτι ὁ ἀναπαιστος ἦταν πολὺ γρήγορος στὴν περίπτωση αὐτῆ, και
ὅτι κάθε βῆμα (ἔνα μὲ τ' ἀριστερὸ πόδι κι' ἔνα μὲ τὸ δεξῖ!) συνέπικτε
μ' ἔνα ὁ λόκη η ρ ο ἀνάπαιστο ἡ μέτρο τὸ καθένα. Όπότε δηλαδὴ
τὸ δόλο θὰ ἔπαιρνε τὴν ἔξης ζωηρότερη ρυθμικὴ μορφὴ κατὰ προσέγγιση,
σὲ δύο δεύτερα:



Ο ίδιος μουσικολόγος, γιὰ νὰ διαταρρίσῃ και νὰ στηρίξῃ αὐτὴ

τὴν ἔξη, φέρνει σὰν παράδειγμα δυὸ πολὺ ἀκριβεῖς ἀναλογίες μὲ
σημερινὰ γνωστὰ ἐμβατήρια, συγκεκριμένα τὸ ἐμβατήριο «Ρακότσι» ἀπὸ
τὴν «Καταδίκη τοῦ Φάουστ» τοῦ Μπερλιόζ και τὸ «Ραντέτσκου» τοῦ
Γιόχαν Στράους⁽¹⁴⁷⁾. «Ἄς τὰ θυμηθοῦμε γιὰ μιὰ στιγμή, ἔχοντας ὅμως
ταυτόχρονα ὑπόψη μας πῶς πρέπει νάμαστε πάντα κάπως ἐπιφύλακτικοὶ
μπροστά σὲ τέτοιες παρομοιώσεις ἢ συγκρίσεις μὲ τὸ σημερινὸ μουσικὸ
ἴδιωμα: Πρώτα τὸ ἐμβατήριο «Ρακότσι» (ἢ Οὐγγρικὸ ἐμβατήριο) τοῦ
Γάλλου Μπερλιόζ:

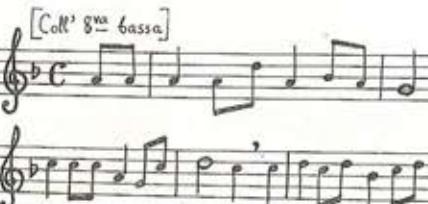
Δίσκος: «Ἐμβατήριο Ρακότσι» (Μπερλιόζ) (μέρος).

Και τώρα τὸ ἐμβατήριο τοῦ Βιεννέζου Στράους, «Ραντέτσκου»:

Δίσκος: «Ἐμβατήριο Ραντέτσκου» (Γ. Στράους) (μέρος).

Ἀνάμεσα στὰ κομμάτια, ἡ ἀποσπάσματα κομματιῶν, ἀρχαῖας Ἑλλη-
νικῆς μουσικῆς που ἔχουν ἀνακαλυφθῆ μέχρι σήμερα, βρίσκουμε ἔνα
ὅμων μὲ τίτλο «Εἰς Ἡλιον», σὲ ἀναπαιστικὸ ἐπίσης μέτρο. 'Υπάρχει
ἡ ἐκδοχὴ (Ζάξ) ὅτι τὸ πολὺ καλὰ διατηρημένο αὐτὸ κομμάτι θὰ μποροῦσε
νὰ θεωρηθῇ σὰν ἀσμα πομπῆς ἢ παρελάσεως (κατάλληλο, δηλ., γιὰ
βῆμα) και ὅτι θὰ ἦταν πιὸ πειστικὸ σὲ μιὰ ἀγωγὴ γρηγορώτερη, «ἄκομη
και δύο φορὲς πιὸ γρήγορη, τόσο ποιητικὰ δυσκολία και μουσικά. Θὰ μποροῦσε
μήπως ἡ Χριστιανικὴ Ἐκκλησία τῶν πρώτων γρόνων — φωτᾶ ο Ζάξ —
νὰ υιοθετήσῃ αὐτὸ τὸν ὅμων ώς Alleluia Jubilus γιὰ τὴν Πεντηκοστή,
ἄν δὲν ἦταν ζωηρὸς και ὀρμητικός;»⁽¹⁴⁸⁾.

Συνδέτης τοῦ ὅμουον εἰς "Ἡλιον θεωρεῖται: ὁ σύγχρονος και στενὸς
φίλος τοῦ Ἀδριανοῦ, Μετομῆδης ἀπὸ τὴν Κρήτη (2ος αἰών μ.Χ.). Τὸ
κείμενο και οἱ νότες βρέθηκαν σὲ Βυζαντινὸ χειρόγραφο, και τὸ θαυμάσιο
ποίημα ἀρχίζει ώς ἔξης: «Χιονοβλεφάρου Πάτερ Λοῦς, ροδεσσαν
δις ἀντυγα πώλων πτανοῖς ὑπ' ἔγνεσσι διώκεις, χρυσέαισιν ἀγαλλόμενος
κόμαις...» Η μεταγραψὴ τῆς ἀρχαῖας παρασημαντικῆς σὲ σύγχρονες
νότες μᾶς δίνει τὴν ἀκόλουθη ἐνδιαφέρουσα και ἐπιβλητικὴ μελωδία σὲ
ἀναπαιστικό, ὅπως εἰπαμε, μέτρο, που ἐμεῖς σήμερα γράφουμε σὲ τέσσερα
τέταρτα:



«Ομως ὁ διπλατιασμὸς τῆς ἀγωγῆς τοῦ κομματιοῦ αὐτοῦ (κατὰ
τὴν εἰσήγηση τοῦ Ζάξ) ίσως νὰ πρέπη νὰ κοιταχτῇ μὲ ἐπιφύλαξη:
Αὐτὰ εἶναι ζητήματα πού, τούλαχιστο γιὰ τὴν ὕπαρχη παραμένουν περισσό-
τερο ἐνδιαφέρουσες εἰκασίες παρά βεβαιότης.

Μιλώντας γιὰ ἐνδιαφέρουσες εἰκασίες, ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ τούλαχιστο
που θὰ μᾶς ἐνδιέφερε, τοῦ Βέλγου πολυμαθέστατου μουσικολόγου Γκέ-
λαχαρτ (ἢ Ζεβαίρ), που συγκατούμε ἀνάμεσα σὲ πολλὲς ἄλλες στὸ ὄγκω-
δες, δίτομο σύγγραμμα του, «Ιστορία και θεωρία τῆς μουσικῆς τῆς
ἀρχαιότητος» (Histoire et théorie de la musique de l' antiquité).

Αφορά τρία Έλληνικά μέτρα ή ρυθμούς, που συνδέονται ιδιαίτερα με τὸ χορικὸ δρησκευτικὸ ἄσμα, καὶ τοῦτο λόγῳ τῆς μεγάλης διάρκειας τῶν φθόγγων ποὺ ἀποτελοῦν τὴν κάθε συλλαβὴν τοῦ μέτρου καὶ κατὰ τὴν φθόγγων ποὺ ἀποτελοῦν τὴν κάθε συλλαβὴν τοῦ μέτρου καὶ κατὰ τὴν συνέπεια, τῆς σεμνοπρέπειας καὶ ἐπιδημικότητος ποὺ ὑποκρύπτουν. Συγκεκριμένα, ἡ κάθε συλλαβὴ σ' αὐτὰ τὰ μέτρα εἶναι διπλάσια μιᾶς κανονικῆς μαχαρᾶς (-), ποὺ σημαίνει ὅτι ἔχει τὴν ἀξία τεσσάρων βραχειῶν (υ) συλλαβῶν ἡ τεσσάρων χρόνων πρώτων, δηλ. στὴ μουσικὴ τεσσάρων ὅρδων· τὰ ὅποια φυσικὰ συμποσοῦνται εἰς ἕνα ημισυ (d) γιὰ τὴν κάθε συλλαβὴν. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ ρυθμοὶ εἶναι ὁ τροχικὸς ἢ σηματικὸς (3/2, δηλ. συνήθως στὸ κάθε μέτρο $\frac{2+1}{2}$), ὁ σπονδεικὸς ἢ ημίσεως ($\frac{3}{2}$, δηλ. συνήθως στὸ κάθε μέτρο $\frac{2+1}{2}$), καὶ ὁ διπλὸς (2/2, μετρ. $\frac{1+1}{2}$ ἢ διπλὸς πλούτος, ποὺ ἀποδίδεται μὲ δύο δεύτερα ($\frac{1+1}{2}$, δηλ. $\frac{1+2}{2}$).
Συμφωνώντας μὲ μιὰ πολὺ λογικὴ εἰσήγηση τοῦ Bergk, ὁ Gevaert φρονεῖ, ὅτι οἱ τρεῖς αὐτοὶ ρυθμοὶ ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τὰ σύντομα φρονεῖ, ὅτι οἱ τρεῖς αὐτοὶ ρυθμοὶ ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τὰ σύντομα αποσπάσματα στίχων τοῦ μουσικοῦ Τερπάνδρου, ποὺ ἔχουν περιέλθει στὰ κέρια μας. "Εν' αὐτὰ τὰ αποσπάσματα εἶναι ὁ ὑμνος ἡ νόμος ποὺ δύστηκε καὶ σὲ προηγούμενη διάλεξη μας:

Ζεῦ, πάντων ἀρχά,
Πάντων ἀγάτωρ,
Ζεῦ, σοὶ σπένδω
Ταύταν ὅμνων ἀρχάν.

"Ἄν λοιπὸν ἀποδώσουμε στὴν κάθε συλλαβὴν (Ζεῦ, πάντων ἀρχά, κλπ.) ἔνα φθόγγο ἀξίας ἐνὸς δευτέρου ἡ ημίσεως (d) θὰ μπορούσαμε νὰ φαντασθοῦμε μιὰ μελωδία χορικῆς μεγαλοπρέπειας σὰν τὴν ἀκόλουθην (149). φαντασθοῦμε μιὰ μελωδία χορικῆς μεγαλοπρέπειας σὰν τὴν ἀκόλουθην (149). Δὲν θὰ ἀποκειράμω νὰ σᾶς τὴν τραγουδήσω (δεδομένου ὅτι ἡχογραφημένη ἐκτέλεση δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρχῃ) ἀλλὰ μπορεῖτε εὔκολα νὰ φαντασθῆτε στὴν κάθε νότα ποὺ σᾶς παῖξω μιὰ συλλαβὴ τῶν στίχων τοῦ Τερπάνδρου:

(Τροχικὸς σημαντὸς)



(Σπονδεικὸς μετρ.ων)



'Ασφαλῶς, ἐδῶ ἔχουμε φθόγγους μουσικῆς οἱ ὅποιοι εἶχουν ἀναγνῆτη στὰ γυμνά, οὐσιώδη στοιχεῖα τους καὶ ποὺ μ' αὐτὸ τὸν συμπυκνωθῆται φθόγγονται; ἡθελημένα στὴ δύναμη τοῦ ἥχου σὰν ἥχου, σὰν τρόπο συγκεντρώνονται; ἡθελημένα στὴ δύναμη τοῦ ἥχου σὰν ἥχου, σὰν τρόπο συγκεντρώνονται; Ἡ τελετουργικὴ φύση αὐτῆς τῆς μουσικῆς εἶναι συνεπῶς κραδασμού: Ἡ τελετουργικὴ φύση αὐτῆς τῆς μουσικῆς εἶναι συνεπῶς

φανερὴ καὶ ἡ δύναμη τῆς ἀδιαμοισθήτη. "Οτι σὲ κάτι ἀνάλογο περιοριζόταν ἡ Δωρικὴ μοῦσα στὶς πιὸ αὐστηρές τῆς μορφές, κατὰ τὶς ἵερουργίες, ἐλάχιστη ἀμφιβολία μπορεῖ νὰ ὑπάρχῃ. Μᾶς είναι ἀλλωστε γνωστὸ ὅτι μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ τὰ μέτρα, δημος λ.γ. ὁ σπονδειος, ἐχρησιμοποιοῦντο εἰδικὰ στὶς ἵερουργίες καὶ σπονδὲς τῶν θεῶν.

Καὶ μ' αὐτὴ τὴν ὑποδημικήν, παρ' ὅλον ὅτι ὑποθετικὴ εἰκόνα, ἀφίνουμε τὸ ὅγδοο μέρος τῆς μελέτης μας, ποὺ ήταν ἀφιερωμένο στὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Δωρικῆς μουσικῆς.

Ἐρωτήσεις καὶ Ἀπαντήσεις

Ἐρώτηση: Ἐπειδὴ ὑπαινιχθήκατε ὅτι ἔχουν διασωθῆ καὶ ἄλλα κομμάτια ἀρχαίας Ἑλληνικῆς μουσικῆς γενικά, θὰ μπορούσατε νὰ μᾶς πήγετε δυὸ δέξεις καὶ γι' αὐτά; Νομίζω, θὰ παρουσίαζε ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον αὐτὸ τὸ σημεῖο γιὰ δῆλους.

Ἀπάντηση: Εὐχαρίστως. Είναι πάντως ἀρκετὰ αὐτὰ τὰ κομμάτια (καμμιὰ δεκαπενταρίᾳ ἐν ὅλῳ) καὶ θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε ἔνα κατάλογό τους μὲ σχετικὰ σύντομα σχόλια.

Ἐν πρώτοις, ὑπάρχει ὁ πρῶτος πυθιόνικος ἡ πυθικὴ ὠδὴ τοῦ Πινδάρου (ποὺ τὸν εἰχαμε μεταδώσει σὲ μιὰ παλαιότερη σειρὰ ἐκπομπῶν μας). Δυστυχώς γι' αὐτὸ τὸ κομμάτι ὑπάρχουν σοδαρές ὑπόνοιες ὅτι δὲν εἶναι αὐθεντικὸ ἀλλὰ ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ πλαστογραφία τοῦ 17ου αἰώνος. Ἡ σύνθεση αὐτὴ ἔκαμε τὴν ἐμφάνισή της στὰ 1650 στὸ βιβλίο τοῦ πατρὸς Ἀθανάσιου Κίρχερ, "Musurgia Universalis". Τὸ κομμάτι, ποὺ εἶναι ἀκέραιο, εἶναι γραμμένο σ' ἔνα στῦλο μεταγενέστερο τῆς ἐποχῆς τοῦ Πινδάρου πηγές καὶ τεκμηριώσεις δὲν μπόρεσαν νὰ βρεθοῦν κι' ἔτσι εἶχουν δημιουργηθῆ σοδαρές ὑπόνοιες γιὰ τὴν αὐθεντικότητά του. Πάντως, ἀν ἡταν γνήσιο, θὰ ήταν τοῦ πέμπτου π.Χ. αἰώνος, δηλ. τοῦ Χρυσοῦ Λιόνος τοῦ Ἑλληνικοῦ Πολιτισμοῦ! Ὑπενθυμίζουμε ωστόσο τὴν ἀρχὴ τῶν στίχων τοῦ θαυμάτιου αὐτοῦ πρώτου πυθιόνικου τοῦ Πινδάρου:

«Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ιοπλοκάμων σύνδικον μοισᾶν κτέανον...».

(Γιὰ τοὺς ἐνδιαφερομένους γιὰ πηγὲς κλπ., σημειώνουμε ὅτι τὸ βιβλίο τοῦ Κίρχερ, "Μουσουργία Οὐνιβερσάλις" τοῦ 1650, διατίθεται αὐτὴ τὴ στιγμὴ σὲ ἀνατύπωση, ἡ ὥποια, δημος συμβαίνει σ' αὐτές τὶς περιπτώσεις, στοιχίζει ἀρκετά).

Ἀπὸ τὸν πέμπτο π.Χ. αἰώνα ἔχουμε κι' ἔνα ἄλλο ἀπόσπασμα, αὐτὴ τὴ φορὰ αὐθεντικώτατο καὶ μὲ μοναδικὸ ἐνδιαφέρον, μολονότι ὁ πάπυρος ποὺ τὸ περιέχει εἶναι μικρὸς καὶ κατακομματιασμένος. Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο στάσιμον τῆς τραγωδίας τοῦ Εύριπιδη «Ορέστης», καὶ τὸ καταπληκτικὸ εἶναι ὅτι ὑπάρχει μεγάλη πιθανότης νὰ εἴναι σύνθεση τοῦ τοῦ Εύριπιδη. ("Ἔχουμε ἡδη ἐξηγήσει πολλὲς φορὲς ὅτι οἱ μεγάλοι

ποιητές στήν άρχαια Έλλάδα ήταν όχι μόνο στιχουργοί και χορογράφοι, αλλά και μουσικοί). Στήν περίπτωση αυτή ίσως πρόκειται για τὸ ἀλλά και μουσικοί). Στήν περίπτωση αυτή ίσως πρόκειται για τὸ ἀρχαιότερο κομμάτι: 'Ελληνικής μουσικῆς ποὺ κατέχουμε, και τὸ σπουδαιότερο, ή μουσική αὐτὴ εἶναι γραμμένη στὸ χαρένο «έναρμόνιον» λεγόμενο γένος τῶν 'Ελλήνων, ποὺ χρησιμοποιοῦσε ὑποδιαιρέσεις διαστημάτων μικροτέρων τοῦ ἡμιτονίου, δηλ. τεταρτημόρια μὲ τὶς παραλλαγές τους. (Τὸ τελευταῖο αὐτὸν γεγονός και μόνο δείχνει ὅτι τὸ νὰ ἐκγυμνάζῃ τους. (Τὸ τελευταῖο αὐτὸν γεγονός και μόνο δείχνει ὅτι τὸ νὰ τραγουδᾶ σ' αὐτόν, κανεὶς ἔνα χορὸν ἀρχαίου δράματος, καθὼς και τὸ νὰ τραγουδᾶ σ' αὐτόν, στήν άρχαια Έλλάδα, δὲν ήταν καθόλου ἀπλὴ ὑπόθεση!)

"Ενα ἄλλο ἀπόσπασμα ἀπὸ τραγωδία (πιθανῶς) ἀνακαλύφθηκε σ' ἕνα πάπυρο τοῦ λεγομένου «Ἀρχείου τοῦ Ζήνωνος» (Μουσείον Καίρου) και ἔνω εἶναι κατὰ τὰ φαινόμενα λίγο μόνο μεταγενέστερο ὡς σύνθεσις τοῦ προηγουμένου, γράφτηκε στὸν πάπυρο γύρω στὰ 250 π.Χ., ποὺ της σημαίνει ὅτι μᾶς διασυλλέτει τὴν ἀρχαιότερη γνωστὴ μορφὴ 'Ελληνικῆς σημειογραφίας, δεδομένου ὅτι ή σημειογραφία τοῦ προηγουμένου παπύρου εἶναι μεταγενέστερη.

Μετὰ ἔρχονται χρονολογικὰ οἱ δύο Δελφικοὶ παιάνες στὸν 'Απόλλωνα (τοῦ 2ου π.Χ. αἰώνος), στοὺς ὁποίους φυσικὰ δὲν θὰ σταματήσουμε ξανά.

Τὸ ἐπόμενο χρονολογικὰ κομμάτι εἴχαμε ἐπίσης τὴν εὔκαιρία νὰ τὸ ἀκούσουμε σὲ παλαιότερη σειρὰ ἑκτομπῶν μας. Είναι ὁ «Ἐπιτάφιος» (σκόλιον) τοῦ Σεικίλου ποὺ βρέθηκε σὲ μιὰ ἐπιτύμβια στήλη κοντά στὶς Τράλλεις τῆς Μικρᾶς Ασίας. Πρόκειται γιὰ σύνθεση και ἀφέρωση τοῦ ἴδιου τοῦ Σεικίλου στὴν πεθαμένη γυναίκα του, Εύτερπη. Τὰ φίλοσοφημένα λόγια τοῦ κομματιοῦ γιὰ τὴ ζωὴ και τὸ θάνατο δείχνουν τὸ ὑψηλὸ περιεχόμενο τῶν τραγουδιῶν ποὺ ἀκούονταν στὰ συμπόσια, ἔνω ή μελωδία του εἶναι πολὺ ἐλκυστικὴ και εὐκολονόητη στὰ σύγχρονα κύτια. Χρονολογεῖται ἀπὸ τὸν πρῶτο αἰώνα π.Χ.

Κατόπιν ἔρχομαστε στὸν δεύτερο αἰώνα μ.ε.τ.ὰ Χριστόν: Πέντε μικρὰ ἀποσπάσματα ποὺ βρίσκονται σ' ἕνα πάπυρο τοῦ Βερολίνου γράφτηκαν μετὰ τὸ 156 μ.Χ., ἀλλὰ ή καθαυτὸ σύνθεσή τους μπορεῖ νὰ εἶναι παλαιότερη. Δυὸς ἀπ' αὐτὰ τὰ κομμάτια τ' ἀναφέρομε κιόλας: εἶναι ἔνας παιάν γιὰ τὴν αὐτοκτονία τοῦ Αἰαντος κι' ἔνας ἀλλος θεραπευτικὸς παιάν στὸν 'Απόλλωνα. Τὰ ὑπόλοιπα κομμάτια εἶναι: Τρεῖς γραμμὲς μελωδίας γιὰ ὅργανο μόνο, ἄλλες τρεῖς γραμμὲς ἐπίσης γιὰ ὅργανο και μισή γραμμὴ ἀπὸ μιὰ λυρικὴ σύνθεση.

Μετὰ ἔρχονται τρεῖς συνθέσεις τοῦ 2ου και πάλι π.Χ. αἰώνος, ὁ ὄμνος εἰς Νέμεσιν και ὁ ὄμνος εἰς Μούσαν. Καὶ οἱ τρεῖς πιθανώτατα εἶναι τοῦ ἴδιου μουσικοῦ. Μεσομήδους (μὲ τὴν πιθανότητα δύμως ὁ τελευταῖος νὰ εἶναι τοῦ Διονυσίου). Οἱ ὄμνοι αὐτοὶ ἔχουν διατηρηθῆ σὲ Βυζαντινὰ χειρόγραφα και εἰδαν γιὰ πρώτη φορὰ τὸ έως τῆς δημοσιότητος στὰ 1581, στὸ βιβλίο "Dialogo della Musica Antica" (Διάλογος πάνω στὴν ἀρχαικὴν μουσικὴν) τοῦ Βιντσέντσο Γκαλιλέϊ, πατέρα τοῦ φημισμένου ἀστρονόμου. Τὰ κομμάτια αὐτὰ εἶναι οὐσιαστικὰ πλήρη, πολὺ ἐλκυστικὰ και ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα.

'Απὸ τὸν τρίτο μ.Χ. αἰώνα, τέλος, ἔχουμε ἔνα περίφημο Χριστιανικὸ θύμιο, ποὺ βρέθηκε σὲ πάπυρο τῆς 'Οξυρρύγχου (στὴν Αἴγυπτο) και ποὺ ἀναφέρεται συχνὰ σὰν ἀπόδειξη τῆς ἐπιδράσεως τῆς 'Ελληνικῆς μουσικῆς πάνω στοὺς πρώτους Χριστιανούς.

Οὐσιαστικά, αὐτὰ εἶναι τὰ ἀποσπάσματα τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μουσικῆς ποὺ ἔφτασαν ώς ἡμᾶς μέχρι τὴ στιγμὴν, ἀν ἐξαιρέσουμε μερικὰ πολὺ σύντομα κομματάκια (μᾶλλον ἀσκήσεις) ἀνώνυμου συνθέτη, στὸν λεγόμενο Πάπυρο τοῦ Μπέλλερμαν. Οφείλουμε τέλος νὰ προσθέσουμε ὅτι δύο ἐπιπρόσθετα και μεγάλα κομμάτια 'Ελληνικῆς μουσικῆς σὲ παπύρους, ποὺ ἀνέμεναν μέχρι τελευταῖα τὴ δημοσίευσή τους και ποὺ δρισκόντουσαν τὸ ἔνα στὸ "Οσλό και τὸ ἄλλο στὸ Μίτσιγκαν, εἰδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος πρόσφατα.

IX. ΓΙΑ ΤΟ ΧΟΡΟ ΕΙΔΙΚΑ:
ΕΠΙΔΟΣΗ ΚΑΙ ΕΙΔΗ. ΒΑΘΥΤΕΡΕΣ ΟΨΕΙΣ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ.

Φτάνουμε σήμερα στὸ ἔνατο στάδιο τῆς ἀναζητήσεώς μας, ποὺ μᾶς φέρνει εἰδίκα στὸ θέμα τοῦ χοροῦ στοὺς Σπαρτιάτες. Θὰ ἐξετάσουμε σύντομα τὴν ἐπίδοσή τους στὴν ὁρχηστῇ, τὰ εἰδὴ τῶν χορῶν τους, καθὼς καὶ μερικές ἀπὸ τὶς βαθύτερες ὄψεις τῆς τέχνης τῆς ὁρχήσεως.

καὶ μερικὲς ἀπὸ τις βαθύτερες υφεις οἵσις τοῦτον τοὺς ἔμεις οἱ ίδιοι οἱ "Ἐλληνες γράφουμε ἡ μιλάμε γιὰ τοὺς ἔαυτούς μας, θεωρούμενα ὑπερβολικοὶ ἡ ἀπόθανοι". "Ετοι καὶ τώρα, προκειμένου νὰ κάρουμε πρῶτα μερικὲς γενικὲς δηλώσεις καὶ εἰσαγωγικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ μεγάλο θέμα τοῦ χοροῦ σ' ὅλους στοὺς "Ἐλληνες (πρᾶγμα ποὺ εἶναι ἀναγκαῖο προτοῦ στρέψουμε εἰδικὰ τὴν προσοχὴ μας στοὺς Δωριεῖς τῆς Λακεδαίμονος), διατρέχουμε αὐτὸ τὸν κίνδυνο. Γι' αὐτό, ἀς δώσουμε καλύτερα τὸ λόγο στοὺς ξένους, οἱ ὄποιοι θὰ δοῦμε ἀμέσως ὅτι στὸν τομέα αὐτὸ ἐκφράζονται καὶ μὲ μεγαλύτερο ἐνθουσιασμὸ σως ἀκόμα ἀπ' ὅ, τι θὰ κάνουμε κι' ἔμεις οἱ ίδιοι. Αὐτὸ εἶναι ίσως ἔνα προνόμιο ποὺ τόχουν κερδίσει δίκαια, δύτας συνήθως τόσο πολὺ καὶ τόσο βαθειὰ κατατοπισμένοι πάνω στὸ θέμα. Καὶ προτοῦ προχωρήσουμε πολὺ, θὰ μπορέσουμε νὰ καταλάβουμε χωρὶς δυσκολία κατὰ πόσο ἔμεις ὑπογραμμίζουμε τὴ σημαντικώτατη αὐτὴ ἐκφραση τῆς ζωῆς τῶν προγόνων μας ὅσο πρέπει καὶ τῆς δίνουμε τὴν προσοχὴ ποὺ τῆς ἀξίζει, ἡ καλύτερα, τὴν προσοχὴ ποὺ θὰ ηθελαν νὰ τῆς δίνουμε οἱ ίδιοι οἱ "Ἐλληνες.

Νὰ τὶ ἔχουν νὰ μᾶς ποῦν μερικὲς ἀπὸ τὶς βασικὲς πηγές μας πάνω στὸ θέμα τοῦ χοροῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος. Πρώτα, μιὰ λακωνικὴ παρατήρηση τῆς Lillian Lawler, τῆς ὅποιας τὸ σύντομο ἀλλὰ κατατοπιστικῶτατο καὶ μὲ πολλὴ διαισθηση γραμμένο βιβλίο ποὺ ἀναφέρεται καὶ πρίν (The Dance in Ancient Greece) θὰ ἔξιζε νὰ τὸ γνωρίσουν δῆλοι ὅσοι θέλουν νὰ διεισδύσουν κάπως περισσότερο στὴν πραγματικὴ καὶ βαθύτερη εύση τῶν Ἑλλήνων:

φύση τῶν Ἑλλήνων: «Ἀναμφίσιλα, κανένας λαὸς δὲν ἔξετίμησε ποτὲ τὸ χορὸ περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἔλληνες»⁽¹⁵⁰⁾, λέει ἐπιγραμματικά ἡ Λῶλερ.

Από τὸ μνημειακό, δγκώδες σύγγραμμα τῆς Σερματίν Πέτρου,
ἀπὸ τὴν ἄλλη, δυσκολευόμαστε πραγματικὰ νὰ διαλέξουμε ὑδάμεσα στὴν
πληθώρα τῶν ἀποκαλυπτικῶν παρατηρήσεών της πάνω σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο.
Πίσω, ωτόσο, μερικὲς ἀπὸ τὶς πιù χαρακτηριστικές:

«Οι Ελληνες ἀγάπησαν πάρα πολὺ τὸν χορό. Μπορέσαμε νὰ δούμε (ἰσαρ' ἐδῶ) — λέει σ' ἔνα σημεῖο — τὴν μεγάλη μᾶζα τῶν μυημείων μὲ παραπτάσεις ὅπου εἰκονίζονται πρόσωπα ποὺ χορεύουν. Συγεπώς δὲν θὰ ἐκπλαγοῦμε τώρα νὰ συναντήσουμε μεγάλο ἀριθμὸ κειμένων ποὺ ἀναφέρονται στὴ χορογραφία, ἀπὸ τὸν "Ομηρο ὡς τὸν Νόννο (500 χρόνια μ.Χ.)... Στὸ σύνολό τους ἔχουμε συναντήσεις ἀναφορὲς στὸ χορὸ σὲ τριάντα πέντε συγγραφεῖς, ποὺ κυριαρίνονται ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐνδιδόκους (Σ η μ.: κι' ὁ Πλάτων εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους μεταξύ τους) μέχρι τοὺς πιὸ ἀρσανεῖς, ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀρχαίους μέχρι τοὺς πιὸ πρόσφατους. Μέσ' ἀπ' ὅλα αὐτά τὰ κείμενα, βλέπουμε τὸν Ἐλληνικὸ χορὸ νὰ ζωντανεύῃ, νὰ παίρνη φυγή,

ένω ή τεχνική πλευρά δὲν τοῦ έδωσε παρά ένα σώμα... Οι έξαιρετικά πολυάριθμοι συγγραφείς πού ήταν ἀπορροφημένοι στὸ θέμα τοῦ χοροῦ, μακρὰν ἀπὸ τοῦ νὰ πραγματεύονται μ' αὐτὴ τὴν τέχνη σὰν μιὰ διατακέδαση ἀνώδυνη, τῆς ἀπέδιδαν ἐνα ρόλο έξαιρετικὰ σημαντικὸ μέσα στὴν κοινωνία καὶ ἔφτιαζαν μὲ τὴ διατακαλία της μιὰ ἀπὸ τὶς βάσεις τῆς ἀγωγῆς τῶν παιδών... 'Η κυριαρχοῦσα ἑντύπωση (ποὺ μᾶς ἀφίνει ἡ μεγάλη διαδρομὴ μας) είναι ή ἀπέραντη ἀγάπη τῶν Ἑλλήνων γιὰ τὸ χορό'. Σ' ἔνα ἀλλο σημεῖο ἡ Πρυντομώ παρατηρεῖ: «...βλέπουμε τὴν ἐκπληκτικὴ διάδοση ποὺ γνωρίσε ὁ χορὸς στὴν Ἑλλάδα, σὲ σημεῖο ποὺ τὰ σχέδια τῶν ἀγγείων κυριολεκτικὰ κατακλύζονται ἀπὸ ὅρχηστικές σκηνές». Κι' ἀλλοῦ, ἔχοντας φτάσει στὸ τέλος τοῦ ἔργου της, ἡ ἴδια διατυπώνει μερικὲς συμπερασματικὲς σκέψεις: 'Η μελέτη της, λέει, «πρέπει νὰ μᾶς ἔχῃ δείξει πάνω ἀπ' δῆλα τὴν ἔξαιρετικὴ σημασία τοῦ Ἑλληνικοῦ χοροῦ, μιὰ σημασία τέτοιας φύσεως ποὺ ἀντανακλάτο σ' δῆλες τὶς φάσεις τῆς ζωῆς αὐτοῦ τοῦ λαοῦ, γιὰ τὸν ὅποιον ἡ διμορφιά ήταν τὸ οὐσιῶδες στοιχεῖο... Μπορέσαμε συγάμια νὰ σηκωθούμε μιὰ γωνιά τοῦ πέπλου ποὺ σκεπάζει ἀκόμα τὴν Ἰστορία τοῦ χοροῦ... καὶ νὰ διαπιστώσουμε δῆτι ἡ Ἑλληνικὴ ὅρχηση ήταν ὁ μακρινὸς μὲν ἀμεσος πρόγονος τοῦ Ἰσπανικοῦ χοροῦ... μὰ καὶ τοῦ κλασσικοῦ Γαλλικοῦ χοροῦ..., ἀκόμα κι' αὐτοῦ τοῦ Ρωσσικοῦ...»(151).

"Ενα άλμα απόσπασμα, άπό το πολὺ σοδαρὸ μουσικὸ λεξικό, "Oxford Companion to Music" (152), πρέπει νὰ μᾶς ἀρκέσθη γιὰ τὴν διλογίκρωση αὐτῆς τῆς συνοπτικῆς εἰκόνας τῆς θέσεως τοῦ χοροῦ μεταξὺ τῶν ἀρχαιοελλήνων: «Οἱ Ἑλληνες ὑπῆρχαν ἔνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους λαοὺς τοῦ κόσμου στὸ χορό, κι' ἀνύψωσαν τὴν τέχνη τῆς ὁρχήσεως στὸ ἀνώτατο σημεῖο ποὺ ἔρτασε ποτέ. Ἡ ζωφόρος τοῦ Παρθενῶνος δείχγει χορευτὲς σὲ στάσεις ποὺ δὲν ἔχουν ξεπεραστῆ ποτὲ σ' εὐλυγιστία καὶ κάρη καὶ ποὺ παραμένουν μιὰ δέναη πηγὴ ἀναφορᾶς γιὰ κείους πού, κατὰ καιρούς, προσπαθοῦν νὰ ἐπαναφέρουν τὴν χορευτικὴ τέχνη στὸ ίδεωδεῖς τοῦ κάλλους... Οἱ Ἑλληνες ἐτιμοῦσαν τὸ χορό... Οἱ Ρωμαῖοι ἔδωσαν στὸ χορὸ μιὰ θέση κατώτερη... Στὴν ἀρχαία Αἴγυπτο ὁ χορὸς

ἀφινόταν στις κατώτερες τάξεις και στους ἐπαγγελματίες — ως ἐπί τὸ πλειστον στις γυναικίνες».

Νομίζουμε ότι ουτέρ' απ' αύτά δὲν χρειαζόμαστε τίποτ' άλλο, έκτὸς ἀνέπροσκειτο νὰ προσθέσουμε, ἵνα μᾶλλον νὰ ἐπαναλάθουμε, τὴν λεπτομέρεια δὲι τὸ χορὸς τῶν Ἑλλήνων εἰναι ἀσχετος μὲ τὸν σύγχρονον χορούν τοῦ συρμοῦ^(152a) κι' δὲι μόνο στὸ σημειριὸν «χορόδραμα», περισσούντος τοῦ συρμοῦ^(152a) κι' δὲι μόνο στὸ κλασικὸ μπαλλέτο, λιγώτερο, μποροῦμε νὰ βροῦμε ὄντα, λογίες μ' αὐτὸν, καθὼς καὶ, ὡς ὠρισμένο βαθμὸν (κάποτε ἐκπληκτικό, ὥστε), στοὺς σύγχρονους δημιώδεις χορούς μας. Χρησιμοποιοῦμε τὸν δρό «χορόδραμα» μὲ τὴν γενικὴ ἔννοια τῆς σημαντικῆς ἑκίνης γενέτερης προσπάθειας ποὺ εἶναι γνωστὴ εἴτε σὰν «έκφραστικὸς χορός», εἴτε σὰν «σύγχρονος χορός» (modern dance), εἴτε σὰν «έλεύθερος χορός» (free dance), καὶ ἡ ὅποια τόσα πολλὰ ὄφειλει σὲ φυσιογνωμίες ὅπως ἡ Isadora Duncan, ἡ Martha Graham, ἡ Mary Wigman κ.ἄ., ποὺ ἀναπάλυψαν ἔσανά, λίγο-πολύ, τὸ μυστικὸ τῆς ἀρχαιοελληνικῆς ὁρχήσεως. Αὐτὴ ἡ ἐν νέου ἀναπάλυψῃ τῆς οὐσίας μιᾶς λησμονημένης μεγάλης τέχνης ἡταν πολὺ ἀναγκαῖα, γιατὶ ἡ ὁρχηστικὴ τῶν Ἑλλήνων εἶχε μεταδοθῆ στὴ Δύση σὲ μεγάλο βαθμὸ μέσω τῶν Ρωμαίων⁽¹⁵³⁾, πρᾶγμα ποὺ ἀσφαλῶς εἶναι ἀτύχημα ἀπὸ ὠρισμένες πολὺ συγκεκριμένες ἀπόψεις, ἀλλὰ γενικὰ λόγῳ τοῦ γνωστοῦ ἔξευτελισμοῦ ποὺ γνώρισε ἡ ὁρχηση στὰ χέρια τῶν Ρωμαίων. Οἱ Ἑλληνες πρόσεχαν πολὺ τὴν τέχνη αὐτὴ — τὴν «ἀμύμονα» (ἀσπιλη) ὁρχηση τοῦ Ὄμηρου — ἀπὸ τοῦ νὰ ἐκουλισθῇ σὲ μέσον εὔκολης διασκεδάσεως, ἕξιασμάτος καὶ λαγνείας, ἡ ἔστω σὲ μέσον ἐπιδείξεως ἐνθαρρωτικῆς τεχνικῆς, ὅπως συμβαίνει κάποτε στὸ κλασικὸ μπαλλέτο, τὸ ὅποιο ὥστε, ἔφτασε στὰ δικά του πλαίσια μιὰ ἀδιαμφισθῆτα ὑψηλὴ περιωπή. Είχαν τόση ἀγάπη καὶ ἀντίληψη γι' αὐτὴ τὴν τέχνη οἱ ἴδιοι οἱ ἐλεύθεροι πολίτες, καθὼς κι' οἱ μεγάλοι στοχαστὲς στὴν Ἑλλάδα, ποὺ ἡ ὑπέρθυμη καλλιέργειά της ὠδήγησε σὲ στοχαστὲς στὴν τέχνη⁽¹⁵⁴⁾, ποὺ μεγάλη προσοχή, δηι μόνο στὶς πιὸ ἐλάχιστες μέχρι σημείου νὰ δίνῃ τὴν πιὸ μεγάλη προσοχή, ποὺ συμβαίνει κινήσεις καὶ λεπτομέρειες τῶν διαφόρων μελῶν τοῦ σώματος (μὲ βάση πάντοτε τὴ φυσικότητα καὶ τὸ κάλλος) μὰ καὶ στὶς κινήσεις τῶν δακτύλων καὶ στὴν ἔκφραση τῶν ματιῶν: Χαρακτηριστικὰ ποὺ μαρτυροῦν πάντοτε τὴν παρουσία μιᾶς ὑψηλῆς ὁρχηστικῆς τέχνης⁽¹⁵⁵⁾. Ἡ ὄρολογία τους ἡταν καταπληκτικὰ διοικηρωμένη καὶ πολλὲς φράσεις καὶ δροι τους παραμένουν γιὰ μᾶς ἀκόμα γριούδεις — πρᾶγμα ποὺ συμβαίνει ἀλλωστε καὶ μὲ τὴ μουσικὴ τὴν ἴδια τῶν Ἑλλήνων⁽¹⁵⁵⁾. Ἀλλὰ κοντὰ σ' αὐτά, καὶ μὲ τὴ μουσικὴ τὴν ἴδια τῶν Ἑλλήνων⁽¹⁵⁵⁾.

Ἐπιληγες στὴν ὄρχηστρα.
Απὸ τὰ λίγα αὐτὰ θὰ ἔχουμε ἀντιληφθῆ κιόλας πώς χωρὶς μιὰ γενικὴ ἀναφορὰ στὴν ὀρχηστικὴ τέχνη τῶν Ἑλλήνων καὶ στὴ θέση της στὴ ζωὴ τους, δὲν θὰ ἤταν δυνατό νὰ καταπιστοῦμε ἡ νὰ κατανοήσουμε σωστά τὸ χορὸ τῶν Σπαρτιατῶν.

Στὸ Δωρικὸ ἀστυ, ἀνάμεσα στὶς Μοῦσες — ποὺ ὅπως εἴπαμε, οἱ Σπαρτιάτες τοὺς εἶχαν ἀφιερώσει ιερὸ καὶ τὶς θυμόντουσαν ἀκόμα καὶ στὸν πόλεμο — ἡ Τερψιχόρη, ἡ Μοῦσα τοῦ χοροῦ, ἐτιμᾶτο ιδίαιτερα:

Γιατί «καρμιά πόλη δὲν ήταν πιὸ κατάλληλη γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς δημιουργίες τοῦ τραγουδιοῦ καὶ τοῦ χοροῦ, που ἀπαιτοῦν κοινὰ αἰσθήματα κι' ἐναρμονισμένες κινήσεις»⁽¹⁵⁶⁾. Έδῶ ἐκαλλιεργεῖτο ἡ ὁμαδικὴ δρχηση μᾶλλον παρὰ ἡ ἀτομική, καὶ ἡ μελικὴ ποίηση τῶν Δωριέων σὲ τούτο πρωτίστων διαφέρει ἀπὸ τὴν ποίηση τῶν ἄλλων Ἑλλήνων, στὸ δὲ εἶναι δρχηστικὴ καὶ ὁμαδική. «Ἡταν μιὰ θαυμάσια μέθοδος ἐμφυτήσεως συλλογικῆς συνειδήσεως, καὶ συνεπῶς ἡ χορικὴ ποίηση γνώρισε στοὺς Δωριεῖς μιὰ μεγάλη ἀνθηση»⁽¹⁵⁷⁾. «Ἄν ἡ εἰκόνα τοῦ ἀγαπημένου Θεοῦ τῶν Δωριέων, Ἀπόλλωνος, εἰναι διαρκῶς στὸ μυαλό μας (ὅπως καὶ θὰ ἔπειτε νὰ εἰναι) τότε ἔδῶ θὰ θυμηθοῦμε δὲι ἐθεωρεῖτο ἡ ἑάρχων τῆς χορικῆς δρχῆσεως»⁽¹⁵⁸⁾. Η Πελοπόννησος ἔδωσε μιὰ πολὺ ξεχωριστὴ θέση στὴν ἀπολλόνια δρχηση, καὶ οἱ Δωρικὲς χῶρες, μαζὶ μὲ τὴν Κρήτη, εἶχαν πάντα ἔνα ειδὸς δρχηστικῆς ἡγεμονίας στὴν Ἑλλάδα. Η Δωρικὴ κοινωνικὴ ποίηση, ἐξ ἄλλου, συναντιότανε καὶ στὴ Σικελία, στὴ Βοιωτίο, στὴν Πιωνία καὶ στὰς Ἀθήνας⁽¹⁵⁹⁾.

Ἐπιπρόσθετα, οἱ Σπαρτιάτες ἐπίζητοῦσαν πάντα τὴν εὐστροφία κι' εὐρυθυμία τοῦ σώματος, γι' αὐτὸν καὶ χόρευαν σ' ὅλες τις ἡλικίες. Κι' οἱ γέροι ἀκόμα χόρευαν, μὰ δόλοφάνερα ὅχι γιατὶ προετοιμάζονταν πιὸ γιὰ πόλεμο, ἀλλὰ γι' αὐτὸν τὸν ἴδιο τὸ χορὸν καὶ τὰ εὐεργετικὰ ἀποτελέσματά του. Πρᾶγμα ποὺ μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τοὺς χαριτωμένους ἀλλὰ βαθύστοχαστους στίχους τοῦ Ἀνακρέοντος, ποὺ διαχήνουε:

«"Αν δ' ο γέρων χορεύῃ,
τάς μὲν τρίχαις γέρων ἔστι,
τάς δὲ φοέντας νεάντες»⁽¹⁶⁰⁾

Μᾶς φέρνει άκομά στὸ νοῦ τὸν σοφώτατο Σωκράτη, ποὺ «όχι μόνον ἐπαινετικῶς ἔξεφράζετο περὶ τῆς ὀργηστικῆς — μᾶς λέει ὁ Λουκιανὸς — ἀλλὰ καὶ ηὔθελε νὰ τὴν μάθη, ἀποδίδων μεγάλην τιμὴν καὶ σημασίαν εἰς τὴν εὐρυθμίαν καὶ τὸ θέλγητρον τῆς μουσικῆς, εἰς τὴν χάριν τῶν κινήσεων καὶ τῶν σχημάτων τοῦ χορεύοντος, καὶ δὲν ἐντρέπετο εἰς τὸ γῆρας του νὰ κατατάσσῃ τὸν χορὸν μεταξὺ τῶν σπουδαιοτέρων μαθημάτων» (161).

"Οταν γίνεται λόγιος γιὰ τὸ χορὸ στοὺς Σπαρτιᾶτες, πρέπει νάχουμε ὑπόφη μας πώς δὲν ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ σύντομη ἡ παροδικὴ φάση στὴν δῆλη ἀγωγὴ τους, δῆπου οἱ ἄντρες στρέφονταν γιὰ λίγο καὶ στὸ χορὸ «γιὰ νάχουν μιὰ ἴδεα», ἀλλὰ δὲ: ἐπρόκειτο γιὰ μιὰ ἀσταμάτητη ἀσκηση κι' ἐπίδοση ποὺ ἄρχικὲς ἀπὸ τὰ πέντε χρόνια τῶν παιδιῶν καὶ συνεχίζονταν ἀδιάκοπα(162).

Πολλοὶ εἰναι πιθανῶς σήμερα ἐκεῖνοι πού, ἀκούοντας (μπορεῖ γιὰ πρώτη φορά) γιὰ τὴν τόση ἀγάπη τῶν Σπαρτιατῶν γιὰ τὸ χορὸ καὶ ποὺ ἔχοντας προκαθωρισμένες Ἰσως ιδέες γι' αὐτούς, θὰ ἐκπλαγοῦν καὶ θὰ δυσκολευτοῦν νὰ συμβιβάσουν τὸ γεγονὸς αὐτὸ μὲ τὸ «ἀνδροπρεπές» ἀστυ τῆς ὑποκειμενικῆς ἀντιλήψεως τους. Πρέπει ἀμέσως νὰ δηλωσουμε ὅτι αὐτὴ ἡ ἐκπληξη ἔχει ἀπλῶς Ρωμαϊκὸ ὑπόβαθρο, ἢ γιὰ νῦν αστε πὸ εὑθεῖς, εἰναι μιὰ Ρωμαϊκοῦς αντινὴ κληρονομιά. Όφειλουμε νὰ ὅμοιογη- σουμε ὅτι πολὺ συχνὰ ἡ ἀντιλήψη τῆς ἀρρενωπότητος στὴν ἐποχῇ μας δὲν

ἔχει τίποτα τὸ Ἑλληνικό, οὔτε τὸ Σπαρτιάτικο, ἀλλὰ ἀπ' ἐγαντίας ἔχει
ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ Ρωμαϊκοῦ πνεύματος, γιὰ τὸ όποιο ἀρκετὰ εἴπαμε
νομίζω μέχρι τώρα, ώστε δοις νὰ ἀντιλαμβάνουμε τιὰ ποιὸ πρᾶγμα
μιλάμε· ἔχει ἐπίσης, ἀναπόδευκτα, ωρίσμενες ἀνατολίτικες προσμίξεις,
τις ὅποιες, μαζὶ μὲ τὰ Ρωμαϊκὰ γνωρίσματα, ξέρουμε πῶς θὰ περιέγραφαν
οἱ "Ἑλληνες". Ἐδῶ, ἀς ἀφίσουμε ἀπλῶς τὴν Λίλλιαν Λᾶλερ νὰ μᾶς
ὑπενθύμισῃ ὅτι, στὴν ἀρχαίᾳ Ἑλλάδα, «τὸ νὰ χορεύῃ κανεὶς δὲν ἐθεωρεῖτο
κάτι τὸ μὴ ἀγροπρεπές· στὴν πραγματικότητα, πάρα πολλοὶ ἄντρες περι-
φανεύονταν ποὺ μποροῦσαν μ' αὐτὸ τὸν τρόπο νὰ τιμοῦν τοὺς θεούς, ποὺ
τοὺς χάρισαν δύναμη, εὐλυγίσια καὶ σωματικὴ χάρη»(162α). «Ἡ δὲ
ἀφοριστικὴ γνώμη τοῦ Πλάτωνος γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ δὲν ἀσχο-
λοῦνται μὲ τὴν ἀνώτερη ὅργην εἶναι ἐλάχιστα κολακευτικὴ γιὰ μᾶς
σήμερα: «Ἄχροευτος ἀπαίδευτος»(162β).

σήμερα: «Αχορευτός αποικίου».
"Αγ. Θέλουμε νὰ πλάσουμε νοερὰ μιὰ εἰκόνα τῶν Σπαρτιατῶν νέων στὴν δηλη γυμνικὴ καὶ ὀρχηστικὴ τους ἐνασχόληση, τίποτε δὲ θὰ μᾶς βοηθοῦσε περισσότερο ἀπὸ τὴν ἔξις ζωτανὴ περιγραφὴ τοῦ Λουκιανοῦ:

«Οι Δακεδαιμόνιοι — λέει — οίτινες θεωροῦνται ως οι ανθρεποί τηροὶ τῶν Ἑλλήνων, ἐδιδάχθησαν παρὰ τοῦ Πολυδεύκους καὶ Κάστορος νὰ καρυστίζουν — εἶναι δὲ τοῦτο εἰδος ὀρχήσεως, τὸ ὅποιον χορεύεται εἰς τὰς Καρύας τῆς Δακωνικῆς — καὶ πράττουν τὰ πάντα ρυθμικῶς· καὶ εἰς αὐτὸν ἀκόμη τὸν πόλεμον πορεύονται μὲ ρυθμὸν καὶ κανονίζουν τὸ βῆμα τῶν κατὰ τὸν ἥχον τοῦ αὐλοῦ, ὃ ὅποιος δίδει καὶ τὸ πρώτον σύνθημα πρὸς τὴν μάχην. Κατωρθώσαν δὲ νὰ γινοῦν πάντοτε, ὀδηγούμενοι ὑπὸ τῆς μουσικῆς καὶ τῆς εὑρυθμίας. Ἀλλὰ καὶ τώρα ἀκόμη δύνασαι νὰ ίθης τοὺς ἐφήβους τῶν νὰ ἔξαποινται περισσότερον εἰς τὸν χορὸν παρὰ εἰς τὴν ὀπλομαχητικήν. «Οταν παύσουν ἀγωνιζόμενοι εἰς τὸ παγκράτιον καὶ ἀλληλοκτυπούμενοι, αἱ ἀσκήσεις τῶν τελειώνουν εἰς χορόν. Ο αὐλητὴς κάθηται εἰς τὸ μέσον αὐτῶν καὶ αὐλεῖ καὶ κροτεῖ μὲ τὸν πόδα, οἱ δὲ νέοι ἀκολουθοῦν ἀλλήλους εἰς γραμμήν, καὶ χορεύοντες λαμβάνουν διαφόρους στάσεις κινούμενοι ρυθμικῶς, ἀλλοτε μὲν πολεμικάς, ἀλλοτε δὲ ἐρωτικάς καὶ βαχυκαός. Καὶ τὸ ἀσμα, μὲ τὸ ὅποιον συνοδεύουν τὴν ὄρχησιν, εἶναι ἐπίκλησις πρὸς τὴν Ἀφροδίτην καὶ τοὺς Ἔρωτας, τοὺς ὅποιους καλοῦν νὰ λά�ουν μέρος εἰς τὸ ἀσμα καὶ τὴν ὄρχησιν αὐτῶν, τὸ δὲ ἄλλο ἀσμα — διότι τραγουδοῦν δύο ἀσματα — διδάσκει καὶ πῶς πρέπει νὰ χορεύουν· τὸ πόδι ἐμπρός, παιδιά, λέγει τὸ τραγοῦδι, κι' ἀσουντώσῃ ὁ χορός» (163).

φουντώσῃ ὁ χορός»⁽¹⁰⁵⁾. Νομίζουμε ότι αυτή η παράδειση ἀπὸ τὸν Λουκιανὸν περιέχει πολὺ περισσότερα ἀκόμα κι' ἀπ' δύσα λέσι, κι' ἔνας στοχασμὸς πάνω σ' αὐτή θὰ ἐξηγηθεῖ καὶ οἱ ἀποκάλυψτε πολλά, παρ' ὅλο ποὺ ἀνάγεται στὸν 2ο αἰώνα μ.Χ.

"Οταν φέρνουμε τὰ πολλὰ εἶδη τῶν Σπαρτιατικῶν χορών στο μυαλό μας, τούλαχιστο αὐτὰ ποὺ ἔρουμε καὶ γιὰ τὰ ὅποια ἔχουμε πληροφορίες σὲ μικρὸ ή σὲ μεγάλο βαθμό, σκεφτόμαστε ὅτι καὶ ἀπλῆ ἀπαρίθμητή τους μὲ σύντομα συνοδευτικὰ σχόλια μόνο, θὰ παρουσίαζε σχεδὸν πρόβλημα στὰ πλαίσια τῶν διαλέξεών μας. Αὐτὸ ὥστε δὲν μᾶς φοβίζει, ἀραι

τὸ θέμα ἔχει ζωτικώτατη σημασία. Θά στρέψουμε πάντως τὴν προσοχή μας διεξοδικώτερα στους πιο βασικούς χορούς.

Τὸ ἀπὸ ποῦ ἀκριβῶς ν' ἀρχίσουμε δὲν εἰναι πρόδηλημα. "Ἐνας λογικὸς τρόπος γιὰ νὰ τὸ κάμουμε (ὅχι βέβαια καὶ ὁ μοναδικὸς) μᾶς ὑποδεικνύεται, νομίζουμε, ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς "Ἐλλήνες θεωρητικούς, συγκεκριμένα ἀπὸ τὸν μεγάλο Ἀριστόξενο, στὸν ὅποιο ἀποδίδεται ἀπὸ τὸν Ἀθῆναιο ἡ σημαντικὴ δήλωση ὅτι, οἱ ἀρχαῖοι, προτοῦ ἐμφανισθοῦν στὸ δέκατο, ἀσκοῦνταν πρῶτα στὴν γυμνοπαίδικὴ ὅρχηση καὶ ἔπειτα στὸν πυρρίχιο. 'Απ' αὐτῷ, ἡ ἐρευνα τοῦ ἀρχαίου χοροῦ ἐξάγει τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ γυμνοπαιδία, ἀπὸ ἀποψῆ τεχνικῆ, ἦταν ὁ λιγώτερο ἀπαιτητικὸς 'Ἐλληνικὸς χορὸς κι ὅτι ἀποτελοῦσε ἕνα βαθμὸς στοιχειώδη· ὅπότε ὁ πυρρίχιος ἤταν ἐνας βαθμὸς ἐνδιάμεσος, ἐνῶ οἱ χοροὶ τοῦ θεάτρου καὶ ἡ θρησκευτικὴ ὅρχηση, δηλ. ἡ «έμμελεια», ὁ ἀνώτερος βαθμὸς ἀπ' ὅλους⁽¹⁶⁴⁾.

'Απ' αὐτὴ τὴν τριπλῆν ὑποδιαιρέσει — γυμνοκαὶδία, πυρρίχιος, ἐμμέλεια — φαίνεται ὅτι τὸ πρῶτο βῆμα στὴν μελέτη μᾶς πρέπει ν' ἀποτελέσῃ ἡ γυμνοκαὶδικὴ δργηση. "Ομως, ή Ἰδια αὐτὴ ὑποδιαιρέση μᾶς θυμίζει ἔνα ἀκόμα πιὸ στοιχειώδες σκαλοπάτι στὴ Σπαρτιατικὴ δργηση, ποὺ δὲν πρέπει νὰ τὸ πηδήσουμε ή νὰ τὸ προσπεράσουμε. Είναι ή κατηγορία τοῦ ὁρχηστικοῦ ἐμβατηρίου η ὁρχηστικὴ σπομπή.

Στὴ Λακεδαιμόνια, ἀκόμα καὶ τὰ ἐμβατήρια τοῦ Τυρταίου ἐκτελοῦντα μὲ δρηγηστικές κινήσεις, καὶ ὁ ἕδιος ὁ μεγάλος αὐτὸς μουσικός, ὁ δημιουργὸς τῶν περίφημων «ἐμβατηρίων μελῶν» καὶ τῶν προτρεπτικῶν «ἐλεγειών», ἡταν καὶ ὁ δημιουργός, μεταξὺ ἄλλων, τῶν δρηγηστικῶν συνθέσεων γιὰ τρεῖς χορούς ἀρρενών («τριχοριῶν»), που μᾶς εἰναι κιόλας γνωστές⁽¹⁶⁵⁾. Τούλαχιστο ἔνας σύγχρονος ἑρευνητὴς φρονεῖ δὲ τις ἡ μεταμόρφωση τοῦ κοινοῦ τρόπου βαδίσματος σὲ δρηγηστική, πιθανὸν νὰ εἴχε τελετουργική σημασία καὶ φαίνεται λογικὸ νὰ προέκυψε αὐτὸ ἐν μέρει: ἀπὸ τὴν ἀνάγκη δημιουργίας μιᾶς εἰδικῆς τελετουργικῆς πομπῆς πρὸς τὰ μέρη τῆς λατρείας, ὅπου τὸ βάδισμα τὸ ἕδιο, καθὼς καὶ μερικές ἀπλές ἄλλα ὑποθλητικές κινήσεις, θὰ ἐμπεριεῖχαν τὸ λατρευτικὸ σκοπὸ η τὸ πνεῦμα τῆς πορείας πρὸς τὸ βωμὸ η τὸ ναό. «Ἐνα βασικὸ εἶδος που ἀναπτύχθηκε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡταν τὸ προσόσθιον. Ἀναφέρουμε κιόλας προηγουμένως δὲ ὁ Δεύτερος Δελφικὸς «Τύμνος ἀρχίζει μ' ἔνα τέτοιο προσόδιον, που προτάσσεται τοῦ θυμοῦ.

Τὸ ποιᾶς μορφῆς πρέπει νὰ ἡταν οἱ ὄργηστικὲς κινήσεις στὰ προσόδια, τὸ καταλαβαίνουμε ἀπὸ τὸ δὲι «σκοπός τους ἡταν γενικά νὰ ἐπικαλεσθοῦν τὴν παρουσία τῆς θεότητος, νὰ ἐκλιπαρήσουν τὴν εὐνοιά της ἢ γ' ἀναπέμψουν εὐχαριστίες γιὰ κάποια εὐλογία της πρὸς τὴν κοινότητα». Ή ὄργανική συνοδεία σὲ τέτοιες περιπτώσεις ἡταν συνήθως αὐλός.

Πρέπει νὰ προσθέσουμε ὅτι σ' αὐτή τὴν κατηγορία τῶν ἀπλῶν εἰρηνικῶν η Θρησκευτικῶν ὄργηστικῶν ἐμβατηρίων κατατάσσονται καὶ

δυὸς ἀλλα σπουδαῖα εἶδη, ὁ νόμος καὶ ὁ ὅμηρος, ποὺ συνοδεύονταν
κυρίως ἀπὸ λύρα. Στοὺς ἀρχαιοὺς χρόνους ἦταν νωρίτερα τὰ εἰδή αὐτὰ
μπορεῖ νὰ ἐκτελοῦνται χωρὶς ὄρχηση ἢ πιὸ στατικά, ἀλλὰ πιθανῶς πάντα
μὲ κχειρονομίες, γιατὶ «ὁ Ἑλλην ποτὲ δὲν τραγουδῶντες οὔτε ἔφαλε
στίχους χωρὶς νὰ χρησιμοποιῆται συνοδευτικές κινήσεις κάποιου μέρους τοῦ
σώματός του». Ἀργότερα καὶ τὸ δυὸς αὐτὰ εἶδη, ὁ νόμος καὶ ὁ ὅμηρος,
συνοδεύονταν ἀπὸ ἐπιθλητικὰ βήματα, ἀπὸ κχειρονομίες καὶ ἀπὸ δργηση
ἐνὸς ἀπλοῦ χορογραφικοῦ τύπου, σὲ πορπῆ (165a). Ξέροντας τὴν στενάτατη
σχέση ποιήσεως καὶ ὄρχησεως στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, βλέπουμε τὴν
ἐπαλήθευση τοῦ πράγματος αὐτοῦ στὸ κάθε μας βῆμα, καὶ δὲ μποροῦμε
παρὰ νὰ νοιώσουμε ἔνα βαθὺ θαυμασμὸ γιὰ ὅλ' αὐτά, ιδίως ὅταν ἀναλο-
γισθοῦμε τὴν σεδαρότητα τοῦ ὅμηρου καὶ τοῦ νόμου.

Διγώτερο «είρηνικά» δργηστικά έμβατήρια ήταν τὰ ἐν ύ πλια καὶ τὰ ἐμ βατήρια μέλη. Στὰ τελευταῖα τούλαχιστο ἀναφερθήκαμε κιόλας μερικές φορὲς σὲ σχέση μὲ τὸν Τυρταῖο, κι' ἐδῶ, κοντὰ σὲ ἔνα πλῆρες έμβατήριο του ποὺ τοὺς στίχους του δώσαμε σ' ἀλλη περίπτωση, δίνουμε καὶ τὸ ἀκόλουθο σύντομο μὰ ὑποβλητικὸ ἀπόσπασμα:

„Αυτός ο Σπάρτας ένοπλοι κούροι ποτί τὰν "Αρεος κίνασιν"

Δηλαδή: «Μπρός, παιδιά της Σπάρτης, στά δύπλα γιὰ τὸ χορὸ τοῦ "Αρεως!». Χορὸς τοῦ "Αρεως εἶναι ἡ μάχη: Γιὰ τοὺς Σπαρτίτες ὁ πόλεμος, μὲ τὴ μεγαλύτερη φυσικότητα, μποροῦσε νὰ περιγραφῇ σὰν ὄργηση! «Τοῦτο — σχολιάζει ὁ Séchan — μᾶς ὑπενθύμιζε τὴ λεπτομέρεια τῆς Ἰλιάδος ὅπου βλέπουμε τὸν ἥρωα Μηριόνην ν' ἀποκαλῦπται χορευτὴς ἐξαιτίας τῆς πολεμικῆς του εὐελιξίας: συμβιβάζεται μὲ τὴ σκέψη τοῦ Σωκράτη πώς οι καλύτεροι στὸ χορὸ τῶν ὀρχηστῶν εἶναι οἱ καλύτεροι στοὺς πολέμους, καὶ ἀκούμα μὲ τὴν πληροφορία ποὺ μᾶς δίνει ὁ Λουκιανός, πώς στὴ Θεσσαλίᾳ, ὀνόμαζαν «προορχηστῆρες» τοὺς πιὸ γενναῖους στρατιῶτες καὶ πώς ἀνήγειραν ὄγάλματα σ' αὐτοὺς πού, καθὼς ἔλεγαν, εἰ ἔχει χορέψει καλά τὴ μάχη (165B). Πολλὰ μᾶς ὑπαινίττεται ἐπίσης ἡ χαριτωμένη μυθολογικὴ λεπτομέρεια διτὶ ὁ πολεμικὸς θεός Πρίαπος (ἔνας ἀπὸ τοὺς Τιτᾶνες ἢ τοὺς Ἰδαίους Δακτύλους) παρέλαβε ἀπὸ τὴν "Ηρα τὸν "Αρη, ποὺ μολονότι μικρὸς στὴν ἡλικία ἦταν σκληραγωγημένος καὶ ἐξαιρετικὰ ἀνδρείος, καὶ ποὺ τὸν διδάξῃ νὰ μάχεται μὲ τὰ δύπλα τὸν ἔκαμε τέλειο χορευτή!

Ο δέ ευδερχής Κούρτ Ζάξ (πού δὲν φοβᾶται, οὔτε ἀποφεύγει, τις συγκρίσεις μὲ τὴν ἀρχαιότητα ποὺ ἀποδίνουν εἰς δάρος τῆς σύγχρονης μουσικῆς) βρίσκει στὸ θέμα τοῦ δργχηστικοῦ ἐμβατήριου μιὰ εὐκαιρία γιὰ νὰ ὑπογραμμίσῃ τὸν πλοῦτο, τὴν εὐλυγίαν καὶ τὴν φαντασία τῶν πολυσύνθετων ἀρχαίων Ἑλληνικῶν ρυθμῶν στὸ ἐμβατήριο, στὶς σεμνότερες πομπὲς καὶ ἀλλοῦ, καὶ νὰ τὰ φέρῃ σὲ κτυπητὴ ἀντίθεση μὲ τὸν σημερινὸν φτωχικὸ κτύπο τῶν τεσσάρων τετάρτων $\frac{4}{4}$, ποὺ καταλήγει στὴν πράξη στὸ στερεότυπο «έν-δύο, έν-δύο», μὲ τὸ ὅπειο κρατήμε βῆμα. «Τέτοιος πλοῦτος — προσθέτει — ήταν ἐφικτὸς μόνο σὲ μιὰ χώρα, ὅπου ἡ μοσικὴ ἀγκαλίαζε τὴν ποίηση καὶ τὴν δργηση κι' ἀντλοῦσε τὴν ἔμπνευσή της, δχι ἀπὸ ἄψυχους κτύπους, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν

γεμάτο ζωή (spirited) λόγος κι' ἀπὸ τὴν ἐκφραστικὴ κίνηση τῶν καλογυμναστένων μελῶν»⁽¹⁶⁶⁾.

Από τὸ σημεῖον αὐτό, τοῦ ὀρχηστικοῦ ἐμβαθηρίου, ἡ μετάβαση στὴν βασικὴ κατηγορία τοῦ Ἑλληνικοῦ χοροῦ, τὴ γυμνοπαιδικὴ ὁρχηστὴ, γίνεται πιστεύουμε πιὸ φυσικά, κι' ἀκόμα, κάνει τὴν τελευταίαν καὶ τὴ γένεσή της πιὸ λογικὴν καὶ κατανοητήν.

'Η δρχηση αυτή, που συγχρά συναντάται μὲ τὸ γενικὸ ὄνομα «γυμνοπαιδία», λογιζέται μεταξὺ τῶν πιὸ ὑποταγμένων καὶ εἰρηνικῶν χορῶν, παρ' ὅλο ποὺ φαίνεται: νὰ εἴχε τίς παραλλαγές της. "Ενα εἰδός της, λόγου χάρη, ποὺ ήταν ἀπὸ τοὺς πιὸ δημοφιλεῖς χοροὺς στὴ γιορτὴ τῶν Γυμνοπαιδίων, ήταν ἡ λεγομένη ἀναπάντηση, λέξη ποὺ ή ἔννοιά της εἶναι ἀρκετὰ φανερή: 'Αποτελοῦσε ἓνα ὠραῖο συνδυασμὸ γυμναστικῆς καὶ ὀρχήσεως, διόπου οἱ ἀρμονικές μιμικὲς κινήσεις ἀναπαριστοῦσαν ἀγωνίσματα ὅπως ἡ πάλη καὶ τὸ παγκράτιο.

Σχετικά μὲ τὸν τρόπο τῆς ὁρχήσεως, νὰ τὶ λέει ὁ Ἀθηναῖος: «Εἶναι μιὰ ἀλληλουγία ἀπὸ ρυθμικές κινήσεις καὶ θέσεις τῶν χεριῶν ποὺ βασίζονται στὴν ἀπαλότητα (λεπτότητα). Αὐτὸς ὁ χορὸς εἶναι εἰδος ἀναπαραστάσεως τῆς παλαιότερας. Τὰ πόδια τῶν χορευτῶν βαδίζουν μὲ μέτρον»(167).

‘Ο αὐτοσυγκρατημένος χαρακτήρας τῆς ἀναπάλης, κι’ ἀκόμα γενικώτερα τῆς γυμνοπαιδίας (αὐτὲς οἱ δύο ἔννοιες ταυτίζονται πάποτε, λ.χ. ἀπὸ τὸν Ἀριστόξενο στὸν Ἀθήναιο), τὶς σχετίζει μὲ τὴν τραγικὴ δρχηστήρα; πρόκειται, μποροῦμε νὰ πούμε, γιὰ ἕνα εἶδος ἀπλούστερης ἢ στοιχειώδους «έμμελείας», γιατὶ οἱ χοροὶ αὐτοὶ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ σεμνὲς μιμητικὲς παραστάσεις. «Οἱ ἀρχαῖοι — λέει ὁ Ζαγκαίρ, σχετικὰ μ’ ἕνα ἄλλο βασικὸ τύπο γυμνοπαιδικοῦ χοροῦ, ποὺ θὰ περιγράψουμε ἀμέσως — ἀποκατάστησαν μιὰ σχέση μεταξὺ τοῦ «γυμνοπαιδικοῦ» χοροῦ καὶ τῶν χορῶν τοῦ Θεάτρου στὴν τραγῳδία, ίδιαίτερα τῆς ἐ μ μ ε λ ε ι α ζ, σχέση τόσο καλὰ θεμελιωμένη μάλιστα, ποὺ ἡ τραγῳδία πιθανῶς προέκυψε ἀπὸ αὐτοῦ τοῦ τύπου τὰ χοροδράματα, ποὺ ἡ Σπάρτη διατήρησε τὴν παράδοσή τους»⁽¹⁶⁸⁾. Ή Σηματία τῆς παραβέσσεως αὐτῆς, σχετικὰ μὲ δ,τι ἀσφορᾶ τοὺς Σπαρτιατικοὺς χοροὺς καὶ τὴν τραγῳδία, δὲν πρέπει νὰ μᾶς διαφύγῃ, καὶ θὰ μᾶς ὑπενθυμίσῃ τὰ ὅσα συναφῇ εἴπαμε γιὰ τὰ προσωπεῖα ἢ δείκηλα, ποὺ χρητιμοποιούντουσαν στοὺς χοροὺς τῆς Ὀρθίας. (Βλέπε ἀνωτέρω VII).

Από τὰ σκόρπια στοιχεῖα τῶν ἀρχαίων συγγραφέων γιὰ τὴ γιορτὴ τῶν Γυμνοπαιδιῶν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τίς παρατηρήσεις μερικῶν νεωτέρων, σχηματίζεται ἀπὸ πρῶτο κοίταγμα μιὰ συγκεχυμένη ἐντύπωση γιὰ τὸ γυμνοπαιδικὸ χορό, ἡ καὶ τὸ συμπέρασμα ὅτι οἱ πληροφορίες μας εἰναι κάπως ἀντιφατικές. Αὐτὴ ἡ ἐντύπωση πάντως δημιουργεῖται μόνο ὅταν πάρουμε σὰ δεδομένο ἐκ τῶν προτέρων ὅτι ὁ γυμνοπαιδικὸς χορὸς ποὺ ἔκτελείτο στὴ γιορτὴ ἡταν ἔνας μόνον δηλ. μιᾶς μορφῆς. Ἀλλὰ ἀπὸ τὰ δεδομένα τὰ ἴδια προκύπτει πρῶτα-πρῶτα ὅτι οἱ γυμνικοὶ χοροὶ γενικὰ τῶν Σπαρτιατῶν, σὰν αὐτὸν ποὺ περιγράψαμε κιόλας (ἀναπλή), πρέπει νὰ ἦταν περισσότεροι τοῦ ἐνός (169). Δεύτερο, οἱ πληροφορίες που

καὶ πρὶν ἀναφέραμε γιὰ τὶς τριχορίες, συγκεκριμένα τὸ δὲ οἱ ἄντρες στὶς Γυμνοπαιδίες ὥρχοῦντο τραγουδώντας παιᾶνες στὸν Ἀπόλλωνα καὶ ἄλλες ώδές, δείχνουν δὲ ἔνας ἄλλος χορὸς ποὺ δινόταν στὴ γιορτὴ αὐτὴ πρέπει νὰ ἦταν τὸ «ὑπόρχημα», ὃπου οἱ χορευτὲς δηλαδὴ ἐρμήνευαν μὲ μικρές κινήσεις τὸ περιεχόμενο τοῦ τραγουδιοῦ. Τρίτο (ἀπ' ὅ,τι λέει ὁ Louis Féchan τούλαχιστο, βασιζόμενος στὸν Ἀθήναιο) στὶς Γυμνοπαιδίες πρέπει νὰ εἶχε τὴν θέση καὶ ὁ περίφημος πυρρίχιος. Τέταρτο, τὸν καιρὸ τῆς παρακμῆς τῆς Σπάρτης, κατὰ τὰ φαινόμενα, ἀκόμα καὶ διονυσιακοὶ χοροὶ εἰσέδυσαν στὶς Γυμνοπαιδίες⁽¹⁷⁰⁾. Πέμπτο, οἱ πληροφορίες ποὺ μᾶς δίνονται σχετικά μὲ τὸ δὲ ἡ γιορτὴ καὶ ἡ κυρίως ὅργηση ἦταν πρὸς τιμὴν «τῶν ἐν Θυρέᾳ ἀποθανόντων Σπαρτιατῶν», δείχνουν δὲ τὴν ὑπῆρχε καὶ ἄλλος χορός, εἰδικὰ ἀναμνηστικὸς αὐτοῦ τοῦ μεγάλου γεγονότος.

Παραμερίζοντας γιὰ τὴν ὥρα τοὺς χοροὺς ποὺ εἶτε δὲν ἔχουν ἀποκλειστικὴ σύνδεση μὲ τὶς Γυμνοπαιδίες, εἶτε δὲν ἀποτελοῦν ἀκριβῶς πρῶτο σταθμὸ πρὸς τὴν ἐμμέλεια (θλ. ἀνωτέρω), ἀς στραφοῦμε στὸν τελευταῖο αὐτὸ «Θυρεατικὸ» νὰ ποῦμε, χορὸ⁽¹⁷¹⁾, ποὺ εἶναι ἀξιολογώτατος καὶ πρέπει νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ. Ἀνῆκε στὴν κατηγορία τῶν χορῶν ποὺ τὸ περιεχόμενό τους ἡταν μιὰ χορογραφικὴ ἀναπαράσταση ἡρωϊκῶν ἢ μυθικῶν (μ' ἄλλα λόγια, συμβολικῶν) κατορθωμάτων καὶ — τεχνικὰ — θεωρεῖται ἀπὸ τοὺς λεγομένους «πολεμικοὺς χοροὺς δίχως ὅπλα», ποὺ παίρνουν τὴ μορφὴ τῆς γυμνικῆς ὁρχήσεως. Ἀνάλογες ἐκδηλώσεις μὲ τὸν γυμνοπαιδικὸ αὐτὸ χορὸ ἡταν οἱ λεγόμενες «ἀποδείξεις» (ἐπιδείξεις) τῆς Ἀρκαδίας καὶ οἱ ἀναθηματικοὶ χοροὶ «ένδυματα» τοῦ "Αργους. Παρ' ὅλο ποὺ τὸ περιεχόμενό του ἡταν μιὰ μάχη, ἡ χορογραφία εἴχε «κάτι τὸ πιὸ ἀθῷο καὶ τὸ πιὸ γαλήνιο. Τὸ κάθε τι ἔπαιρνε τὴν ἐμπνευσὴν του ἀπὸ τὶς ἀγωνιστικὲς κινήσεις, τὶς ὅποιες δὲν χρησιμοποιοῦσαν παρὰ εἰρηνοποιημένες (pacifiées) κατὰ κάποιον τρόπο, στυλιζαρισμένες καὶ καμωμένες ἔτοι ποὺ νὰ ἀποκτοῦν δύναμη ἀπὸ τὴν εὐγενῆ τους ἀρμονία καὶ ἀπὸ τὴν ὡραία εὐρωστία τῶν πολιτῶν», μᾶς λέει ὁ Séchan⁽¹⁷²⁾. Ή δραγανικὴ συνδεσία ἡταν αὐλός καὶ λύρα, καὶ φαίνεται ὅτι, σ' ὁρισμένες τούλαχιστο φάσεις, τὸ ὅλο ἔπαιρνε ὑπορχηματικὴ μορφὴ γιατὶ τραγουδιόντουσαν ταυτόχρονα μὲ τὴν δρχηση μόνοι καὶ παιῶνες τῶν μουσικῶν Θαλήτα, Ἀλκμάνος, Διονυσοδότου, Ξενοκρίτου, Πολυμνάστου κ.ἄ. Οι χοροὶ ποὺ λάθαιναν μέρος φαίνεται ὅτι ἡταν βασικὰ τρεῖς — ἀντρες, ἔφηδοι καὶ παιδιά⁽¹⁷³⁾. (Αὐτὸ βέβαια, μᾶς ὑπενθυμίζει πάλι τὶς περίφημες «τριχορίες» τοῦ Τυρταίου).

"Ολ' αὐτὰ μᾶς δημιουργοῦν τὴν πιὸ φυσικήν, θὰ λέγαμε, ἀπορία
ἀπ' ὅλες: Ποιὰ ἀκριβῶς ἡταν ἡ ὑπόθεση, τὸ περιεχόμενο, τοῦ χοροῦ αὐτοῦ
στὶς λεπτομέρειές της;

«Ξέρουμε συγκεκριμένα ὅτι ἔνα ἀπ' αὐτὰ τὰ χοροδράματα (ἴσως ἀκόμα καὶ τὸ ἕδιο ποὺ δινόταν κατὰ παράδοση) — μᾶς ἀπαντᾷ ὁ Ζανμαίρ — ἐθεωρεῖτο ὅτι σχετιζόταν μ' ἔνα πολεμικὸν ἐπεισόδιο μεταξὺ Λακεδαιμονίων καὶ Ἀργείων στὸν ἑκτό (π.Χ.) αἰῶνα. Τὸ ἐπανδρό τῆς ἀναιμετρήσεως καὶ Ἀργείων στὸν ἑκτό (π.Χ.) αἰῶνα. Τὸ ἐπανδρό τῆς ἀναιμετρήσεως καὶ τῆς περιοχῆς ὅπου ἡ αὐτῆς ἦταν ἡ ἀπόκτηση τῆς πόλεως Θυρέας καὶ τῆς περιοχῆς ὅπου ἡ πόλη δέσποιζε. Εἶχε ἀποφασισθῆναί γὰρ ὑπερασπισθῆναι ἡ ὑπόθεση (ἀπαίτηση) τῶν δυο λαῶν ἀπὸ τρακόσους ἄντρες ἀπὸ τὸ κάθε στράτευμα· αὐτοὶ οἱ

ἀντρες πολέμησαν μὲ τόση λύσσα, που ἀπὸ τοὺς ἔξακοντας ἐπέζησαν μονάχα δυὸς Ἀργείοι κι' ἕνας Λακεδαιμόνιος. Ὁ τελευταῖος μπόρεσε νὰ διατηρήσῃ τὴν κατοχὴν τοῦ πεδίου τῆς μάχης καὶ νὰ σηκώσῃ ἔνα τρόπαιο. Ὁστόσο, τοῦ διαιρεισθήτησαν τὴν νίκην, ὅπότε ἐπηκολούθησε γενικὴ σύρραξη μεταξὺ τῶν δυὸς στρατῶν, παρὰ τὴν ἀνειλημμένη ὑποχρέωσην ἀφίσουν τὴν ἔκβασην στοὺς προμάχους. Οἱ Λακεδαιμόνιοι (κατὰ τὸν Ἡρόδοτο, I, 82) διατήρησαν τὴν ὑπεροχὴν τους. Φανταζόμαστε — τελειώνει ὁ Ζανμαίρ — πώς ή ἀνάμνηση αὐτοῦ τοῦ ἡρωϊκοῦ ἐπεισοδίου ἔδινε ἀφορμὴν σὲ μιὰ μιμικὴ ἔξαιρετικά παραστατική καὶ πώς ή ἀπεικόνιση τῆς μάχης τῶν Τριακοσίων δημιουργοῦσε στάσεις (figures) που σχετίζονταν μὲ σᾶλα τὰ εἰδὴ τῆς ὄπλομαχητικῆς»⁽¹⁷⁴⁾.

Φανταζόμαστε κι' ἐμεῖς μὲ τὴ σειρά μας, πώς ἡ μαζικὴ ἀλλὰ πειθαρχημένη κίνηση τῶν χορευτῶν ποὺ λάθαιναν μέρος, οἱ στυλίζαρισμένες ὄρχηστικὲς κινήσεις καὶ στάσεις ποὺ ἀπομάκρυναν τὴν ὥμη πραγματικότητα τοῦ πρωτότυπου καὶ ἡ «συμβολοποίηση» τοῦ δόλου μύθου, πρέπει ἀναπόδευκτα νὰ ἔπαιργαν ἔνα καλλιτεχνικὸ-τελετουργικὸ χαρακτῆρα (ὅπως ἀλλωστε καὶ κάθε τέχνη στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα — ἂν τὴν κοιτάξωμε στὴν οὐσία της) ποὺ ἀφινε μιὰ βαθειά, φυσικὴ πιὰ ἐντύπωση, τόσο στοὺς συμμετέχοντας δύο καὶ στοὺς παρακολουθοῦντας: Ἐδῶ φυσικά, ἔχουμε ἔνα ἀπὸ τὰ μυστικά τῆς ἀληθινῆς ὄρχησεως, ποὺ ἔχει ἐπεράσει τὸ πρωτόγονο στάδιο κι' ἔχει γίνει μυσταγωγία.

Μᾶς είναι γνωστό πώς λαμβάνοταν ή πιὸ μεγάλη φροντίδα γιὰ τὴν τέλεια παρουσίαση κι' ἐκτέλεση αὐτοῦ τοῦ θεάματος, ποὺ ἀποτελοῦσε ἴσως τὴ σπουδαιότερη στιγμή, πιθανὸ καὶ τὸ κορύφωμα, μιᾶς γιορτῆς ποὺ ἦταν ἡ Φυγὴ τῆς πρωτεύουσας τῶν Δωρίσων. "Οσο γιὰ τὴν καθαρὴ δύμορφιὰ τῆς ὅλης ἑκδηλώσεως, ἀξίζει νὰ παραμέσουμε τὴν ἐντύπωση τοῦ Louis Séchan, ποὺ τὸ σύγγραμμά του γιὰ τὸν ἀρχαῖο Ἐλληνικὸ χορὸ (ἐξηγητλημένο δυστυχῶς) παραμένει ἀπὸ τὰ θεμελιώδεστερα καὶ πιὸ ἀπαραίτητα ἔργα πάνω στὸ θέμα: «Προσωπικά, λέει, φαντάζομαι αὐθόρυμητα ὅτι στὶς Σπαρτιατικὲς Γυμνοπαίδες, δηῶς καὶ στὰ Ἀθηναϊκὰ Παναθήναια, ὁ χορὸς τῶν νέων, ποὺ ἐμφανίζονταν μ' ὅλη τὴν ἀκτινοθολία τῆς σύντομης ἄνθησής τους, ἔκανε νὰ γίνεται αἰσθητὸ τὸ ἀνθρώπινο κάλλος μ' ἔνα τρόπο τόσο βαθύ, διστοιχό τοῦ συναντάμε στὴν αἰώνια νεότητα τῶν ἀγαλμάτων...»"(175).

Στὸ δρόμο πρὸς τὴν ἐμμέλεια (τὸ πιὸ ἀπαιτητικὸ δῆλο. εἰδος τῆς Ἐλληνικῆς ὁρχήσεως), ὁ ἐνδιάμεσος σταθμὸς εἰδαμε δέ τι ήταν ὁ πυρρίχιος χορὸς ἢ πυρρίχη γη. Αὐτὸ τὸ εἰδος τῆς ὁρχήσεως είναι κάτι τὸ τόσο θασικὸ στοὺς Σπαρτιάτες, ποὺ πρέπει νὰ τοῦ ἀφιερώσουμε ἔξιωριστὴ προσοχή. Στὴν πόλη τους, ἃς σημειωθῆ, συνδεότανε ίδιαιτέρα μὲ τὴ γιορτὴ τῶν Διοσκουρῶν.

Ασφαλῶς, θά σκεψθῇ κανεὶς διὰ ὁ λόγος τῆς τέτοιας σπουδαιότητος τοῦ πυρριχίου μεταξὺ τῶν Λακεδαιμονίων εἶναι τὸ διὰ ήταν «πολεμικὸς» χορός. Ἐνῷ αὐτὸ δὲ ληθεύει σὲ μεγάλο βαθμό, εἶναι παρακινδυνευμένο νὰ τὸ πάρουμε πολὺ κυριολεκτικά, δεδομένου, πρώτα, διὰ οἱ Λακεδαιμόνιοι ἐπιδίδονταν καθὼς εἴπαμε σὲ πάμπολλους ἀλλούς, διαφορετικοὺς χορούς. «Ἐπειτα, θά θυμηθοῦμε ἐδῶ προηγούμενη προειδοποίησή μας διὰ χορεύ-

κανε κι' αὐτὸς ἀρκετὰ μετουσιωμένα. "Ἐνας Πλάτων βρίσκει ἀρκετὰ σοδαροὺς λόγους γιὰ νὰ στρέψῃ τὸ βαθὺ στοχασμό του σ' αὐτὸ τὸν χορό, ἔτοι ὥστε στοὺς «Νόμους» του νὰ ὑπογραμμίζῃ τὸ γεγονός ὅτι «ἡ τελειότης καὶ ἡ δύναμη τῶν στάσεων (τῆς πυρρίχης) ἔγκειται στὴ μίμηση τῶν ὠραίων σωμάτων καὶ τῶν ὠραίων ψυχῶν». Ἐννοεῖται ὅτι στὸ ἴδιο ἔργο, ὁ μεγάλος φιλόσοφος κάμνει μιὰ βασικὴ κι' αἰώνια διαιρεσή τῶν χορῶν, σὲ χοροὺς ὠραίους καὶ σὲ χοροὺς ἀσχημούς: «Οἱ πρῶτοι — λέει — μιμοῦνται μὲ αὐτηρότητα τὶς πιὸ ὠραίες σωματικές μορφές, οἱ δεύτεροι μὲ φυσιοτήτα τὶς πιὸ ἀσχημες». (Στὰ λόγια αὐτὰ ἔχουμε κι' ἐνα δεῖγμα τῆς ἀπλότητος καὶ τῆς ἀμεσότητος τῆς ἀρχαίας φιλοσοφικῆς σκέψεως, ποὺ χωρὶς δαιδαλώδεις περιπλανήσεις ὀδηγεῖ κατ' εὐθείαν στὶς αἰώνιες ἀρχὲς καὶ στὴν ούσια τῆς ἀλήθειας). Τὸ σημαντικὸ εἶναι ὅτι, ἐν συνεχείᾳ, ὁ Πλάτων κατατάσσει μεταξὺ τῶν ὠραίων χορῶν τοὺς πολεμικοὺς καὶ τοὺς εἰρηνικούς. Λέει: «Ἡ εὐγενὴς δρηγηση ἔχει σὰν ἀντικείμενό της ὠραία σώματα ποὺ μάχονται καὶ ποὺ ἐμψυχωμένα ἀπὸ μιὰ ἀρρενωπὴ πνοή, ἀγωνίζονται ἐναντίον βιαίων ἐμποδίων ποὺ τοὺς φράσσουν τὸ δρόμον· ἡ ἐκφράζει τὴν εὐτυχία μιᾶς συνετῆς ψυχῆς ποὺ δίνεται στὴν χαρὰ μ' αὐτοσυγκράτηση: αὐτὴ εἶναι ἡ εἰρηνικὴ δρηγηση. Ἡ πρώτη ἀντίθετα εἶναι ἡ πολεμικὴ δρηγηση, ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλην». Ὁ πυρρίχιος, συνεπώς, «δὲν ἔρχηση, ἀρκετὰ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἄλλην». Ο πυρρίχιος, συνεπώς, «δὲν ἔρχηση — συμπεραίνει ἡ Πρυντομάδ — ἀποκλειστικὰ μιὰ ἀπομίμηση ἡταν — κινήσεων τῆς μάχης ἡταν ἐκίσης ἔνας ἀληθινὸς χορός»(176).

'Αδιαμφισθήτητα, στὴν ἀρχικὴ ἡ ἐντελῶς ἀρχέγονη μορφὴ του θὰ ἡταν πιὸ δυναμικός, πιὸ πολεμικὸς καὶ ἀπειλητικός, ὅπως συμβαίνει μὲ τοὺς πολεμικοὺς χοροὺς τῶν πρωτόγονων λαῶν. Δε μποροῦμε δύναμη ν' τοὺς πολεμικοὺς χοροὺς τῶν πρωτόγονων λαῶν. Δε μποροῦμε δύναμη ν' ἀνιγγεύσουμε καὶ πολὺ καλὰ αὐτὴ τὴν ὀλότελα πρωτόγονη μορφὴ τοῦ πυρρίχιου, γιατὶ ἀν στραφοῦμε στὴν Χώρα τῶν Κουρήτων (Κρήτη), ὅπου οἱ ἀρχαίες πηγὲς καὶ ἡ νεώτερη ἔρευνα βλέπουν συνήθως τὴ γενέτειρα τοῦ πυρρίχιου, συναντοῦμε μιὰ δρηγηση ἀρκετὰ μετουσιωμένης μορφῆς. Συγκεκριμένα, παρ' ὅλο ποὺ ὁ περίφημος ἐνοπλος Κουρήτικος χορός, πιθανὸς μακρινὸς πρόγονος τοῦ πυρρίχιου — ποὺ ὡς γνωστὸ ἀναπαριστῶνται τοὺς πρώτους ἐκείνους Κουρήτες ποὺ κατ' ἐντολὴ τῆς Ρέας χόρεψαν πάντας τοὺς πρώτους ἐκείνους Κουρήτες ποὺ κατ' ἐντολὴ τῆς Ρέας χόρεψαν γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Δικταῖον ἡ Ἰδαίον "Ἀντρον ἀυτὸ τὸ χορὸ γύρω ἀπὸ τὸ Δία-θρέφος, κτυπώντας τὶς ἀσπίδες τους γιὰ νὰ μήν ἀκούσῃ τὶς κραυγὲς τοῦ παιδιοῦ ὁ Κρόνος, ποὺ ζητοῦσε νὰ τὸ καταβροχθίσῃ — παρ' ὅλο ποὺ ὁ χορὸς αὐτὸς, ἡταν ἀρκετὰ μορφικός, ὡστόσο ὁ περίφημος "Ὕμνος τῶν Κουρήτων" ποὺ συνώδευε αὐτὴ τὴν δρηγηση δὲν ὑποδάλλει καθόλου εἰκόνες μάχης, ἡ δὲ ἔννοια τοῦ ἀγῶνος γενικὰ λείπει:

«Ιώ, μέγιστε κοῦρε, χαῖρε μοι,
Κρόνε, παγκρατές γάνους,
βέβακες
δαιμόνων ἀγώμενος,
Δίκταν ἔς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπῆ
τάν τοι κρέκομεν πακτίσι
μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν
καὶ στάντες δείδομεν τεὸν
ἄμφι βωμὸν εὑερκῆ»
(... κλπ.).

Δηλαδή: «"Ω Μέγιστε Κοῦρε, σὲ χαιρετῶ, Κρόνε, ἀπόλυτε Κύριε τῆς παντοδύναμης ἀκτινοβολίας, ποὺ ἡρθες ἐπὶ κεφαλῆς τῆς πομπῆς τῶν θεϊκῶν πνευμάτων στὴ Δίκτη τὴ σημερινὴ ἐπέτειο, προσέγγισε κι' ὅφισε νὰ σὲ μαχέψῃ τὸ τραγοῦδι ποὺ τονίζουμε γιὰ σένα στὴ λύρα σμίγοντάς το μὲ τὸν αὐλό, φέλνοντας ὅρθιοι γύρω στὸ βωμό του — τὸ ἀπαραβίαστο ἀσύλο..."» (κλπ.).

Τίποτε λοιπὸν δὲν ὑπαιγίσσεται ὅτι ἔχουμε ἀδῶν κανένα χορὸ «ένοπλων δαιμόνων», κι' ὅσο γιὰ τὰ ὅπλα ποὺ κρατοῦσαν, «ἀδὲν εἴχαν ἄλλο χαρακτῆρα ἀπὸ ἐκεῖνο τῶν ἀπλῶν ἐφοδίων τοῦ μπαλλέτου»(177). "Αλλωστε, ὁ 'Ησιόδος λέει γι' αὐτοὺς: «Κουρῆτες τε θεοὶ φιλοπαίγμονες ὀρχηστῆρες» (177a). Απὸ τὴν ἄλλη, προτοῦ φτάσῃ τὴν πιὸ ἐξελιγμένη του μορφή, ὁ Κουρητικὸς χορὸς φαίνεται νὰ εἴχε στὴν σχέση μὲ τοὺς τελετουργικοὺς χοροὺς τῶν Κορυβάντων, τῶν Ἰδαιών Δακτύλων, τῶν Τελχίνων καὶ τῶν Καθείρων, ποὺ ἡταν ἀρκετὰ διονυσιακοὶ ἡ μαγικοί. (Μερικές ἀπ' αὐτὲς τὶς λατρευτικές τάξεις μὲ τοὺς χορούς τους ἀντιπροσωπεύονται, ώς γνωστό, καὶ στὴν Κύπρο, ὅπου τὸ κεφάλαιο τῶν μαγικῶν χορῶν, ιδίως τῶν χορῶν μὲ μάσκες, ἀποτελεῖ φαίνεται μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα φάση τῆς ἀρχαίας τέχνης τῆς ὀρχηστεως).

Αὐτὴ θὰ ἡταν ἡ κατάλληλη στιγμή, ἐπίσης, γιὰ νὰ προσθέσουμε ὅτι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παραπάνω πιὸ πιθανὴ καταγωγὴ τοῦ πυρρίχιου, ποὺ μᾶς λέει ὅτι ἡ Ρέα πρώτη δίδαξε αὐτὸ τὸ χορὸ στοὺς Κουρῆτες, μυθολογικὰ ἡ ἐφεύρεση του ἀποδίδοται καὶ σ' ἄλλα πρόσωπα, λόγου χάρη στὸν Πύρριχο, στὸν Πύρρο, στοὺς Διοσκούρους, στὸν Δίόνυσο κι' ἀκόμα στὴν Ἱδαίο τὴν Ἀθηνᾶ, κατὰ τὸν Πλάτωνα, ποὺ ἀποδίδονται τὴν ἐφεύρεση τοῦ πυρρίχιου στὴ θεὰ τῆς σοφίας θέλει νὰ ὑπογραμμίσῃ τὶς βαθύτερές του δυνατότητες: «Ἡ Ἀθηναία παρθένος μας — λέει μὲ χιούμορ πραγματικοῦ φιλοσόφου, ποὺ ξέρει νὰ κάνει τὶς μεγάλες ἀλήθειες ἐλκυστικές ἀκόμα καὶ στὰ μικρὰ παιδιά — ἡ βασίλισσα μας, ἔχοντας δουκιμάσει μιὰ εὐχαριστηση στὶς χαρὲς τοῦ χοροῦ, ἔκρινε πώς δὲν ἔπρεπε νὰ ἐπιδοθῇ σ' αὐτὴ τὴν τέρψη μὲ χέρια ἀδεια, μὰ ἀφοῦ παρουσιάστηκε πάντοπλη, ἀρχιτεκτονικὴ χορεύη»(178).

Πάντως, ἀναφορικὰ μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ πυρρίχιου μέσ' ἀπ' τοὺς αἰώνες, φαίνεται πώς πέρασε ἀπὸ πολλὰ στάδια καὶ σιγά-σιγά πήρε διαφορετικές μορφές. Στὶς μέρες τοῦ Ἀθηναίου (δεύτερος αἰών μ.Χ.) ἡταν κιόλας διονυσιακὴ δρηγηση ἡ κάτι τὸ ὑπερβολικὰ μαλακό. Ο Ξενοφῶν μᾶς λέει ὅτι στὴν ἐποχὴ του ὑπῆρχε καὶ γυναικεῖος πυρρίχιος. Στὶς μέρες μὲ ὑπάρχει στὴν Ἐλλάδα δημόδης χορὸς μ' αὐτὸ τὸ δόγμα ποὺ εἶναι: ἔρωτικός, ἐνῶ φαίνεται, ὅτι μόνο οἱ σύγχρονοι μας Πόντιοι, στὸν χορὸ «Σέρρα», κι' οἱ Κρήτες ἐπίσης, διατήρησαν κάτι ἀπὸ τὴν παληγά αἰγλη τοῦ πυρρίχιου(179). "Οσο γιὰ τοὺς Ρωμαίους, ἀκοῦμε ὅτι στὰ γέρια τους ἡ εὐγενὴς πυρρίχικὴ δρηγηση ἐκφυλίστηκε ἐντελῶς κι' ὅτι μεταξὺ ἄλλων ἔβαζαν ἐ λ ἐ φ α ν τ ε σ η ν ἡ χορεύουσαν πυρρίχιο(180). (Τὸ τελευταῖο ἔπρεπε νὰ τὸ περιμένουμε). Τέλος, στὰ διάφορα μέρη τῆς Ἐλλάδος ὁ πυρρίχιος ἡ ἡ ἐνόπλιος δρηγησης εἶχε μερικές φορές διαφορετικὸ δόγμα. "Ετσι, διαθέζουμε γιὰ τὸν «ὅρσιτη» τῆς Κρήτης, γιὰ τὴν «τελεσιάδα»

της Μακεδονίας, γιατί την «πρύλι» της Κύπρου ή Κρήτης, γιατί τὸν «εγκλαδούσιον» της Θράκης κ.ο.κ.

Τὸ δνομα τοῦ χοροῦ, «πυρρίχιος», φαίνεται νὰ ἔχῃ σχέση μὲ τὸ κόκκινο (πυρρὸ) παραδοσιακὸ ἔνδυμα ποὺ φορούσαν μερικές φορὲς οἱ χορευτὲς κατὰ τὴν ἐκτέλεση: Αὐτὴ ἀπλῶς φαίνεται ἡ πιθανώτερη ἔκδοση. Οἱ Σπαρτιάτες πολεμιστές, ἐξ ἄλλου, εἶναι γνωστοὶ ὅτι φορούσαν αὐτὸ τὸ χρώμα στὴ μάχη γιὰ νὰ μὴ διακρίνεται ἀπάνω τὸ αἷμα τῶν πληγῶν τους! Ἡ ὄργανικὴ συνοδεία τοῦ χοροῦ ήταν αὐλός, σπανιώτερα ἡ λύρα.

“Οσο γιὰ τὶς φάσεις καὶ τὸ περιεχόμενο, ἡ θέμα, τοῦ χοροῦ (μιὰ καὶ δὲ μπορούμε δυστυχῶς ἀκόμα νὰ μηλήσουμε γιὰ τὰ καθαυτὸ βήματα κανενὸς σχεδὸν χοροῦ τῆς ἀρχαιότητος στὴ ἡγεῖα ἀλλὰ οὐχὶ αὐτοῦ εἰς παρά τὸ ἐπαναστατικὸ σύγγραμμα τῆς Πρωτοτυμώλ, ποὺ ίσως θὰ πάρη καιρὸν γίνεται ἀφομοιωθῆ), οἱ πηγὲς μᾶς ἔχουν διαφυλάξει τὴν πληροφορίαν ὅτι οἱ διάφορες στάσεις, κινήσεις καὶ κειρονομίες τῆς ὄργχειας ἀπομιμοῦνται στὶς βασικές τους στιγμὲς τὶς φάσεις μιᾶς εἰκονικῆς μάχης: Τὴν ἀμυνα, τὴν ἐπίθεση, τὴν ὄπισθοχώρηση, τὴν συσπείρωση, τὸ καρτέρι, τὴν ἀναπήδηση ἀπὸ αὐτὴ τὴ στάση, τὴν ἐπίθεση μὲ τὸ ἕιρος καὶ τὸ ρίζιμο μὲ τὸ τέξον⁽¹⁸¹⁾. “Ολ’ αὐτὰ ἦταν βέβαια οἵ κινήσεις τῆς μάχης μετασχηματισμένες σὲ χορὸν” — γιὰ νὰ χρητιμοποιήσουμε τὴ διατύπωση τῆς Πρωτοτυμώλ. ‘Ο δὲ ἀείμνηστος Maurice Emmanuel, ποὺ τὸ ἑξαύρετο σύγγραμμά του “Essai sur l’ orchestrique grecque” εἰναι κι’ αὐτὸ ἀπὸ καιρὸ ἑγνητλημένο, καὶ τὸν ὅποιο παραθέτει ὁ Séchan⁽¹⁸²⁾, γράφει εὔτοχα, φανταζόμενος τὴ χορογραφία τοῦ πυρριχίου, ὅτι ἦταν ἔνα ἀμητικὸ γύμνασμα πολὺ ἐνεργητικό, ποὺ ἀποτελεῖτο ἀπὸ βήματα τρεχτά, ἀπὸ βήματα πηδηγτά, ἀπὸ βήματα ὄπισθοχωροῦντα, ἀπὸ βήματα στροβιλιζόμενα, ἀπὸ κινήσεις τῶν βραχιόνων μὲ ἀπειρες παραλλαγές, μὲ μιὰ λέξη ἀπὸ δλα τὸ ἐπινούματα τῆς μάχης καὶ τοῦ χοροῦ». “Οσο γιὰ τὴν ἑξάστυην καὶ τὰ σύνεργα τοῦ χορευτῆ, φαίνεται πώδει ἦταν συγχότερα ἡ ἀπίδικη, ἡ ικαμιὰ φορὰ διὸ ἀσπίδες, μιὰ στὸ κάθε χέρι, πράγμα ποὺ δείγνει ὀλοφάνερα τὴν εἰκονικὴ χρήση τῶν ὄπλων στὴν ὄποια ἀναφερθῆ καμε. Σπανιότερα φαίνεται ὅτι χρητιμοποιούντουσαν τὸ ἕιρος καὶ τὸ ἄκρυτο.

Ο πυρρίχιος ἔπαιρνε κι' αὐτὸς ἀρκετά συγχά υποργηματική μορφή,
μ. ἄλλα λόγια συνοδευότανε ἀπὸ τραγουδί, καὶ μάλιστα τραγουδί πολὺ¹
ζωηρό, ποὺ ήταν γνωστό σκέψης (πυρρίχιστικόν). Τὸ ἐκτελοῦταν εἶτε οἱ
ἴδιοι οἱ χορευτές εἶτε ἄλλα πρόσωπα ποὺ δὲν λάθαιναν μέρος στὸ χορό.
Μᾶς δινεται ή ἔπαιρετικά ἐνδιαφέρουσα πληροφορία δτι ὁ μουσικός
Θαλήτας ἐμπνεύστηκε γι' αὐτὸ τὸν υποργηματικὸ πυρρίχιο περίφημα
τραγουδία(183).

Τελειώνοντας γιὰ τὸν πυρρίχιο, σημειώνουμε δὲ, ἂν ὁ χορὸς αὐτὸς είχε στὴ Σπάρτη τόσο θεμελιωκὴ σημασίᾳ ποὺ οἱ νέοι ἐκεῖ τὸν ἄρχιτον (ὅπως εἴχαμε πεῖ) ἀπὸ πέντε χρόνων, ὁ τόπος αὐτὸς τοῦ χοροῦ ἦταν ἐξαιρετικὸν ἀγαπητὸν σ' ὅλη τὴν ὑπόλοιπη Ἑλλάδα, καὶ «ἀποτελοῦσε ἐπὶ πλέον γιὰ πολλοὺς τὸν ἴδιο τὸ σκοπὸν καὶ τὴν οὐσίαν τῆς ὁρχήσεως»⁽¹⁸⁴⁾.

‘Υπάρχουν δυο περίφημα ἀνάγλυφα πυρριχιστῶν (γιὰ νὰ μὴν ἀναφέρουμε τις πολλές παραστάσεις τῶν ἄγγείων) ποὺ τὸ ἀντίκρυσμά τους μᾶς ἀφίνει κυριολεκτικὰ ἀφωνούς: Τὸ ἔνα δείχνει τέσσερις ἔφηβους στὴ γραμμὴ νὰ χορεύουν μ' ἀπίστευτη χάρη, πατώντας ἐλαφρὰ στὶς μύτες τῶν ποδιῶν, ἐνώ τὸ ἄλλο δείχνει μιὰ σειρά ἀπὸ ἀντρες νὰ χορεύουν ἀνὰ δύο ἀντικρυστά, μὲ ἐφάμιλη χάρη κι' εὐλυγίσια. Κι' οἱ δυο δύοδες κρατῶνται ἀσπίδες, ἐνώ η δεύτερη φοράει καὶ περικεσσαλαῖες.

Φτάνουμε, τώρα στὸ τρίτο καὶ ψηλότερο σκαλοπάτι τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ χοροῦ, ποὺ εἶναι καθὼς ἔξηγήσαμε. ή ἐ μι υ ἐ λ ε : α.

Στήν δρχηση της άττικης τραγωδίας δὲν θὰ σταματήσουμε γιατὶ δὲν ἀσχολούμεθα μὲ τοὺς Ἀθηναίους. Ἐχουμε χαράξει τὴ σχέση τῆς, ως τὸ σημεῖο ποὺ μᾶς ἀφορᾶ, μὲ τοὺς χοροὺς ποὺ διαφύλαξε ἡ Σπάρτη. Ὁ δρός ἐμμέλεια, ὅμως, περιλάμβανε όχι μόνο τὴν τραγικὴ δρχηση μὰ καὶ τὴ σπουδαία κατηγορία τῶν θρησκευτικῶν χορῶν, ποὺ μᾶς μὲ τὴν δρχηση τοῦ θεάτρου ἀποτελοῦσαν μιὰ ἀκόμα πιὸ εὐρεῖα ὑποδιάίρεση — τῶν εἰρηνικῶν χορῶν, καὶ ἀντίθεση πρὸς τοὺς λεγόμενους πολεμικούς. Ἡ θρησκευτικὴ δρχηση στοὺς Ἑλληνες ἦταν κάτι τὸ ἀπόλυτα θεμελιώτα στὴ ζωὴ τους, καὶ ποὺ μᾶς ἀποκαλύπτει καὶ τὴ βασικὰ διαφορετικὴ δέση τους ἀτέναντι τοῦ θείου· σὲ τρόπο ποὺ ἔνας ἀρχαῖος συγγραφέας (ὁ Ρωμαῖος Varro) ἐξηγεῖ τὴν συνένωση τοῦ χοροῦ καὶ τῆς λατρείας σὰν τὴν ἐπιθυμία τῶν ἀρχαίων νὰ ἐπιφέρουν τὴ διαπότιση ἀκόμα καὶ τοῦ σώματος, καὶ δὴ σ' ὅλα του τὰ μέρη, ἀπὸ τὸ θεῖον. Ἐπιπρόσθετα, «ὁ χορός, ποὺ εἶχε ἀνακαλυψθῆ ἀπὸ τοὺς θεούς, ποὺ εἶχε ἀναπτυχθῆ κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τους καὶ ποὺ ἐκαλλιεργεῖτο ἀπὸ τοὺς ίδιους, ἦταν ἔνας φυσικὸς φόρος τιμῆς στὴ θεότητα... Οἱ Ἑλληνες συνελάμβαναν γενικὰ τὶς πομπές στὶς θεότητές τους μ' ἔνα πνεῦμα γαλήνιας εὐγένειας..., καὶ οἱ σεμνόπρεποι χοροὶ..., σ' ἔνα ἔξαιρετικὰ μεγάλο ἀριθμό, ἦταν τὸ γνώρισμα τῶν λατρειῶν καὶ τῶν ἄλλων ποικίλων ἐκδηλώσεων... Μὲ τὶς σεμνές κινήσεις τους καὶ τὴν αὐτηρή τους ἀρμονία οἱ χοροὶ αὐτοὶ ἐξέφραζαν τὴν κατάσταση μᾶς ψυχῆς γεμάτης ὥπερ τὸ αἰσθήμα τοῦ θείου». Αὐτὰ λέει ὁ Séchan⁽¹⁸⁵⁾. Κι' ἀπ' ὅλα αὐτὰ μποροῦμε νὰ καταλάθουμε γιατὶ ἡ ἐμμέλεια χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν «καλοκαγαθία» (τὴν περίεην αὐτὴ ἀρμονικὴ συνένωση τοῦ καλοῦ, ἡ ωραίου, μὲ τὸ ἀγαθό) καὶ ἀπὸ τὴ «σωφροσύνη» — σὲ κυπρητὴ ἀντίθεση μὲ τὸν διογυστακὸ γερῦ^(185α).

Εξέρουμε ότι ἔνας ἀπὸ τοὺς βασικώτερους χοροὺς τῆς κατηγορίας τῆς ἐμμελείας ήταν ὁ πατέρας αὐτοῦ. Στοὺς Ἰδίους τοὺς Δελφοὺς — λέει ὁ «Ομηρικὸς» *Τύμνος στὸν Πυθικὸν Ἀπόλλωνα* — ἦρθε κάποτε ἔνας δημίος Κρητῶν γιὰ νὰ θεμελιώσῃ ἑκεὶ τὸ ιερό, τραγουδώντας τὸν παιᾶνα καὶ βαδίζοντας στὸ ρυθμό του, μὲ τὸν ἴδιο τὸν Ἀπόλλωνα σὰν ἐξάρχοντα: *Ο Θεός, παιζόντας τὴ λύρα, προγωρεῖ μὲ δρυγηστικὰ βήματα γεμάτα μεγαλοπρέπεια καὶ γάρη*⁽¹⁸⁶⁾.

Αναρέφαμε και σ' άλλες περιπτώσεις τὸν παιάνα, καθὼς και πρὶν λίγο μαζὲ μὲ τὸ ὑπόρχημα σὲ σχέση μὲ τὶς Γυμνοπαιδίες. Στὴ Σπάρτη ἡ παιανικὴ ὄργυη ξέρουμε δι: εἰσήχθη ἀπὸ τὸν Θαλήτα, ποὺ ἔγραψε και συνέσσεις πολὺ ψηλῆς τάξεως γι' αὐτὸ τὸ θρησκευτικὸ εἶδος, που χαρακτηρίζονταν ἀπὸ μιὰ γαλήνια και σοδαρή ἀμονία. Χωρὶς νὰ

έπαναλάδουμε τὰ δσα εἰπαμε γιὰ τὴ μουσικὴ μορφὴ καὶ τὸ χαρακτῆρα τοῦ παιᾶνος στὶς προηγούμενες διαλέξεις μας, θὰ στρέψουμε ἐδῶ τὴν προσοχὴ μας στὸν παιᾶνα εἰδικὰ σὰν χορό, ἢ μᾶλλον σὰν χορευτικὴ τραγούδι.

Ο δρχηστικὸς πατὴν ἐκτελεῖτο, κατὰ τὶς ενοεῖσθαι καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες περιπτώσεις ἐκτὸς ἀπὸ τῆς Γυμνοπαιδίες, λόγου γάρ στὴν ἄλλην Ἀπολλώνεια γιορτὴ ποὺ περιγράψαμε, τὰ Ὑσκίνδια, ἀλλὰ δινόταν καὶ πρὸς τιμὴν θεοτήτων ὅπως ἡ "Ἄρτεμις, ὁ Αρῆς, ὁ Ζεύς ὁ Ποσειδῶν.

Γιὰ νὰ συλλάβουμε κάπως τὴν χορογραφία τοῦ παιάνου, πρέπει, κατ' ἀρχήν, νὰ τὸν φαντασθοῦμε κι' αὐτὸν τὴν ὁρχηστικὴ πομπὴ μὲ τραγῳδίη, ποὺ συνοδεύθηται ἀπὸ λύρα καὶ σπανιώτερα αὐλό. Ὑπῆρχαν δύμως περιπτώσεις ποὺ ὁ παιάν ἀπομακρύνθηται ἀπὸ τὸν τύπο τῆς καθαρῆς πομπῆς καὶ γινόταν πραγματικὸς χορός. Σὲ μερικὲς παραλλαγές του ἔκτελείτο ἀπὸ ἄντρες μὲ πανοπλία, ἐνώ ἄλλες σοδαρές μορφές του παρέλασε, ὅπως ἡ ταν φυσικό, ἡ τραγῳδία. Γιὰ νὰ ἐκφρασθῇ ὁ «γεμάτος σεβασμὸς ἐνθουσιασμὸς στὴν παρουσία τοῦ θείου, ἀρκοῦσαν μερικὲς στάσεις μόνον», καὶ γενικά ἔνα ἑλάγκιστο δριο κινήσεων συνήθως ἔρτανε «γιὰ νὰ μόνον», καὶ γενικά ἔνα ἀτμόσφαιρα εὐγενοῦς θρησκευτικότητος». — «Κρατών-δημιουργηθῆ μιὰ ἀτμόσφαιρα εὐγενοῦς θρησκευτικότητος». — «Κρατών-τας τὰ χέρια, ἡ λιγάνι ἀπομακρυσμένοι ὁ ἔνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, οἱ πιστοί, ἀντρες καὶ γυναικες, ἔκτελούσαν ἀργὸνδς ἐλιγμούς, εἴτε χωριστά εἴτε συνενωμένοι σ' ἔνα καὶ μόνο χορό... Ἡταν ἔνας ζωντανὸς ὕμνος εὐχαριστίας καὶ χαρᾶς ἑστωτερικῆς» (187). «Ἔχουμε κιόλας κάποια ιδέα γιὰ τὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀσματος ποὺ συνώδευε τὴν ὁρχηστὴν ἀπὸ τὸν πρῶτο Δελφικὸ ὕμνο ἡ παιάνα, καὶ μποροῦμε νὰ τὸν συλλάβουμε ἀκόμα καλύτερα ἀπὸ τὶς πληροφορίες ποὺ μᾶς παρέχονται, διτὲ τὸ ἀσμα μῶτὸ ἀποτελοῦσε εἴτε μιὰ δέητη σὲ καιρούς πανώλους ἡ ἄλλων δεινῶν, εἴτε μιὰ προσευχὴ πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη ἡ ἄλλα σπουδαῖα ἐγγειορήματα, εἴτε ἔνα ἑορτασμὸ δριάμου μετὰ τὴ νίκη, εἴτε, τέλος, μιὰ γενικὴ ἔκφραση χαρᾶς. Ὁ παιάν εἶχε ἔνα εἰδος ἐπαναλαμβανόμενης ἐπωδοῦ, «ὶν παιάν» ἡ «ὶν παιάν», ποὺ παρ' δόλο ποὺ ἡ πραγματικὴ ἔννοια τῆς θεωρεῖται ἀγνωστη, ώστόσο ἡ ὑποχουργόμενη τελετουργικὴ σημασία τῆς εἶναι φανερή» (188).

Θ' ἀσυγχήθωσι τώρα λίγο μὲ τὸ ὑπόρχημα, ποὺ ωρισμένες μορφές του ἀνήκουν στὴν εἰρηνικὴ ὄργηση. Τὸ ἀναφέραμε κι' αὐτὸ μερικές φορές ὡς τώρα παραδικά, ἀλλὰ αὐτὴ θὰ ήταν η στιγμὴ νὰ τὸ κοιτάξουμε λίγο πιὸ εἰδικά.

"Ενας έπιγραμματικός δρισμός του υποργάματος δίνεται από τον Αθηναίο: «Μήμησις τῶν ὑπὸ τῆς λέξεως ἐφιμηνευομένων πραγμάτων». Άυτός ο δρισμός μᾶς είναι ἔξαιρετικά χρήσιμος για νὰ κατανοήσουμε τη θεμελιακή σημασία που είχε ή υπορχριματική τέχνη γενικά μέσα στη χορευτική ἐπίδεση τῶν Ἑλλήνων, γιατὶ ἔνας Πλάτων, παίρνοντας τὴν εὐρύτερή της ἔννοια, κάρμνει τὴν ἐμπνευσμένη δήλωση δι, ή μίμηση τῶν λόγων μὲ κινήσεις δημιουργησε διάκερη τὴν τέχνη του χοροῦ:

«Μίμησις τῶν λεγομένων σχῆματος ενοράνη τὴν ὁρχηστικὴν ἐξειργάσατο γενομένη τὴν ἀριθμαστικὴν τέλην μηπασαν».

Δήλωση ποὺ είναι ἀσφαλῶς ἀναντίρρητη, σὰν ἔνα ἀξίωμα, τούλαχιστο γιὰ τὴν ἀρχαία Ἑλλάδα.

Τὸ πότο ἐκτιμιότανε τὸ ὑπόρχημα στὴν Ἑλλάδα μᾶς τὸ φανερώνει τὸ γεγονός ὅτι ἔνδοξοι μουσικοὶ καὶ ποιητὲς ἀσχολήθηκαν μ' αὐτὸ τὸ εἰδός — καὶ μεταξύ τους εἶναι ὁ μεγάλος Πίνδαρος — καθὼς καὶ τὸ διτο τὸ εἰδός τοῦτο πῆρε τὴ θέστη του στὸ Θέατρο. Γιὰ τὴ Σπάρτη, ἔρουμε δριστικά ὅτι ἔκει θαυμαζότανε σὲ ἐξαιρετικὰ μεγάλο βαθμό (189).

Παρ' δο οὐ πολλοὶ χροί, ὅπως εἰδάμε, μητροῦσαν νὰ πάρουν ὑπορχηματικὴ μορφή, φαίνεται ὅτι ὑπῆρχε καὶ εἰδικός, ξεχωριστὸς χορὸς ἢ χοροὶ μ' αὐτὸ τὸ σύνομα, ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸ κατ' ἔξοχὴν ὑπόρχημα. Δὲν είναι καὶ τόσο εὔχολο, ὥστόσο, νὰ ξεχωρίσουμε ἐναὶ ιδιαίτερο τύπο χοροῦ καὶ νὰ τὸν περιγράψουμε δογματικὰ σὰν «τὸ ὑπόρχημα». Τοῦτο ὁρεῖται ὅχι μόνο στὶς πολλές παραλλαγὲς τοῦ εἰδους, ἀλλὰ καὶ στὶς ἐξελιξεις ποὺ ὑπέστη μέσ' ἀπ' τοὺς αἰῶνες. Πάντως, μιὰ πολὺ χαρακτηριστικὴ μορφὴ του φαίνεται νὰ ἡταν ἡ κυκλοτερής δργηση γύρω ἀπὸ τὸ βραμδὸ ἐνός θεοῦ, ὅπως τοῦ Ἀπόλλωνος στὴ Δῆλο, ποὺ πρέπει νὰ είχε μιὰ ἔντονη ὑποβλητικότητα — γιὰ νὰ μὴν πούμε ὑπερβατικότητα — λόγῳ τοῦ ὅτι ἔκτελείτο τὸ βράδυ μὲ πυρσούς καὶ γύρω ἀπὸ τὴ λαμπερὴ φωτὶα τοῦ Φυσιαστηρίου.

Οι συγκρατημένες χορευτικές κινήσεις κι' έλιγμοι στήν περίπτωση αυτή πρέπει νά περιορίζονται στὸν ίδιο τόπο ἀπὸ τὸν κυκλοτερή σχηματισμὸ τῶν δρχηστῶν γύρω στὸ θυσιαστήριο. 'Ο Séchan χαράσσει μιὰ βασικὴ κι' ἐνδιαφέρουσα διαφορὰ μεταξὺ ὑπορρχήματος καὶ παιᾶνος: «Τὸ ὑπόρρχημα... εἶναι ἔνας ὅμνος δρχηστικὸς ποὺ ἐκτελεῖται ἀπὸ τραγουδιστὲς ποὺ δὲν χορεύουν γιὰ χορευτές ποὺ παραμένουν σιωπηλοί»¹⁹⁰ κι' ὁ ὅμνος αὐτὸς μπορεῖ νά ἐκτεληθεῖ, «εἴτε ἀπὸ ἕνα καὶ μοναδικὸ τραγουδιστὴ ποὺ εἶναι κάποτε ὁ ίδιος ὁ ποιητής, εἴτε ἀπὸ ἕνα τμῆμα τοῦ χοροῦ ποὺ παραμένει ἀκίνητο ἡ περιορίζεται σὲ πολὺ ἀπλές κινήσεις, ἐνῶ τὸ ἄλλο τμῆμα προστηλωγεται εἰδικὰ στὸ χορὸ καὶ στὴν ἐρμηνεία, νά ποῦμε, τοῦ ὅμνου. Κατὰ τοῦτο ἀκριβῶς διαφέρει τὸ ὑπόρρχημα ἀπὸ τὸν παιᾶνα, διότι δὲν ορθός τραγουδοῦστε ταυτόγραφα μὲ τὴν δργησην»¹⁹⁰.

Έκτός από την παραπάνω γραφική μορφή του υπορχήματος άναφέρονται και υπορχήματα «παιγνιδιάρικων» (Αθήναιος) και, γενικά, οι πηγές μας μιλάνε για ποικιλίες «ζωηρές, γοργές, σπινθηροδόλες, ευθυμιμες και φλογερές» (Lawler). μά για τη Σπάρτη θά ἔπερπε λίσως νὰ φαντασθούμε, γενικά, την ἐπίσημη καλλιέργεια του πιὸ αὐστηροῦ εἰδους.

Ο τόπος τῆς προελεύσεως τοῦ ὑποφρήματος είναι καὶ πάλι ή «Κουρῆτις Χθών», ή Χώρα τῶν Κουρῆτων, καὶ ὑπεύθυνος γιὰ τὴ μεταφύτευψή του στὴ Λακεδαίμονα είναι ὁ ίδιος μουσικὸς στὸν ὅποιο τόσα πολλὰ ὕφειλε ή πρωτεύουσα τῶν Δωριέων, Θαλήτας.

Θὰ ὑποθέσῃ οὐσικός κανεὶς στὸ σημεῖο αὐτὸ δὲ, μετὰ τὴν ἐξέταση τῶν τριῶν ἢ τεσσάρων αὐτῶν βασικῶν κατηγοριῶν ὅρχησσας, τὰ εἰδη τῶν Δωρεικῶν καὶ Λασκωνικῶν χορῶν ἔγους ἐξαντληθῆ. Ἡ πραγματι-

κότης είναι ότι δὲν έχουν έξαντληθῆ καθόλου κι' ότι υπολείπονται τούλαχιστο καμμιά δεκαπενταριά άκρυμα Λακωνικοὶ χοροὶ διαφόρων τύπων. Θὰ μπορούσαμε ίσως νὰ προσπαθήσουμε νὰ κατατάξουμε μερικοὺς ἀπ' αὐτοὺς τοὺς χοροὺς εἴτε κάτω ἀπὸ μιὰ ἀπὸ τὶς παραπάνω κατηγορίες εἴτε κάτω ἀπὸ ἄλλες κατηγορίες ποὺ ὑπαγορεύει ὁ εἰδίκος χαρακτήρας τους: Οι "Ελληνες εἶχαν χοροὺς γιὰ τὴν κάθε περίπτωση, χοροὺς κάθε προελεύσεως (περιοχῆς), χοροὺς διαφορετικοῦ περιεχομένου, χοροὺς διαφορετικοῦ ρυθμοῦ, χοροὺς λαϊκούς, χοροὺς ποὺ προστίγγιζαν περισσότερο στὸ 'Απολλώνειο ἢ στὸ Διονυσιακὸ στοιχεῖο, κ.ο.κ., καὶ μποροῦμε εὐκολα ν' ἀντιληφθοῦμε ότι ἀναλόγως τοῦ ποιὰ βάση ποινουμε, τέτοια θὰ είναι καὶ ἡ κατατάξη τῶν χορῶν ποὺ θὰ κάμουμε. Τὸ κάπως περιπεπλεγμένο αὐτὸ σημεῖο δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει περισσότερο ἕδη, γι' αὐτὸ θὰ προχωρήσουμε ἀπλῶς στὴν ἀκαρίθμηση τῶν βασικώτερων ἀπὸ τοὺς χοροὺς ποὺ υπολείπονται, μὲ πιὸ συνοπτικὰ σχόλια στὴν κάθε περίπτωση, ἔκτὸς ὃ που ὁ χαρακτήρας ἐνὸς χοροῦ ὑπαγορεύει κάποια ἐπέκταση:

"Ας στραφοῦμε πρῶτα στὸ κάπως μυστηριώδες ιερὸ τῆς Ἀρτέμιδος Ὁρθίας: Στὸ π αρ θ ἐν ει ον, τὸ κ αθ θ η ρ α τ θ οι ον καὶ τὴ δραματικὴ μύμηση ἡ παραλλαγὴ τῆς διαμαστιγώσεως, δὲν θὰ σταματήσουμε ξανά. Εἴδαμε ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς χοροὺς τῆς Ὁρθίας ήταν μὲ μάσκες, μερικὲς ἀπὸ τὶς ὄποιες ἔχουν ἀνακαλυφθῆ ἀπὸ τὶς ἀνατακφές, καὶ εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ προσθέσουμε ἑδῶ, κοντά στὰ οὗτα εἴχαμε πεῖ, ὅτι αὐτὲς οἱ μάσκες ήταν στὴν πραγματικότητα χαρακτηριστικὸ τῶν περισσότερων Δωρικῶν γορῶν. Οἱ μάσκες ποὺ περιήλθαν στὰ χέρια μας ἀνάγονται σὲ μιὰ πολὺ ἀρχαῖα ἐποχὴ (8ος αι. π.Χ.) καὶ φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι τὰ πρωτότυπα ἀλλὰ ἀναθηματικὰ ἀντίγραφα ἀπὸ ψημένο πηλὸ τῶν πραγματικῶν προσωπείων, ποὺ θὰ ήταν ἀπὸ ξύλο καὶ συνεπῶς ἐλαφρότερα. Αὗτὰ τὰ πρωτότυπα πρέπει νὰ ήταν χρωματισμένα, οἱ δὲ τύποι ποὺ μᾶς παρουσιάζουν αὐτὰ ποὺ βρέθηκαν θυμητίους ἀλλοτε σατύρους, ἀλλοτε γελωτοποιούς, ἀλλοτε γοργόνες καὶ ἀλλοτε γοργὲς ἡ μάργισσες (191).

"Ενα άλλο αίνιγματικό σύνεργο, ισως-ισως κάποιου χορού της Ορθίας, πιθανὸν γὰ τὴν καὶ τὸ μυστηριῶδες δρέπανον (ξυήλη), ποὺ ὅπως εἰδαμε, ἀποτελοῦσε χαρακτηριστικὸ ἀφίερωμα στὸ ιερὸ τῆς θεᾶς. Ή Κράιμς ἀνάγει τὴν προέλευση τοῦ τελεστουργικοῦ αὐτοῦ δρεπανιοῦ μὲ ἀρκετὴ πιθανότητα στὴν Κρήτη⁽¹⁹²⁾, ἐνώ πρόσφατα ἡ δικῇ μας Δόρα Στράτου ὑποδάλλει τὸ ἐνδιαφέρον ἐρώτημα κατὰ πόσο ὁ σημερινὸς λαϊκὸς χορὸς τοῦ δρεπανιοῦ τῆς Κύπρου — δῆπου συναντᾶται μιὰ μορφὴ τῆς θεᾶς τῆς γονιμότητος στὸ πρόσωπο τῆς Ἀφροδίτης καὶ δῆπου ὑπῆρχαν τούλαχιστο μερικὸ Δωριεῖς, καθὼς φαίνεται — δὲν εἶναι κατάλοιπο ἐνὸς πιθανοῦ πρωτότυπου χοροῦ τῆς Σπάρτης δῆπου χρησιμοποιέτων τὸ μυστηριῶδες δρέπανον. Ο εἰδικὸς αὐτὸς χορὸς τῆς Κύπρου, ἃς σημειωθῆ, δὲν συναντᾶται πουθενά ἀλλοῦ. Δὲν μποροῦμε νὰ ξέρουμε, παρ' δῆλο ποὺ ἡ χρησιμότητα τοῦ δρεπανιοῦ, διαφορετικά, θὰ παρέμενε ὄλωσιδίουλος ἄγνωστη κι' ἀκατανόητη⁽¹⁹³⁾. Ή οἰδίτης τῆς Ἀρτέμιδος Ὁρθίας σὰν θεᾶς τῶν πουλιῶν, τῶν ζώων καὶ τῆς γονιμότητος, ἡ παρουσία τοῦ δρεπανιοῦ στὴ λατρεία τῆς καὶ ἡ σύνδεσή της μὲ τὴν ἀντίστοιχη

Μινωϊκή θεά, δὲν ἀποκλείουν ἐν πάσῃ περιπτώσει τὴν ἐκδοχὴν μιᾶς πιθανῆς τελετουργικῆς, ιστός καὶ ὄργης τειχῆς, χρήσεως τοῦ δρεπανιοῦ.

'Υπάρχουν, κατόπι, ώρισμένοι: ἄλλοι χοροί που ἔχουν σὲ μικρὸ ή μεγάλο βαθμὸ σύνδεση μὲ τὶς γιορτὲς τῆς Ἀρτέμιδος γενικά, χωρὶς ὅμως αὐτὸ νὰ εἰναι ἀπόλυτα ἔξαρχισμένο σὲ μερικές περιπτώσεις⁽¹⁹⁴⁾. «Σ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ Ἑλληνικοῦ κόσμου — μᾶς λέει ἡ Λῶλερ — καὶ σ' ὅλες τὶς περιόδους τοῦ Ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ, προσφέρονταν χοροὶ στὴν Ἀρτεμι. ...Στὴν προϊστορικὴ Σπάρτη μιὰ κόρη βασιλέως, ἡ Ἐλένη (Σ. η μ.: ἡ μετέπειτα Ἐλένη τῆς Τροίας), πήρε μέρος σὲ χοροὺς τῶν παρθένων πρὸς τιμὴν τῆς^(194a).

Ἡ βρούδαλιχα, βρούλλιχα καὶ ἀκόμα βόλλιχα⁽¹⁾, πρὸς τιμὴν τῆς Ἀρτέμιδος καὶ τοῦ ἀδελφοῦ τῆς Ἀπόλλωνος, ἦταν ἔντονα σκωπτικοῦ χαρακτήρα χορός, ὃν οὐδὲν τρεῖς δύρχηστές φοροῦσσαν μάσκες καὶ φορέματα γυναικεία⁽¹⁹⁵⁾.

Οι ὁ ποιγύποινες ήταν φαίνεται κι' αὐτός ἀρχετά διατεκδαστικός χορός, ἐπίσης μὲν μάτκες, γιατὶ ἀπεμιμέτο γέρους ποὺ ἀκουμποῦσαν στὰ ραβδιά τους. Συγγενικός ήταν ὁ χορὸς γύποινες, ίσως καὶ πιὸ διατεκδαστικός ὅπο τὸν προηγούμενο, γιατὶ οἱ χορευτές «ώρχοῦντο ἔσλιγνων ποδῶν ἐπιβαίνοντες», μᾶς λέει ὁ ἀρχαῖος λεξικογράφος Πολυδεύκης.

Συναντούμε έπισης στή Σπάρτη μιαδ ἀξιοπρόσεχτη μορφή δ : Θ υρά μ. δ ο υ, ποὺ ἀποτελοῦτε μιὰ ἔντονα μιμητική σάτιρα ἡ διακωμώδηση δσων ἀποτύγχαναν στὸ γνωστὸ γύμνασμα τῆς αἰλοπῆς καὶ τσακωνοταν κλέδοντας, πρᾶγμα ποὺ ἔστρουμε δτι ἐθεωρείτο πολὺ ταπεινωτικό. Καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ φαίνεται δτι χρησιμοποιόντουσαν μάσκες. «Τὸ ἀρχικὸ εἶδος τοῦ διμυράμβου — λέει ἡ Λωλερ σ' ἓνα ἄλλο καὶ εἰδικὸ βιβλίο ποὺ ἔγραψε γιὰ τὸ χορὸ τοῦ ἀρχαίου δράματος ("The Dance of the Ancient Greek Theatre", Iowa Un. Pr., 1964) — φαίνεται δτι εἶγε τὴν καλύτερή του ἀνάπτυξη στὴν Πελοπόννησο, μεταξὺ τῆς Δωρικῆς φυλῆς τῶν 'Ελλήνων» (σελ. 3).

Ἐρχόμαστε τώρα σ' ἔνα ἀπὸ τοὺς γραφικώτερους, τοὺς πιὸ ἐκλεπτυσμένους καὶ τοὺς πιὸ σπουδαίους χοροὺς τῆς Λακωνίας — τὶς καὶ αρυάτιδες, ποὺ δινόταν κάθε χρόνο πρὸς τιμὴ τῆς Ἀρτέμιδος Καρυάτιδος στὴν πόλη Καρύαι, ποὺ βρισκόταν στὰ σύνορα Λακωνίας-Αρκαδίας. Ἡ φήμη καὶ ἡ γραφικότης τοῦ χοροῦ αὐτοῦ τὸν διέδωσε, ὅπως ἡταν φυσικό, σύντομα σ' ἄλλα μέρη τῆς Ἑλλάδος, ὅπου τὸν συναντᾶμε μὲ παραλλαγές, ἀλλὰ πάντοτε μὲ ώρισμένα κτυπητὰ γνωρίσματά του, ὅπως εἰναι ὁ χαρακτηριστικὸς «καλαθίσκος» ποὺ φοροῦν οἱ κόρες στὸ κεφάλι. (Οἱ περίφημες καρυάτιδες ἡ κόρες τοῦ Ἐρεχθίου φαίνεται πώς ἀποτελοῦν μιὰ γραφικώτατη ἀρχιτεκτονικὴ ἐξέλιξη τῶν καρυάτιδων τῆς Λακωνίας).

Οι ἀρχαῖοι, ὅπως εἰδαμε πιότας, ἀπέδιδαν μερικὲς φορὲς τὴν ἐφεύρεση αὐτῆς τῆς δργήσεως στοὺς Διοσκούρους. Μερικοὶ κατατάσσουν τὸν χορὸν αὐτὸν στὴν κατηγορία τῆς ἐμμελείας μᾶλλον παρὰ σ' ὅποιαδήποτε

ἄλλη, καὶ ἡ σεμνοπρέπεια τῆς δργήσεως, ἀλόμα καὶ στὶς πιὸ ζωηρὲς τῆς στιγμές, θὰ δικαιολογοῦσε αὐτὴ τὴν κατάταξην. Εἶναι ἐξαιρετικά χρήσιμο, ἀν εἶναι δυνατό, νὰ ἔχουμε στὸ μυαλό μας κατὰ τὴν περιγραφὴ αὐτοῦ τοῦ χοροῦ, τούλαχιστο μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς παραστάσεις του ποὺ ἀποδίδουν τὴν Λακωνικὴ του μορφὴ — δπως λ.χ. τὸ περίφημο σύμπλεγμα γλυπτῶν ποὺ δρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῶν Δελφῶν, που φαίνεται διτε εἶναι ἀνάθημα γιὰ κάποια Σπαρτιατικὴ νίκη καὶ ποὺ ἀποδίδεται κάποτε στὸν μεγάλο Φειδία: Τρεῖς κόρες ἀπαρτίζουν ἔνα ὑπέροχο σύμπλεγμα χάριτος, ἀφέλειας καὶ αἰδοῦς, ἀλλὰ ὅχι ἐπιτηδεύσεως (καὶ τοῦτο, ἃς σημειωθῆ, παρὰ τὸ γεγονός διτε τὸ ἀνάλαφρο Σπαρτιάτικο ἔνδυμα τους δὲ φτάνει πιὸ κάτω ἀπ' τὰ γόνατα, ἐνῶ σὲ μερικὲς ἄλλες παραστάσεις εἶναι πολὺ πάνω ἀπ' αὐτά). Οἱ τρεῖς αὐτὲς κόρες στέκουν δλες στὴν κορφὴ ἐνὸς κεντρικοῦ κίονα, ποὺ παίρνει τὴν θεαματικὴ μορφὴ στελέχους ἀκανθίας, κι' ἔχουν γυρισμένες τὶς πλάτες τους πρὸς τὰ μέσα. Η ἐξαισιούσιληψη τοῦ γλύπτη φαίνεται νὰ τὶς θέλη σὰν τὸ ἀνθός τοῦ στελέχους. Στὸ κεφάλι φοροῦν τὸ συνηθισμένο καὶ χαρακτηριστικὸ γραφικὸ καλύμμα ἢ κόμμωση, γνωστὸ ἀπὸ τὸ σχῆμα του σὰν «καλαθίσικο». Η λεπτότατη κίνηση τοῦ σώματος, ἡ κλίση τοῦ κεφαλοῦ κι' ἡ θέση τῶν γεριῶν καὶ τῶν ποδιῶν (παρ' ὅλο ποὺ τὰ τελευταῖα εἶναι ἀκρωτηριασμένα), μαζὶ μὲ τὴν ὅλη σύλληψη, μᾶς δίγουν ἔνα ἀπὸ τὰ καλύτερα δείγματα «τῆς γραφικῆς φαντασίας τῶν Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν καὶ τῆς ἀρχαίας χάριτος»⁽¹⁹⁶⁾.

Αὐτὸ κι' ἄλλα πολλὰ ἀνάγλυφα, ἀγάλματα καὶ παραστάσεις μᾶς ξυπνοῦν ἔνα πολὺ ζωηρὸ ἔνδιαφέρον σχετικὰ μὲ τὴν χορογραφία τῆς δργήσεως τῶν καρυατίδων. Εἶναι φανερὸ διτε ὁ χαρακτήρας τοῦ χοροῦ, καὶ πιθανώτατα ἐπίσης ὁ καλαθίσικος στὸ κεφάλι, ἀπέκλεισαν τὶς ὑπερβολικὲς κινήσεις καὶ δὴ τὰ πηδήματα, καὶ διτε τὰ βήματα ἐκτελοῦντο στὶς μύτες τῶν ποδιῶν — ὅχι ἀκριβῶς στητά, «sur la pointe», βέβαια, καθὼς λένε σήμερα στὴν δργολογία τοῦ μπαλλέτου, ἀλλὰ “à demi-pointe” ἢ “à trois quarts”. Πρόκειται γιὰ βήματα ζωηρά, ἀν καὶ μικρὰ κι' ἀνάλαφρα, ποὺ φαίνονται νὰ γλυστροῦν στὸ ἔδαφος, δπως δείχνουν ὥρισμένα χαριτωμένα ἀνάγλυφα. Τὸ κεφάλι γενικὰ φαίνεται νὰ διατηρῇ μιὰ στάση ἐλαφρὰ σκυμμένη πρὸς τὰ κάτω, γεμάτη αἰδημοσύνη, ἐνῶ τὸ κορμὸ κρατιέται βασικὰ εὐδυτενὲς καὶ φαίνεται (ἀπὸ τὶς κινήσεις τοῦ ἔνδυματος στὶς παραστάσεις) νὰ ἐκτελῇ μόνο ἐλαφρὲς συστροφὲς ἀριστερὰ καὶ δεξιά, ἐναλλάξ, ἡ καὶ ὀλόκληρες περιστροφὲς (pirouettes). Οἱ χειρονομίες ἐναλλάξ, ἡ καὶ ὀλόκληρες περιστροφὲς (pirouettes). Οἱ χειρονομίες τελετουργικὲς καὶ περιλαμβανον ἔνα χαρακτηριστικὸ ἀγγιγμα τοῦ καλαθίσικου, τὸ σήκωμα τῶν γεριῶν κοντὰ στὸ στῆθος, τὴν ἔκταση τῶν βραχιόνων δριζόντια πρὸς τὰ ἐμπρός (ἴσως καὶ ἐναλλάξ), τὸν λεπτὸ χειρισμὸ ταινιῶν ὑφάσματος καὶ τὸ πιάσιμο τῶν ἀκρων τοῦ ἔνδυματος.

Τὸ τελευταῖο, τὸ ἔνδυμα, παρουσιάζει: Ἐγχωριστὸ ἔνδιαφέρον: Παρωμοίαζε συχνὰ μὲ τὴν λεγόμενη “lulu” (φουστα) τῆς σύγχρονης μπαλαρίνας. Ήταν μιὰ πολὺ ἐλαφρὰ ἀμφίσηη, καὶ οἱ γάμπες ήταν καλυμμένες κάποτε μ' ἔνα εἶδος ἐφαρμοστοῦ “maillot” (μαστι) χρώματος κυανοῦ. Αὐτά, μᾶς ὑπενθυμίζει ἡ Πρυντομά, ἀποτελοῦν καὶ σήμερα

τὴν ἀμφίσηη (σκηνικὸ κοστοῦμι) τῆς κλασσικῆς χορεύτριας!⁽¹⁹⁷⁾

Πρέπει νὰ ὅμοιογήσουμε, συμπερασματικά, πώς πολλὲς στάσεις τῶν καρυατίδων ἐνσαρκώνουν δλη τὴν κλασσικὴ τελειότητα. Καὶ γιὰ νὰ ὑπογραμμίσουμε ἀκόμα μιὰ φορὰ τὴν ὑφηλὴ περιωπὴ τοῦ χοροῦ καὶ τὴν ἐκτίμηση μὲ τὴν ὅποια περιέβαλλαν τόσο τὸν ἴδιο τὸ χορὸ δσο καὶ τὶς κόρες που λάβαιναν μέρος, σημειώνουμε διτε οἱ καρυάτιδες ήταν πάντα νεαρὲς κοπέλλες ποὺ διαλέγονταν ἀπὸ τὶς καλύτερες Σπαρτιατικὲς οἰκογένειες⁽¹⁹⁸⁾.

Καθὼς ἀφίνουμε τὸν τόσο σπουδαῖο αὐτὸ γυναικεῖο χορὸ τῆς Λακεδαίμονος, πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ἀκόμα ἔνα χορὸ ποὺ εἶχε σημαντικὴ θέση στὴν ζωὴ τῶν Σπαρτιάτων παρθένων: Τὸν γυναῖκας στὸ βάθος, πυρὶ χιονοῦ, ποὺ τὸν εἶχε μάλιστα καθορίσει ἡ Λυκούργειος νομοθεσία καὶ ποὺ ήταν μέρος τῆς ἀγωγῆς τῶν κοριτσιών, δπως καὶ τῶν ἀγοριών.

Ο χορὸς καὶ ο ρυθμὸς της Αρτέμιδος Κορυθαίλιας τῆς Σπάρτης, δργιαστικοῦ διονυσιακοῦ χαρακτήρα, εἶναι ἀπὸ τὰ εἰδη αὐτῆς τῆς κατηγορίας χορῶν ποὺ διατήρησε ἡ Λακεδαίμονων στὰ λαϊκώτερα ίσως στρώματα καὶ ποὺ ἡ προέλευση τους φαίνεται μη Ἐλληνικὴ (Ἄσιατικὴ ἢ τούλαχιστο Θρακική). Η Δωρικὴ Πελοπόννησος, γενικά, ήταν μιὰ μεγάλη κοιτίς τῶν χορῶν τῆς πολὺ ἀρχαική, τῆς θεᾶς τῆς γονιμότητος τῆς ζωῆς καὶ φυτικῆς φύσεως⁽¹⁹⁹⁾. Συνεπῶς ἡ τελετουργικὴ σημασία τῶν ἀνδρικῶν ἔνδυμάτων τῶν γυναικῶν δργηστίδων («κορυθαίλιστριῶν») καὶ τῶν ἐμβλημάτων τῆς ἀναπαραγωγῆς ποὺ φοροῦσαν, εἶναι φανερή. Η λέξη κορυθάλη ἡ κορυθαίλις ἐσήμαινε τὸν κλάδο τοῦ Μαΐου (αμαγιόξυλο), ποὺ στὶς Ιωνικὲς περιοχὲς τὸν ἔλεγχαν εἰρετιώνη. Συμβολίζει τὴ μυστηριώδη δύναμη τῆς γονιμότητος καὶ τὴν ἀνανέωση τῆς βλαστήσεως⁽²⁰¹⁾.

Ἐδῶ θὰ προσθέσουμε καὶ τὸν χορὸ καὶ λαϊλαϊς, ποὺ ήταν πολὺ τολμηρὸς καὶ ποὺ δινόταν πρὸς τημὴ τῆς Αρτέμιδος Δερεάτιδος. Τὸ ιερὸ τῆς θεᾶς αὐτῆς δρισκόταν στὸν Ταύγετο. Αναφέρονται ἀκόμα μερικοὶ χοροὶ παραπλήσιοι μὲ τοὺς δυὸ πάνω, γιὰ τοὺς δοκούσες δμως ἐλάχιστα γνωρίζουμε. Λόγου χάρη, ἡ δειμαλίας (αλλά), ποὺ χορεύταν ἀπὸ ἄντρες ποὺ ήταν ντυμένοι ὡς σάτυροι καὶ σχημάτιζαν κύκλο, ἡ ιδυματικὴ, ποὺ χορεύταν πρὸς τημὴ τοῦ Βάκχου, ἐνῶ ἔνας ἀλλος, θορυβώδης βακχικὸς χορός, ἡ τυρρανία στὶς εἰρετιώνη. Συμβολίζει τὴ μυστηριώδη δύναμη τῆς γονιμότητος καὶ τὴν ἀνανέωση τῆς βλαστήσεως⁽²⁰¹⁾.

Απὸ τὴν ἄλλη, κοντὰ σ' αὐτοὺς τοὺς ιερουργικοῦ χαρακτήρα «τολμηρούς» χορούς, ποὺ πιθανό, δπως εἴπαμε, νὰ ήταν ταϊκώτερα εἰδη ἀρχαίων φαίνεται νὰ συνδέωνται μὲ χαρακτηριστικὲς διονυσιακὲς λαϊκὲς λατρείες, δρισκούμενες ἔνα διδακτικὸ καὶ ίσως ἐσκεμμένα χυδαίο χορό,

ποὺ δύναται μὲν ὁ ων: 'Εδῶ οἱ χορευτές, ποὺ ἡταν εἶλωτες, ἀπομιούνταν τὴν κατάσταση τῆς μέθης, «πρᾶται ποὺ πιθανῶς — σημειώνεις ὁ Μίτσελ — ἐξηγεῖ τὴν παράδοση, ὅτι οἱ Σπαρτιάτες μεθοῦσαν τοὺς σκλάδους γιὰ νὰ χρησιμέουν σὰν σωτήριο παράδειγμα γιὰ τὰ παιδιὰ ἐναντίον τῆς καταχρήσεως τοῦ πιστοῦ»⁽²⁰²⁾. Φαίνεται ὅτι στὸν μόδινα χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς τολμηρῆς ὄργήσεως ἡταν τὸ λεγόμενο «ραθαπυγίζειν», ὅρος ποὺ ὑποδηλώνει ἔνα ἀρκετὰ ἀκροβατικὸ κτύπημα τῶν ὀπισθίων μὲ τὴ φτέρνα τοῦ ποδιοῦ, ἥ καὶ τῶν δυὸς ποδιῶν ταυτόχρονα. Οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς ἐξυμούν μιὰ Σπαρτιάτιδα κόρη ποὺ μποροῦσε νὰ πραγματοποιῇ τὸν ἀδύτον νὰ ἐκτελῇ αὐτὴ τὴν χορευτικὴ κίνηση χίλιες φορὲς ἀπανωτά, χωρὶς νὰ σταματᾶ!⁽²⁰³⁾.

Τὸ ἕδιο αὐτὸν χαρακτηριστικὸ τοῦ ραθαπυγίζειν συνιστοῦσε καὶ τὸν χορὸ βίβλο σις — ὑπὸ μορφὴ μάλιστα διαγωνισμοῦ δεξιοτεχνίας, συνοδείᾳ μουσικῆς^(203a).

Μεταξὺ τῶν πολὺ γραφικῶν καὶ θεαματικῶν χορῶν τῆς Σπάρτης πρέπει νὰ ἡταν ὁ λεγόμενος δρυμός: λέξη ποὺ σημαίνει περιδέραιο καὶ ποὺ μὲ πολλὴ φαντασία ἀποδίδει τὸ γεγονός ὅτι σ' αὐτὸν τὸ εἶδος τῆς ὄργήσεως λαθαίναν μέρος παιδιὰ καὶ παρθένες τοποθετημένοι ἐναλλάξ, ὁ ἔνας πίσω ἀπὸ τὸν ἄλλο (κάτι ποὺ τόσο γραφικὸ βλέπουμε νὰ συμβαίνῃ καὶ σὲ ὠρισμένους σύγχρονους Ἐλληνικοὺς χορούς). 'Ο Λουκιανὸς («Περὶ ὄργήσεως») μᾶς δίνει τὴν ἔξης πολύτιμη χορογραφικὴ λεπτομέρεια: «Οἱ ἐξάρχων (κορυφαῖος) εἰναι ἔνας ἔφηδος ποὺ ἀρχίζει τὸ χορὸ μὲ τὰ βήματα καὶ τὶς στάσεις τῆς ἀντρίκιας νειότης καὶ μὲ τὶς κινήσεις ποὺ ἀργότερα θὰ χρησιμοποιήσῃ στὸν πόλεμο. 'Η κόρη συνεχίζει ὑστερὸν ἀπὸ αὐτὸν δείχνοντας τὴν κοσμιότητα τῆς γυναικείας ὄργήσεως. Κι' ἔτσι ἡ κλωστὴ τοῦ περιδεραίου γεμίζεται, νὰ πούμε, ἀπὸ κάντρες ποὺ εἰναι ἔνας συνδυασμὸς τῆς εὐκοσμίας καὶ τῆς ὄρμης»⁽²⁰⁴⁾. Στὸν δρυμὸ φαίνεται ὅτι ἡ ὄργηση ἐκτυλισσόταν ὑπὸ μορφὴ κυκλικοῦ χοροῦ.

Μᾶς μένει οὐσιαστικὰ ὁ χορὸς διπλοῖς, ποὺ φαίνεται νὰ είχε τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα ὅτι χορεύοταν πηδηγτὰ καὶ μὲ τὰ δυὸ πόδια μαζῷ. 'Ισως αὐτὸν νὰ ἡταν ἔνα χαρακτηριστικὸ βῆμα τοῦ χοροῦ ἀνάμεσα σ' ἄλλα. 'Η ὄργανικὴ συνοδεία, ἀνὰ κρίνουμε ἀπὸ ἔνα μέρος τῆς «Λυσιστράτης» τοῦ 'Αριστοφάνους⁽²⁰⁵⁾, φαίνεται νὰ ἡταν ὁ αὐλός. 'Η Λωλερ κάνει τὸ ἔξης σχόλιο: «Ἀπὸ τὸ συμφράζομενα (στὴ «Λυσιστράτη» τοῦ 'Αριστοφάνους) φαίνεται ὅτι ἡ διποδία ἡταν ἔνας ἐξαιρετικὰ ώραίος Σπαρτιατικὸς χορός, κατάλληλος γιὰ μιὰ χαρμόσυνη περίσταση, ἀλλὰ ἀνώτερου μῆφους. Τὸ δύνομα «διποδία» (δύο πόδες) μπορεῖ νὰ σημαίνῃ πῶς ἡ ὄργηση ἐκτελεῖτο ἀρχικὰ μὲ βάση τὸ Σπαρτιατικὸ τροχαῖκὸ δίμετρο, ἔνα στίχο ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ ζεύγη τροχαῖκο ποδός»⁽²⁰⁶⁾.

Χάριν πληρότητος σημειώνουμε, τέλος, πῶς τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουν περιέλθει: στὰ κέρια τῶν σημερινῶν ἔρευνητῶν δείχνονταν πῶς ὑπῆρχαν κι' ἄλλοι: Λακωνικοὶ χοροί, γιὰ τοὺς ὅποιούς τὰ δεδομένα εἰναι ὀλωσδιόλου πενιχρά, ὥπως λόγου χάρη ἔνας χορὸς ποὺ ὑγνοοῦμε τ' ὄνομά του μὲ ποὺ μιὰ ώραία περιγραφὴ του φαίνεται νὰ δίνεται στὴ «Λυσιστράτη» τοῦ 'Αριστοφάνους, ἔνας ἄλλος, οἱ Δακων: στα ταῖς, ποὺ ἡταν μεταξὺ

τῶν σπάνιων χορῶν ὃπου οἱ ὄρχηστες ἐπαιροῦν τὸ σχῆμα τετραγώνου, καὶ τὸ ἐπιθετικὸ αὐτὸν — κοντὰ σ' ἄλλους χορούς ἀσφαλῶς, ὥπως λ.χ. ἐπικήδειους.

"Ομως, τὰ στοιχεῖα καὶ οἱ περιγραφὲς ποὺ ἔχουμε κιόλας δώσει εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ μᾶς μιλήσουν γιὰ μιὰ ἀτμόσφαιρα ὄρχηστικῆς ζωντάνιας, χαρᾶς κι' εὐδυμίας στὴ Σπάρτη ποὺ δὲ θὰ μπορούσαμε ἴσως νὰ τὴν ὑποψιαστοῦμε διαφορετικά. Αὐτὸν εἶναι ἔνα γεγονός ποὺ τὸ ἀναγνωρίζει τούλαχιστο ὁ Μίτσελ μεταξὺ τῶν σύγχρονων συγγραφέων⁽²⁰⁷⁾.

'Ἐπιθάλλεται τώρα — ύστερα ἀπὸ τὰ πόλι πάνω καὶ τοὺς σποραδικοὺς ὑπαινιγμούς γιὰ τὶς τόσο διαφορετικὲς ὄψεις, διαστάσεις καὶ χρήσεις ποὺ ἐμφανίζει ὁ ἀρχαῖος χορὸς — νὰ σταματήσουμε γιὰ λίγο πόλι εἰδικὰ πάνω στὶς διαδύτερες πτυχὲς τῆς Ἐλληνικῆς ὄργήσεως, μὲ στόχο τὴ Σπαρτιατικὴ ὄργηση, προτοῦ κλείσουμε κι' αὐτὸν τὸ στάδιο τῆς μελέτης μας.

"Ἄστροις ουσίαις ἀπὸ μιὰ σύγχρονη ἀποφύη, γιατὶ θὰ μᾶς δώσῃ τὴν ἀφορμὴ νὰ κάμουμε ἔνα χρήσιμο ξεκίνημα. Στὸ βιβλίο "Ballet" τοῦ Arnold Haskell, ποὺ περιγράφεται σὰν ἔνας «πλήρης ὀδηγός» γιὰ τὸ σύγχρονο αὐτὸν εἶδος τοῦ χοροῦ, διαβάζουμε: «Ἐμεῖς σήμερα ἐνδιαφερόμαστε γιὰ τὸ χορὸ ποὺ ἀνήκει στὴ σκηνή, ποὺ ὀφείλει τὴν ὑπαρξή του στὸ διπλό εἴδος τοῦ χοροῦ, διαβάζουμε γιὰ τὸν ὄργανο τοῦ διαδρομῆς μας, ἔχουμε ἀρκετὰ γιὰ τὸ χορὸ ποὺ ἀνήκει στὴ σκηνή, ποὺ ὀφείλει τὴν ὑπαρξή του εἰναι κάτι ποὺ ἔχει ἐξαιρετικὰ περίπλοκη μορφὴ καὶ ποὺ εἰναι κατορθωτὸ μόνο στὸν εἰδικευμένον»⁽²⁰⁸⁾.

Αὐτὴ ἡ δήλωση ἀντιπροσωπεύει μιὰ γνώμη ποὺ ἐπικρατεῖ γενικὰ σήμερα, γιὰ τὸ κλασσικὸ μπαλλέτο τούλαχιστο, μ' δόλο ποὺ ὑπάρχουν ἐξαιρέσεις ἐδῶ κι' ἔκει (ποὺ δὲ μποροῦν γιὰ τὴν ώρα ν' ἀποτελέσουν κανόνα). "Ηδη στὸ σημεῖο αὐτὸν τῆς διαδρομῆς μας, ἔχουμε ἀρκετὰ ὑπόψη μας γιὰ τὴ στάση τῶν ἀρχαίων Ἐλλήνων, γιὰ νὰ ξέρουμε διπλάσιοι μεταξὺ τους θὰ προσπογραφαν τέτοια δήλωση. Θὰ σταματοῦσαν πρωτίστως στὴν ἐπιπολαιότητα τῆς ὅλης γνώμης καὶ θὰ θεωροῦσαν τὴ λέξη «διασκέδαση» ἀπερίσκεπτη, καὶ θὰ ζητοῦσαν ἴσως ἐπεξηγήσεις γιὰ τὸ νόημα τῆς λέξεως «εἰδικευμένον», γιὰ νὰ δεσματεύσουν δὲν πρόκειται γιὰ μιὰ δυσανάλογη προσήλωση στὸ ζήτημα τῆς τεχνικῆς, ἥ μαλλον τῆς δεξιοτεχνίας. Ἐκείνο ποὺ δὲν θὰ ὑποψιάζονται οἱ ἀρχαῖοι, ἴσως, εἰναι τὸ διπλό εἴδος τοῦ συγγραφέας δὲν ἐπεδίωξε νὰ μιλήσῃ ἐπιπόλαια, διπλοῖς, εἰναι πολὺ σοβαρὸς ἀνθρώπος καὶ αὐθεντικὸ πάνω στὸ δέρμα του, μὰ δὲν απλῶς ἐκφράζει μὲ εὐθύτητα τὴν ἐπικρατοῦσαν γνώμη τῆς ἐποχῆς του γιὰ τὸ μπαλλέτο, καθὼς καὶ τὴ στάση της ἀπέναντι σ' αὐτό.

'Ακριβῶς, πρόκειται γιὰ τὸ θεμελιακὸ δέρμα τῆς στάσεως τῶν ἀρχαίων καὶ τῆς στάσεως τῶν σύγχρονων ἀπέναντι στὴν ὄργηση. Είναι δυὸ πράγματα βασικὰ διαφορετικὰ μεταξύ τους σὲ πολλὰ σημεῖα. ("Οπως ἀναφέραμε καὶ πρίν, ώστόσο, ἡ σταδιακὴ ἀντίληψη αὐτοῦ τοῦ γεγονότος ἔφερε σὲ υπαρξή τὸν λεγόμενο σύγχρονο ἥ ἐλεύθερο ἥ ἐκφραστικὸ χορό, ποὺ πραγματοποιεῖ μιὰ ἐπάνοδο στὴν πόλι ἀληθινὴ φύση τοῦ χοροῦ, ποὺ προσεγγίζει τοὺς "Ἐλλήνες").

Πλατειά ἀνάλυση τῶν ἀπόψεων τῶν ἀρχαίων δὲ μποροῦμε νὰ κάμουμε ἑδῶ, ἀλλὰ μερικὰ βασικὰ στοιχεῖα θὰ δείξουν τὶς ἔξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες ἀντιλήψεις τῶν Ἑλλήνων στοχαστῶν πάνω στὸ δικό τους χορό.

Ἄπὸ τὰ μέχρι τώρα στοιχεῖα μας μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅτι, στὶς ἀνώτερες ἐκδηλώσεις του, ἔχουμε δεῖ τὸν χορὸ σὰν ἐπίνληση στοὺς θεούς, σὰν μεταρσιωμένη τελετουργία καὶ σὰ μύηση, τὸν χορὸ σὰν ἐκπαιδευση, καὶ γενικὰ τὸν χορὸ σὰν ἔνα ρυθμὸ ἀνώτερο ἀπὸ τὸ ρυθμὸ τῆς ζωῆς: "Ολ' αὐτὰ δὲν εἶναι οὔτε ὁ ὀλότελα μαγικὸς ἢ ἀποκλειστικὰ δργιαστικὸς χορὸς τῶν πρωτόγονων, οὔτε πάλι ὁ «ψυχαγωγικὸς» χορὸς τῶν ἡμερῶν μας, μὲ τὶς ἐπιστημονικὲς ἔννοιες τοῦ «βέβηλου», «κοσμικοῦ» καὶ μας, μὲ τὴν ἔμφαση στὸ θέαμα καὶ στὴ διασκέδαση τοῦ θεατῆ, ἀλλὰ εἶναι ἔνα στάδιο κορυφώματος, θὰ λέγαμε, στὸ διάμεσο τῶν δυο συγχριμένα ἔνα στάδιο ἐξελίξεως, πνευματοποιήσεως κι' ἐκλεπτύνσεως σὲ σύγκριση μὲ τὸ πρῶτο πρωτόγονο στάδιο, καὶ ἀγνόητος καὶ μὴ ἐκφύλισεως σὲ σύγκριση μὲ τὸ τελευταῖο, τῆς βασικῆς λαϊκοποιήσεως τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ περιορισμοῦ του στὸ θέαμα καὶ στὴ διασκέδαση. (Μπορεῖ, δπως εἶναι φυσικό, τὰ τρία αὐτὰ στάδια ν' ἀλληλοδιαπερῶνται: (Μπορεῖ, δπως εἶναι φυσικό, τὰ τρία αὐτὰ στάδια ν' ἀλληλοδιαπερῶνται: ή νὰ τέμνωνται: σ' ὥρισμένα σημεῖα, ἀλλὰ η βασικὴ ισχὺς τῶν τριῶν φάσεων παραμένει καὶ μᾶς προσανατολίζει: ἀποτελεσματικά).

"Ισως αὐτὸ τὸ φαινόμενο στὴν ἀνάπτυξη τοῦ χοροῦ νὰ ἀποτελῇ, δπως συμβαίνει καὶ μὲ ἄλλους τομεῖς, ἀκόμα μιὰ ἑνδειξη τοῦ γεγονότος (ποὺ ἔχει, φαίνεται, διαπιστωθῆ ἐπιστημονικά) δτι ἡ ἐξελίξη δὲν προχωρεῖ σ' ἔνα συνεχές, αλιμακωτό, ἀδιάσπαστο κι' ἀδιάλειπτο κύμα, ἀπὸ ἔνα πρωτόγονο στάδιο σ' ἔνα σταθερὰ ἐξελισσόμενο κι' ἀνώτερο στάδιο, ἀλλὰ δτι προχωρεῖ μὲ ἀνδόσους καὶ καθόδους, μὲ κορυφώματα καὶ ὑφέσεις, ποὺ σγηματίζουν κύκλους — δλο καὶ νέους κύκλους — δπου οἱ παλαιότερες ἐπιτεύξεις ἐπαναλαμβάνονται σ' ἀλλη μορφή, σ' ἀλλα πλαίσια, η καὶ σ' ἀνώτερη στροφὴ τῆς ἐξελικτικῆς σπείρας(209).

"Οπως καὶ νάχη, πολὺ σχετικές εἶναι καὶ οἱ ἀποκαλυπτικές, δπως πάντα, ίδεες τοῦ Πλάτωνος, ποὺ ρίγουν φῶς τούλαχιστο πάνω στὸ πρῶτο καὶ δεύτερο στάδιο: Στὸ δεύτερο βιβλίο τῶν «Νόμων» του ἀσχλεῖται σ' ἔνα σημεῖο μὲ τὴν ὄρθη καλλιέργεια καὶ τὴν πραγματικὴ παιδεία τοῦ ἀνθρώπου. Γιὰ νὰ ξεχωρίσουμε, λέσι, τί σημαίνει ὄρθη παιδεία δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ παρακολουθήσουμε τὸ παῖδειον ὄρθη, τὸ βρέφος, τοῦ ὄποιον τὰ ἀρρυθματικὰ κι' ἀσχημάτιστα ἕε φωνητὰ καὶ πηδήματα, μὲ τὴ Θεία χάρη, μποροῦν νὰ μεταμορφωθοῦν σὲ μελωδικὸ συμαχία ὄρχησης της ησης. Μ' αὖτὴν ἀκριβῶς τὴν μεταμορφωθοῦν σὲ μελωδικὸ συμαχία ὄρχησης εἶναι μιὰ πολὺ ζωντανὴ καὶ διαφωτιστικὴ εἰκόνα, κι' εἶναι φανερὸ δτι ισχύει τὸ ίδιο γιὰ τὸ παῖδειον καὶ γιὰ τὸν πρωτόγονο. «Ἐτοι, σχολιάζει ἔνας σύγχρονος μελετητὴς τοῦ Πλάτωνος, μέσον μιᾶς γενναιόδωρης ἐρμηνείας, ὀλάκερη ἡ πρώτη ηθικὴ ἀγωγὴ τῶν νέων, ποὺ πρέπει ν' ἀρχίζῃ μόδις ἐκδηλώσουν εύαισθησία στὴ μελωδία καὶ στὸ ρυθμό, μπορεῖ νὰ ὑπαγθῇ στὸν τομέα τῆς ἐκπαιδεύσεως στὴ «χορικὴ» τέχνη, τὴν τέχνη τοῦ χοροῦ

ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὴ λύρα καὶ ἀπὸ τὶς κινήσεις ἐνὸς εἰδικοῦ ballet d' action"(210).

Μποροῦμε νὰ κατανοήσουμε μὲ σχετικὴ εύκολία τὴ θέση τῶν Ἑλλήνων, διν ἀναλογισθοῦμε πρὸς ἀπ' δλα δτι σ' αὐτοὺς ὁ κύριος σκοπὸς τῆς ὄρχησεως — καθὼς μᾶς λέει ὁ Λουκιανὸς — εἶναι ἡ μέμηση τῶν πρεπόντων, δηλ. τῆς ἀρετῆς ἡ τῶν καταστάσεων τοῦ εἶναι ποὺ εἶναι ἀνώτερες ἀπὸ τὸ ἀτελές σταδίο τοῦ ἀνθρώπου(211). Στὸ μέρος αὐτὸ τοῦ ἔργου τοῦ Λουκιανοῦ, ἀκολουθεῖ μιὰ καταπληκτικὴ ἀπαριθμηση τῶν πιθανῶν θεμάτων (μέθων) μιμήσεως τοῦ χοροῦ, σὲ τρόπο ποὺ βλέπουμε ἀμέσως δτι δλα τους ἐκφράζουν ὑπερβατικοὺς ἢ συμβολοποιημένους χαρακτῆρες καὶ καταστάσεις: "Ηρωες, ἡμιθέους, θεούς, καὶ τὰ ἔργα τους. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς μᾶς λένε δτι, δταν οἱ ἀρχαῖοι χόρευαν, ἔνοιωθαν πώς πλησίαζαν τοὺς θεούς. 'Η ίδια η ἀρχὴ τῆς ὄρχησεως — μᾶς ἐπεξηγεῖ σ' ἀλλο σημεῖο τοῦ διαλόγου του γιὰ τὸ χορὸ ὁ ίδιος ἀρχαῖος συγγραφέας, χωρὶς ἔγνωσις ὑπόνοιας δτι προερεῖ νὰ βρεθῇ κανεὶς γιὰ ν' ἀμφισθητήσῃ αὐτὸ ποὺ λέει — η ἀρχὴ τῆς ὄρχησεως, «συμπίπτει μὲ τὴν δημιουργίαν τοῦ παντὸς καὶ... ἀνεφάνη συγχρόνως μὲ τὸν ἀρχαιότατον τῶν θεῶν, τὸν "Ἐρωτα. 'Η κίνησις τῶν ἀστρων, ἡ περιφορὰ τῶν πλανητῶν περὶ τοὺς ἀπλανεῖς καὶ η εὑρυμόρος αὐτῶν σχέσις καὶ η ἀρμονία εἶναι δείγματα τῆς ὄρχησον ὄρχησεως"(212). 'Η Λωλερ μᾶς ὑπενθυμίζει ἔνα χαρακτηριστικὰ Ἑλληνικὸ μέρος ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη («Βάκχαι», 114) ποὺ λέει: "Ολ' η γῆ θὰ χορεύῃ, προσθέτοντας δτι «γιὰ ἔνα "Ἑλληνα, πραγματικὰ τὸ μποροῦσε»(213).

Γιὰ τὸν ίδιο ἀσφαλῶς λόγο ἔνας ὑμνος τῶν Γνωστικῶν τοῦ δεύτερου μ.Χ. αἰώνα, ποὺ παραδέτει ὁ Ζάξ(214), βρέζει στὸ στόμα τοῦ ίδιου τοῦ Ἰησοῦ τὰ λόγια:

"Ο μὴ χορεύει τὸ γενόμενον ἀγνοεῖ,

ποὺ θὰ μποροῦσαμε νὰ τὸ ἀποδώσουμε: "Οποιος δὲν χορεύει, ἀγνοεῖ τὸ μαστικὸ τῆς δημιουργίας.

Στὴν ίδια τὴ Χριστιανικὴ θρησκεία, ἀκοῦμε, οἱ τελετὲς στὰ πρῶτα 500 χρόνια χορεύονταν(215). «Μόνο στὸν Μεσαίωνα καὶ ίδιαίτερα στὶς ἀρχὲς τῆς Ἀναγέννησης μειώνεται ὁ θρησκευτικὸς χαρακτήρας τοῦ χοροῦ καὶ η χορογραφία πορεύεται πρὸς τὴ σύγχρονη μορφή, ποὺ θὰ περιορίσῃ τὸ χορὸ μέσα στὰ πλαίσια τῆς ψυχαγωγίας»(216).

"Ἔνας χορευτὴς, ἔχοντας νὰ ἀποδίῃ, νὰ ταυτίζεται διαρκῶς μὲ τόσες καταστάσεις καὶ χαρακτῆρες σὰν αὐτὲς ποὺ ἀπαριθμεῖ ὁ Λουκιανός, καὶ σὰν αὐτὲς ποὺ πραγματικὰ ἐμμείνετο στὴν ἀρχαῖα Ἑλλάδα (ἐννοοῦμε πρωτίστως τὴν ἀνώτερη ὄρχηση), ἐπερπε πραγματικὰ νὰ εἶναι σὲ θέση ν' ἀλλάξῃ ὀλόενα μορφές, «ὅπως ὁ Πρωτεύς». "Ἐπερπε νὰ μὴν εἶναι πιὰ ὁ ἔαυτός του, νὰ ξεχωρίσῃ τὸ ἀτομό του, νὰ ξεπερνᾶ διαρκῶς τὴν προσωπικότητά του. «Ἔχει ἔνα σῶμα καὶ πολλὰς ψυχές» — ἔξηγει ἀκούραστα στὸ συνομιλητή του ὁ ὑπέρμαχος τοῦ χοροῦ στὸ διάλογο τοῦ Λουκιανοῦ — γι' αὐτὸ καὶ «ἀποκαλείται παντόμιμος». Στὴν ὄρχηση, πληροφορούμεδα ἐν συνεχείᾳ, τὸ ψυχικὸ καὶ τὸ σωματικὸ στοιχεῖο ἀνα-

μιγάνονται· ὁ δρυγηστής πρέπει νάχη ἄμεμπτο χαρακτῆρα, πρέπει νάχη μεγάλες και βαθείες γνώσεις και νά είναι πρὸ παντὸς ἐξαίρετος γνῶστης τῆς ἀνθρώπινης φυχῆς, ἀφοῦ ἡ δρυγηση είναι ἡ διὰ τῶν κινήσεων ὅμιλία τῆς φυχῆς. Καὶ, ἀφοῦ ὅλ' αὐτὰ ἀληθεύουν, πρέπει καὶ τὸ σῶμα του νὰ είναι σύμφωνο μὲ τὸν «κανόνα τοῦ Πολυκλείτου». Κι' ὅπως τὸ σῶμα του πρέπει νάναι τέλειο, ἔτοι καὶ ἡ δρυγησή του, γιατὶ πρέπει ποτὲ «νὰ μὴ ἔξουειλη εἰς ἀσχημον ὑπόκρισιν διὰ τῆς ὑπερβολικῆς μιμήσεως». Ο σοφὸς καὶ χρηστὸς Λεσβῶναξ ὁ Μιτοληναῖος ἀποκαλοῦσε τοὺς δρυγηστὲς «χειροσόφους».

'Αληθινά, οἱ ιδιότητες τοῦ δρυγηστῆ ἔπρεπε νὰ ἥταν ὑπερβατικές: «Ο χορευτὴς πρέπει νὰ γνωρίζῃ τὰ παρελθόντα, τὰ μέλλοντα καὶ τὰ παρόντα». Αὐτὰ τὰ λόγια τοῦ Λουκιανοῦ δὲν πρέπει καθόλου νὰ μᾶς ἔκπλήξουν: 'Ο Ὄρφενς, ὁ Μουσαῖος καὶ ἄλλοι τρανοὶ ἥταν ἀνάμεσα στοὺς μεγάλους δρυγηστὲς (καθὼς καὶ πάμπολλα ἐξέχοντα ἱστορικὰ πρόσωπα), οἱ δὲ μυήσεις στὰ ἀδυτα τῶν μυστηρίων γίνονται μὲ ρυθμὸ καὶ δρυγηση. Γιὰ τοὺς ἴεροφάντες (αὐτοὺς ποὺ ἀποκαλύπτεται τὰ μυστήρια) ἐλέγετο ὅτι «έξερχούνται», δρος ποὺ σημαίνει «ἀποκαλύπτουν διὰ τοῦ χοροῦ» — καὶ μιὰ ὅψη τοῦ πράγματος αὐτοῦ ἔχουμε δεῖ στὴ Σπάρτη. Ή σιωπὴ τῶν προσώπων τοῦ δρυγηστικοῦ δράματος, ποὺ μιλοῦν μόνο μὲ τὰ χέρια, μὲ τὶς κινήσεις τοῦ κορμοῦ καὶ μὲ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου, συμβολίζει (μᾶς λέει πάντοτε ὁ Λουκιανός) «ἐν ἐκ τῶν δογμάτων τοῦ Πυθαγόρου, ὁ ὅποιος ὑπέβαλλε τοὺς μαθητάς του εἰς πενταετὴ σιωπή».

Οἱ ἀρχαῖοι πρόγονοι μᾶς δὲν ἀμφέβαλλαν γιὰ τὴν ἡθοπλαστικὴ φύση αὐτοῦ τοῦ θεάματος γιὰ τὸν θεατὴ, καὶ πίστευαν ἀκράδαντα ὅτι ὁ χαρακτῆρας τοῦ παρακολουθοῦντος βελτιώνεται, γιατὶ ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς θεατὲς «βλέπει στὸ χορὸ τὶς κινήσεις τῆς φυχῆς του». Σὲ τρόπο ποὺ τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ θεάματος είναι τὸ Δελφικὸ «Γνῶθι σαυτόν». Ἡ δρυγηση ἐξυφώνει μέχρι τῶν γεγονότων τὰ ὅποια ἀναπαριστᾶ.

«Οσο γι' αὐτὸ ποὺ συμβαίνει στὸν ἴδιο τὸ χορευτὴ τὴν ὥρα τῆς δρυγησεως, ἡ συγκριτικὴ ἔρευνα τοῦ παγκόσμιου χοροῦ ἔρει ἡδη ἀρκετὰ γιὰ τὸ μυστικὸ τῆς ἀκαταμάχητης τάσεως ὅλων τῶν λαῶν στὸ χορὸ καὶ γιὰ τὴ μυστηριώδη χαρὰ ποὺ δοκιμάζουν σ' αὐτόν, γιὰ νὰ ἔχῃ διαπιστώσει ὅτι τὴ στιγμὴ τῆς δρυγησεως ὁ χορευτὴς συχνὰ δὲν είναι ὁ ἴδιος ὁ ἀστός του. Βρίσκεται σὲ μιὰ πιὸ ευτυχισμένη κατάσταση ἢ ἀνεβαίνει: πιὸ ψηλὰ ἀπ' τὴν πραγματικότητα.

Στὴν πιὸ πρωτόγονη ἡ τὴν πιὸ ἀσυγκράτητη δρυγηση, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἔντονο διονυσιασμό, αὐτὸ ἐπιτυγχάνεται, ὅπως μπορεῖ νάναι γνωστό, μὲ δρυγηστικὰ μέσα, μὲ τὸν ἐξαλλο ἐνθουσιασμό, μὲ ἔμμονους ρυθμούς καὶ ἀνάλογη μουσική, ποὺ ὀδηγοῦν στὴν ἐπίτευξη ἐνὸς κορυφώματος ὑστερικῆς ἐξάρσεως, ποὺ συχνὰ παρουσιάζει τὰ συμπτώματα βίαιης καταληψίας καὶ ὅπου πραγματοποιεῖται κυρίως ἡ ἐκτόνωση τῆς συσσωρευμένης ἐνέργειας. Είναι κι' αὐτὸ ἔνα εἰδος λυτρώσεως, μὰ τὰ ἀποτελέσματα ἐδῶ ἔχουν παροδικὴ διάρκεια. Στὴν ἀπολλώνεια καὶ γαλήνια δρυγηση, ἀπὸ τὴν ἄλλη, τὰ ἀποτελέσματα είναι:

πιὸ μόνιμα, γιατὶ μὲ τὴν ἡθελημένη ἡρέμηση (οἷς ἐκτόνωση) τῶν παθῶν ἐπιτυγχάνεται μιὰ ἀτάραχη ἐκσταση, ποὺ είναι τὸ ἀποτέλεσμα τοῦ παραμερισμοῦ τοῦ πραγματικοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς ταυτίσεως του μὲ τὶς ἀνώτερες ἰδεατές καταστάσεις ποὺ ἀποτελοῦν τὸ ἀντικείμενο τῆς μιμήσεως του καὶ ποὺ πολὺ συχνὰ φέρουν τὸν ἀνθρώπο σὲ μιὰ ἄλλη, μεταρσιωμένη πραγματικότητα. Είναι φανερὸ πώς μὲ τὴ διαρκῆ ταύτιση μὲ τὶς καταστάσεις αὐτές ὁ χαρακτῆρας τοῦ δρυγηστῆ ἐπηρεάζεται μόνιμα.

Στὴν πρώτη ἀπὸ τὶς δύο αὐτές περιπτώσεις λυτρώσεως διὰ τοῦ χοροῦ, ἐπιτυγχάνεται δηλαδὴ μὲ «ὅμοιοπαθητικὰ» μέσα (βιαιότητα) ἡ ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸ βάρος τῶν παθῶν, ἐνῷ στὴ δεύτερη μὲ «ἄλλοπαθητικὰ» μέσα (ἀταραχῆ) ἡ βαθμιαία ἀνοδος σὲ ἀνώτερα ἐπίπεδα τοῦ είναι. Ποιὰ είναι ἡ οὐσιαστικώτερη μέθοδος είναι αὐτόδηλο, καὶ μποροῦμε συνεπῶς νὰ καταλάδουμε γιατὶ ἔχει εἰπωδῆ ἀπὸ τὸν Ζάξ διτι.

«Ο χορὸς είναι ζωὴ πάνω σ' ἔνα ἀνώτερο ἐπίπεδο»(217).

«Οτι τοῦτο είναι μιὰ ἀλήθεια ἀδιαφορισθήτη, μπορεῖ ὁ καθένας νὰ τὸ δῆ, ποὺ θὰ θελήσῃ νὰ νοιώσῃ τὴν δρυγηση τῶν Ἑλλήνων στὴν ἀνώτερή της μορφή.

Είναι βέβαια ἐπόμενο ὅτι, ἀπὸ τὸν ἔνα τύπο δρυγησεως στὸν ἄλλο, θὰ ὑπάρχουν ὅλες οἱ ἐνδιάμεσες βαθμίδες· κι' ἔτοι, βρίσκουμε τὸν ἀπολλώνειο χορὸ καὶ τὸν διονυσιακὸ νὰ συγνωνται σ' ὁρισμένα σημεῖα. Αλλὰ δὲν διοιος ὁ Απόλλων καὶ δὲν διόνυσος ταυτίζονται κάποτε, πρᾶγμα ποὺ φαίνεται νὰ προκαλῇ περιττὴ σύγχυση μερικὲς φορές, ἐνῷ είναι κάτι τὸ τόσο λογικό.

Οἱ ἀρχαῖοι: «Ἐλληνες στὴν ἰδανικώτερη μορφὴ τῆς ὠραιοπάθειάς τους, συγκεντρώνονταν πολὺ καὶ στὸ δῆ τὴ δρυγηση ἐπιδεικνύει μιὰ ὠραιά ἀρμονία μεταξὺ σώματος καὶ φυχῆς. 'Ο Πλάτων, συγκεντριμένα, ἐκφράζει αὐτὴ τὴν μὲ ἀπαράμιλλο τρόπο, θέτοντας ἔνα βασικὸ πρόβλημα ἐπιτεύξεως καὶ διατηρήσεως ἰσορροπίας μεταξὺ σώματος καὶ φυχῆς, καθὼς καὶ θυείας καὶ στὰ δύο, διὰ τῶν ὡραιῶν «κινήσεων», καὶ δίνοντας τὴν ἀπάντηση του στὸν «Τίμαιο» (88 B-C): «Δὲν ὑπάρχει παρὰ ἔνα θεραπευτικὸ μέσον: Ποτὲ νὰ μὴ κινοῦμε τὴ φυχὴ χωρὶς τὸ σῶμα, οὔτε τὸ σῶμα χωρὶς τὴ φυχὴ»(218).

«Οπως συμβαίνει συνήθως μὲ τοὺς ἀρχαῖους φιλοσόφους καὶ ἰδιαίτερα μὲ τὸν Πλάτωνα, κανεὶς δὲν ἔχει θέσει τὸ πρόβλημα μὲ μεγαλύτερη σαφήνεια κι' οὔτε ἔχει ἀγγίξει τὴν ἀλήθεια στὴν ἀπάντηση του πιὸ ἀναντίρρητα, μὲ μεγαλύτερη ἀπλότητα ἢ ἀμεσότητα.

Τὴν παράξενη ἀρμονία τοῦ είναι τοῦ Χορευτῆ τὴν ἐξέφραζεν κάποτε οἱ ἀρχαῖοι σὰ μιὰ ζηλευτὴ ἐπίτευξη ὄλοκληρώσεως τῆς ἀνθρώπινης δυντότητος, μέσον τῆς συνενώσεως εἰς τὸ αὐτὸ ἀτομον τῶν πιὸ προβληματικῶν «έναντιών»: «Ἐνας χορευτὴς — ἔλεγαν — ἐκφράζει τὴ δύναμη τοῦ 'Ηρακλῆ καὶ τὴ λεπτότητα τῆς 'Αφροδίτης»(219). Αὐτὴ δὲν είναι ἀπλῶς μιὰ ἀλήθεια ποὺ ἀφορᾶ τὸ χορό, μὰ μᾶς ἀποκαλύπτει ὀλάκερο τὸ μυστικὸ ποὺ ὑποκρύπτεται πίσω ἀπὸ τὸν ἰδανικὸ τύπο καλλους

καὶ τελειότητος ποὺ δημιουργησαν οἱ "Ελληνες στὴν τέχνη καὶ στὴν ζωὴν τους.

Στὸ σημεῖο αὐτὸν ἵσως εἶναι πιὰ ἡ στιγμὴ νὰ ρωτήσουμε, σὲ σχέση μὲ τοὺς Σπαρτιάτες: Πόσο μέρος αὐτῶν ὅλων τῶν ιδεῶν καὶ ἀληθείων ἐξέφραζαν στὶς ἐκδηλώσεις τους, πιὸ συγκεκριμένα στὴν ὅρχησή τους;

Γιὰ ἔνα πρᾶγμα μποροῦμε νάμαστε σίγουροι, πὼς μὲ τὴ δική τους ιδιάζουσα μέθοδο ἀπόδειχναν διαρκῶς τὸ βάσιμο τῶν παραπάνω λόγων τοῦ Πλάτωνος, ἀφοῦ ποτὲ δὲν «κινοῦσαν» τὸ σώμα τους χωρὶς τὴν ψυχὴν τους, οὔτε τὴν ψυχὴν χωρὶς τὸ σώμα. Καὶ τοκαναν αὐτὸν χωρὶς νὰ ἐπιδίδωνται σὲ ἀναλύσεις κι' ἐπεξηγήσεις μὲ λόγια, μὰ ἀπλῶς μιλώντας μὲ τὴν ζωὴν τους καὶ μὲ τὰ ἔργα τους καί, φυσικά, μὲ τὴν ὅρχησή τους. 'Ο ψυχικός τους κόσμος, αὐτὸς ποὺ ἦταν, μεταφρέταν αὐτόματα σὲ πράξη, καὶ τὸ σώμα ποτὲ δὲ δρισκόταν σὲ ἀντίφαση ἢ διαφωνία μὲ τὶς ψυχικές τους παρορμήσεις. 'Ο χορός τους, μ' ἔνα ἐντελῶς ἔχειωστὸ τρόπο, ἦταν ἡ ἐκφραση τῆς ψυχῆς τους. 'Η ἐμπνευσμένη παραίνεση, ἀλλωστε, ποὺ συναντάμε σὲ ἔνα μέρος τῶν Πλατωνικῶν «Νόμων» (VII, 803), ἐφαρμόζεται πρωτίστως στοὺς Σπαρτιάτες: «Τὰ ἀγωνίσματα καὶ τὰ παιγνίδια μας σ' αὐτὴ τὴν ζωὴν, οἱ θυσίες μας, τὰ τραγούδια μας, οἱ χοροί μας, ἀς ἐκλέγωνται ἀπὸ μᾶς μὲ τρόπο ποὺ νὰ μᾶς καθιστοῦν τοὺς θεοὺς εὑμενεῖς· ἀς εἶναι ταυτόχρονα ἔνα μέσον ποὺ νὰ μᾶς προετοιμάζῃ γιὰ τὸν ἄγῶνα ἐναντίον τῶν ἔχθρῶν μας». Κι' ἡ Πρυντομῷ σχολιάζει λακωνικά: «Ο χορός ν' ἀποθαίνῃ τὸ ὅργανο τοῦ πατριωτισμοῦ καὶ τῆς εὐτέδειας — τί πιὸ ώραίο θὰ μπορούσαις νὰ εὐγηρθοῦς;»⁽²²⁰⁾.

Ἐρωτήσεις καὶ Ἀπαντήσεις

Ἐρώτηση: Ως ποιὸ βαθμὸ μποροῦμε σήμερα νὰ χορέψουμε ξανὰ τοὺς χοροὺς τῶν Ἑλλήνων;

Απάντηση: Στὴν ἑρώτηση αὐτὴ εἶχε ἀπαντήσει κάποτε, ἀν καλὰ θυμῷμαι, ἡ Ἰκαντόρα Ντάνκαν μὲ τὸ δικό της τρόπο: «Δὲν εἴμαστε ἀρχαῖοι "Ἐλληνες, γι' αὐτὸ δὲ μποροῦμε νὰ χορέψουμε τοὺς χοροὺς τῶν Ἑλλήνων! Ωστόσο ἡ ἴδια, μαζὲν μ' ἄλλους πρωτοπόρους, ἔκανε τόσα πολλὰ γιατὸ νὰ ἐπαναφέρῃ αὐτὴ τὴν χαρακτηριστικὴν τέχνην κι' δτι τὸ κατάφερε σὲ ἀξιόλογο βαθμό, δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρχῃ πιὰ σοβαρὴ ἀμφιβολία.

Ἡ δυσκολία μας σήμερα βρίσκεται στὸ δτι δὲν ἔχουμε τὰ βήματα κανενὸς ἀρχαιοελληνικοῦ χοροῦ στὴν πλήρη ἀλληλουχία τους, ὅλοι ληρωμένα, δηλ. ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μέχρι τὸ τέλος. Αὐτὸ δὲν εἶναι κάτι ποὺ μεταδιδόταν μὲ μνημεία ἢ μ' ἄλλο ἀφθαρτὸ τρόπο, μὰ μόνο ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, καὶ συνεπῶς ὁ χρόνος, τὸ κύλημα τῶν αἰώνων καὶ οἱ ἀλλεπάλληλες ἀλλαγές στὸν τρόπο τῆς ζωῆς, τῆς σκέψεως καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφράσεως τῶν λαῶν ἀποδαίνουν πράγματα μοιραῖα. Μόνο στὶς μέρες μας ἔχει γίνει προσπάθεια καταγραφῆς καὶ μόνιμης διατηρήσεως τῶν θηράτων. Μεμονωμένα έγματα, ἡ καὶ φάσεις χορῶν, εἰναὶ δυνατὸ ν' ἀντλήσουμε ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν ἀγρείων

καὶ τῶν ἄλλων μνημείων καὶ πολλὰ συναρρηταὶ ἐπίστης ἀπὸ τὶς ἀρχαῖες περιγραφές. Άλλα κάθις σύγχρονη ἀναπαράσταση ἐνὸς ὀλόκληρου ἀρχαίου χοροῦ, ἀναγκαστικὰ πρέπει νὰ περιέχῃ τὴν συμπλήρωση πολλῶν καὶ οὐσιαστικῶν κενῶν ἀπὸ τὴν φαντασία τοῦ χορογράφου. Αὐτὸ ἀληθεύει μ' ἔνα τρόπο σχεδὸν καταδηλιπτικὸ στὸ ἀρχαῖο θέατρο.

Ἐνῷ αὐτὸ εἶναι πολὺ ἀπογοητευτικό, πολλές ἐλπίδες διαγράφονται γιὰ τὴν ἀναγέννηση τοῦ χοροῦ καὶ γιὰ τὴν δημιουργία ἐνὸς γέου εἰδους ἀνάλογου στὸ πνεῦμα (ἄν καὶ ὅχι στὶς λεπτομέρειες) μὲ τὴν ὅρχηση τῶν ἀρχαιοελλήνων, μὲ τὴν υἱοθέτηση μιᾶς ἀνάλογης στάσεως ἀπέναντι στὸ χορὸ μὲ τὴ δική τους. Ή ἐπαναφορὰ τοῦ παρελθόντος αὐτούσιου δὲν ἥταν ποτὲ δυνατή· ἡ ἀναγέννηση τοῦ παρόντος μὲ τὴ σωστὴ ἀξιοποίηση τοῦ παρελθόντος παραμένει πάντα ἐφικτή.

Χ. ΕΠΙΜΕΤΡΟ.

Βρισκόμαστε πιά στὸ τέλος τῆς ἀναζητήσεώς μας γιὰ τὴ μουσικὴ καὶ τὴν δρχησην στὴν ἀρχαία Σπάρτη, ποὺ πιθανὸν νὰ εἴχε σὰν ἀναπόφευκτο ἀποτέλεσμα τὸ ξεδίπλωμα ὡρισμένων κρυμμένων πτυχῶν τῆς ζωῆς τῶν Δωριέων. Αὐτὲς θὰ μᾶς ἔφεραν πολλὲς φορὲς στὸ μυαλὸν τὴν καθημερινήν εἰκόνα τῆς Λακεδαιμονίου, γιὰ τὴν ὅποια μιλήσαμε στὸ δεύτερο μέρος τῆς μελέτης μας. Θὰ ἔχουν, ὑποσέτουμε, κιδάλας γίνει μερικές αὐτόματες συγκρίσεις, ποὺ ὠδήγησαν ίσως σὲ συμπεράσματα καὶ πιθανὸν ἀκόμα σὲ ἀναπροσαρμογὲς αὐτῆς τῆς πατροπαράδοτης «ἀγέλαστης», ἃς τὴν ποῦμε, εἰκόνας, ἀπ' ὅσους μπόρεσαν νὰ μᾶς παρακολουθήσουν ίσαμ' ἐδῶ. Στὸ σημεῖο αὐτό, χωρὶς νὰ ἐπιδιώξουμε αὐτόδηλα συμπεράσματα, νομίζουμε πὼς μερικές τελικὲς σκέψεις καὶ παρατηρήσεις ἔχουν τὴν θέση τους σὰν ὀλοκλήρωση τῆς ὅλης προσπάθειας.

Σ' ἔνα σημεῖο τῆς διαδρομῆς μας εἴχαμε σταματήσει γιὰ νὰ ὑποβάλλουμε τὸ ἑρώτημα ἀν οἱ λαοὶ ἐκλέγουν τοὺς θεούς τους τυχαῖα, καὶ διατυπώσαμε τὴν ἀποφῆ ὅτι πρέπει νέχουν πολλὰ κοινὰ σημεῖα μ' αὐτοὺς γιὰ νὰ τοὺς θέλουν θεούς τους καὶ ὅτι τὰ σημεῖα αὐτά, μολονότι ίσως σὲ λαχανόυσα κατάσταση κάποτε, τὰ βγάλει στὴν ἐπιφάνεια ἡ ἀκμὴ τῆς πολιτιστικῆς ἐκφράσεως ἐνὸς λαοῦ, προσανατολιζόμενη ἀπὸ τὸ σχετικὸ θεῖκὸ ὄνταλμα. Αὐτὸ τὸ φαινόμενο τὸ συνδέσαμε στὴ Σπάρτη ιδιαίτερα μὲ τὸν Ἀπόλλωνα καὶ μὲ τὴ μουσικὴ, καθὼς καὶ μὲ τὶς πολλὲς ἄλλες ιδιότητες τοῦ θεοῦ, ἀρμονικὲς κι' αὐτὲς στὴν οὐσία.

Τώρα λοιπόν, στὸ στάδιο αὐτὸ τῆς ὀλοκλήρωσεως τῆς μελέτης μας. Θὰ μποροῦσε νὰ ὑποδηληθῇ τὸ ἑρώτημα κατὰ πόσο ὑπονοοῦμε ὅτι οἱ Δωριεῖς τῆς Σπάρτης ἔφεραν τὴν τέλεια καὶ πλήρη ἔκφραση τοῦ ιδεώδους ποὺ ἐνσωματώνει ὁ θεὸς τῆς προτιμήσεώς τους, ὁ Ἀπόλλων — ἡ ἐνσάρκωση τῆς πολυτύμονοτῆς ἐκείνης ἀρμονίας ποὺ περιγράψαμε.

«Οχι, αὐτὸ εἶναι παράλογο νὰ τὸ ὑποστηρίξῃ κανεὶς ἐν σχέσει μὲ ὅποιας αὐτὴν σφάλλοντα ἀνθρώπινα πλάσματα, ὅπως ἡταν ἀσφαλῶς οἱ Σπαρτιάτες (κι' ὅπως ἡταν οἱ ὑπόλοιποι «Ἐλληνες»). Τέτοιου εἰδους ἐπίτευξη δίχως ἀλλο δὲν ἀνήκει στὸ παρὸν οὔτε καὶ σὲ κανένα λαὸν ἡ ἔθνος ἀκόμα, ὅπως δὲν ἀνήκει στὸ παρελθόν. Ἀνήκει ίσως στὸ μέλλον καὶ στὴν ἐποχὴ ἐκείνη ποὺ εἶναι ἐνδεχόμενο νὰ φέρῃ τὸν πολιτισμὸν ἡ τὴν «κοινωνία τῶν ἀγίων», γιὰ τὴν ὅποια μιλᾶ ὁ Τόυνηπη στὸ διελίο του, «Πολιτισμὸς ὑπὸ δοκιμασίαν»:

«Σὲ κάθε ἔνα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς πολιτισμοὺς — λέει, ἐπισκοπώντας τὶς μεγάλες πολιτιστικὲς ἐκφράσεις τῆς ἀνθρωπότητος — τὸ ἀνθρώπινο γένος, νομίζω, προσπαθεῖ ν' ἀνυψωθῆ πάνω ἀπὸ τὸ στάδιο τῆς κοινῆς ἀνθρωπότητος, πάνω ἀπὸ τὴν πρωτόγονη ἀνθρωπότητα δηλαδή, καὶ νὰ κινηθῇ σὲ κάποιο ἀνώτερο εἰδος πνευματικῆς ζωῆς. Δὲ μπορεῖ ἔνας νὰ συλλάβῃ τὸ τέρμα γιατὶ ποτὲ δὲν τόχουμε φτάσει — τὸ, μᾶλλον, θάπτεπε νὰ πῶ δι: δὲν τόχει φτάσει καμμιὰ ἀνθρώπινη κοινωνία. Τόχουν ίσως φτάσει ὥρισμένοι ἀντρες καὶ γυναῖκες σὰν ἄτομα. Τούλαχιστο μπορῶ νὰ συεφθῶ ὥρισμένους ἀγίους καὶ σοφοὺς ποὺ μοῦ φαίνονται ὅτι, στὴν προσωπικὴ ζωὴ τους, ἔχουν φτάσει στὸ τέρμα, τούλαχιστο ὡς τὸ βαθμὸ

πὸν ἐγὼ ὁ ίδιος είμαι σὲ θέση νὰ συλλάβω μὲ τὶ μπορεῖ νὰ μοιάζῃ αὐτὸ τὸ τέρμα. "Ομως — συνεχίζει ὁ Τόυνηπη — ἀν ὑπῆρξαν μερικοὶ μεταμορφωθέντες ἄνδρες καὶ γυναῖκες, ποτὲ δὲν ὑπῆρξε τέτοιο πρᾶγμα δπως μιὰ πολιτισμένη κοινωνία. Ο πολιτισμός, δπως τὸν ξέρουμε, εἶναι μιὰ κίνηση καὶ ὅχι μιὰ κατάσταση, ἔνα ταξείδι κι' ὅχι ἔνα λιμάνι. Κανεὶς γνωστὸς πολιτισμός δὲν ἔχει φτάσει ποτὲ τὸν σκοπὸ (τέρμα) τοῦ πολιτισμοῦ μέχρι τὴ στιγμή. Ποτὲ δὲν ὑπῆρξε μιὰ κοινωνία ἀγίων πάνω στὴ γῆ»(221).

Εἶναι φανερὸ λοιπὸν πὼς δὲ μποροῦμε νὰ διεκδικήσουμε γιὰ τοὺς Σπαρτιάτες τὴν ἀνώτατη αὐτὴ τιμή: Οἱ ἀδυναμίες καὶ τὰ σφάλματά τους είναι πολὺ πραγματικὰ καὶ δὲν ὑπάρχει καθόλου λόγος ν' ἀποπειραθῆ κανεὶς νὰ τὰ μικροποιήσῃ, νὰ τὰ συγκαλύψῃ ἢ νὰ τὰ παρασιωπήσῃ. "Έχουν τονισμῆ πολλὲς φορές, καὶ συχνὰ κορυφώνονταν σὲ μιὰ ὀλότελα ἀπαράδεκτη καὶ φρικτὴ ἐνέργεια, ὅπως ἡταν ἡ μυστηριώδης ἐξόντωση δύο χιλιάδων εἰλάτων στὰ 424 π.Χ. — ἔνα ἀποτρόπαιο ἐπεισόδιο, ποὺ πρέπει νὰ ἀποτελῇ ἐν μέρει τούλαχιστο ιστορικὴ ἀλήθεια καὶ ποὺ εἶναι ἔνα βαρύ στίγμα στὴν ιστορία τῆς Λακεδαιμονίου. 'Η ιστορία τῶν εἰλάτων είναι συχνὰ μιὰ θλιβερὴ περίπτωση ἀνθρώπινης κατάντιας ποὺ ἔξεγειρε: τὴ συνείδηση μας, μ' ὅλο ποὺ ποτὲ δὲν ἔφτασαν τὴν ἐξανθλίωση τῶν σκλάδων σ' ἄλλα μέρη. 'Ηταν ἀνάγκη, ωτάμε μέσα μας, γιὰ νὰ ἐκδηλωθῇ ἡ περίφημη Σπαρτιατικὴ ἀρετή, νὰ θυματοποιούνται τόσοι ἄνθρωποι; 'Αλλά, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡταν μήπως ἀνάγκη, γιὰ νὰ ἐπικρατήσῃ τὸ 'Αθηναϊκὸ πνεῦμα, νὰ πληρώσουν τόσο βραειά ἄλλοι, καὶ νὰ παρθῇ ὁ φρικτὸς φόρος αἵματος τῶν Μηλίων; "Ομως, ἡ ἀπάντηση σὲ τέτοια κατ' ἀνάγκη μεταφυσικὰ ἐρωτήματα, ἀνήκει σ' ἄλλον τομέα.

Τούχορεωμένοι καθὼς είμαστε νὰ πάρουμε τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις καὶ ἀνιστήτητες ὅπως ἡταν, καὶ ὅπως εἶναι ἀκόμα — σὰν ἔνα δεδομένο κι' ἔνα σημεῖο ἐκκινήσεως — οἱ ἀναγνωρίσουμε πὼς ὑπάρχουν μερικὲς ἐξ ίσου βασικὲς ἀλήθειες σὲ σχέση μὲ τοὺς Σπαρτιάτες, πλάι στὰ ἐναντίον τους δεδομένα, ποὺ πρέπει νὰ τὶς θυμόμαστε. Κι' αὐτὲς ἔχουν μιὰ παράξενη, ιδιαίτερα σχέση μὲ τὴ μουσικὴ.

«Ἄν οἱ εἰλάτες βρίσκονται σὲ τέτοιο καταναγκασμό, οἱ Σπαρτιάτες δὲν ἀπολάμβαναν καθόλου τὴν ἀνεσή τους. Δὲν χρησιμοποιήσαν τὴν παρουσία τῶν εἰλάτων (καὶ τῶν περιοίκων) γιὰ νὰ καθίσουν αὐτοὶ στὴν ἡσυχία τους. «Η ζωὴ τους δὲν ἡταν μιὰ ζωὴ καλοπέρασης ποὺ ἀντλοῦσε πολυτελὴ συντήρηση ἀπὸ τὸ μόχιμο τῶν εἰλάτων. 'Αντίθετα, κάθε μαλθακότης ἐθεωρεῖτο ἀξιοκαταφρόνητη», τονίζει ὁ Κάσλ(222). Χρησιμοποιήσαν τὴν παρουσία τῶν ὑποτελῶν τους καὶ τὴν συνεχῆ ἀπειλὴ ποὺ παρουσίαζε ἡ ἀριμητικὴ ὑπεροχὴ τους κι' ἡ ἐπαναστατημένη κατάσταση τους σὰν πρόκληση, κι' ἔβαλαν τὸν ἔσυτό τους σὲ μεγαλύτερο καταναγκασμό, ποὺ τοὺς ὠδηγήσει σὲ πρωτοφανέρωτες — ίσως ἀπρόβλεπτες στὴν ἀρχὴ — ἐκβάσεις ὁμαδικῆς πειθαρχίας κι' αὐτοδυσίας. Τελικὰ οἱ συνέπειες τοῦ πράγματος έξεργαζοῦνται τὴν ἀργικὴν ἀφορμή, ποὺ ἀποδείχτηκε ἀπλῶς τὸ κέντροισμα: Στὴν ὅλη διαδικασία, η Σπάρτη κι' οἱ πολίτες τῆς φαίνεται νάκαναν βαρυτήματα διαπιστώσεις κι' ἀνακαλύψεις στὸ ζήτημα τῆς

αύτογνωσίας και τῆς οικουμοτάξεως τοῦ ἀτομικοῦ ἑγωῖσμοῦ χάρη ἐνὸς κοινοῦ σκοποῦ ποὺ εἶναι μεγαλύτερος ἀπὸ τὸ ἄτομο, κι' ἀπ' ὅλα μαζὶ τὰ ἄτομα. Τὸ καταπληκτικὸν εἶναι ὅτι δὴ αὐτὴ ἡ αὐτοθυσία κι' ὁ αὐτοκαταναγκασμὸς ἥτανε φεληματικὸς κι' ἀδιαφαρτόρητος. Κανένα παράπονο δὲν ἀκουγότανε πουθενά! Πραγματικά, «ὁ καταναγκασμὸς ἥτανε ἐκεῖ τόσο ἀγαπητός ὅσο ἀγαπητή εἶναι ἀλλοῦ ἡ ἐλευθερία» (Κρουαζέ). Καὶ οὐδὲν τὸ διατυπώνει ὁ Κάσλ, «μ' ἔνα οθεναρὸν καὶ συγκεκριμένο τρόπο, ὁ πολίτης τῆς Σπάρτης πραγματοποιοῦσε μιὰ ἐκουσία παράδοση (surrender) δῆλης τῆς νομιμοφροσύνης κι' ὅλων τῶν φυσικῶν του δυνάμεων» στὸ σκοπὸν τῆς διατηρήσεως τοῦ ἀστεώς του, καὶ τοῦτο ὡς τὴν φέλησθή του» (223).

“Ισως ἐδῶ γὰρ βρίσκεται ὁ ἔξιλασμός τους: Στὴν πρόδοδο ἀπὸ τὸν ἀτομικοῦ στὴν συνείδηση τοῦ Συνόλου· ποὺ ἔκεινης σὰν κατάκτηση τοῦ ἑαυτοῦ γιὰ τὴν κατάκτηση τοῦ περιβάλλοντος.

Πόσοι εἰναι σήμερα ἐκεῖνοι ποὺ, δταν ἀντιμετωπίζουν σύγχρουση μὲ τὸ περιβάλλον, ἀπειλὴ κάποιου ἀντίπαλου, ποὺ δταν δοκιμάζουν σκληρὲς κρίσεις, στρέφονται ἐναντίον τοῦ ἑαυτοῦ τους; Πόσοι εἰναι πρόδυμοι γ' ἀναγνωρίσουν ὅτι ἡ σύγχρουση μὲ τὸ περιβάλλον ἀποκαλύπτει κενὰ στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό τους καὶ στρέφονται πρῶτα ἐντός τους γιὰ γὰρ κάρουν διεπιπτώσεις;

“Ἄς παραδέσουμε ἐδῶ μέρος ἀπὸ ἓνα πολὺ καὶ τὸ σύντομο Όδηγὸν τοῦ Μουσείου, τῶν ἀρχαιοτήτων καὶ τῆς Ιστορίας τῆς Σπάρτης, γιατὶ εἰναι πολὺ σχετικό: «Ἡ σπαρτιατικὴ ιστορία — λέει ὁ συγγραφέας Χρύσανθος Χρήστου — μᾶς δίνει τὴν δυνατότητα νὰ παρακολουθήσωμε τὴν ἑστερικὴ πορεία τῶν ἐξελίξεων καὶ τοὺς ἀρχανεῖς λόγους ποὺ ἔκαναν μιὰ ὄμάδα ἀνθρώπων γὰρ ἀποκολουθήσουν ἕνα ἐντελῶς δικό τους δρόμο καὶ γὰρ δώσουν μιὰ καθαρὰ προσωπικὴ ἀπάντηση στὰ προθέματα τῶν χρόνων τους. Εἰναι εὔκολος ὁ δρόμος ποὺ κάνει πολλοὺς ιστορικοὺς νὰ μιλοῦν μὲ ἀποστροφὴ γιὰ τὸν σπαρτιατικὸν μίλιταρισμὸν καὶ τὴν πολιτικὴν μυωπία τῆς Σπάρτης σὲ μερικὲς κρίσιμες στιγμές τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ιστορίας. Επεγγοῦν μόνο, ὅτι ὅγι μόνο τὸ πιὸ θετικό, ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ γόνιμο εἰναι τὸ νὰ πλησιάσῃ κανεὶς τοὺς πραγματικοὺς λόγους ποὺ ὑποχρέωσαν ἓνα λαό καὶ μιὰ ἐποχὴ γὰρ ἀπαντήσην ὅπως ἀπάντησε. Εἰναι εὔκολος ὁ φόγος, ὅπως εὔκολος εἰναι καὶ ὁ ἀκριτος ἐπαινος... Γιὰ τὴν σπαρτιατικὴ ιστορία ἀξία ἔχει ἀν μποροῦμε νὰ καταλάβουμε τί ἔκανε τὸν ἀνθρώπο νὰ μιλήσῃ ὅπως μίλησε... Ἡ πορεία ποὺ κάνει ἓνα λαό νὰ δεχθῇ τὴν περιέργηση τοῦ θανάτου σὰν κανόνα τῆς ζωῆς του, δὲν εἰναι κάτι συγγριμένο» (224).

Σήμερα, δταν τὸ ἄτομο γυρίζη κάποτε πρὸς τὰ μέσα γιὰ γὰρ κοιτάξῃ τὸν ἑαυτό του καὶ γὰρ βάλη τὸ δικό του «σπίτι» σὲ τὰξη προτοῦ ἀσχοληθῆ μὲ τὴν τάξη τοῦ περιβάλλοντός του, κι' ὅταν ἐξετάξῃ τὶς θυσίες καὶ ὑποχρεώσεις ποὺ πρέπει νὰ κάμη στὸ ζήτημα τῶν ἀτομικῶν ἑγωικτικῶν τάσεων χάρη τοῦ συνόλου, ἔχει συγγὰ τὸν πλανήτη ὀλόκληρο, δηλ. ὀλάκερη τὴν ἀνθρωπότητα πιά, σὰν τὸν μεγαλύτερο ἀπὸ τὸ ἄτομό του ἐκεῖνο σκοπὸν γιὰ τὸν ὅποιο πρέπει γὰρ πραγματοποιήση αὐτὲς τὶς θυσίες. Τὸ ὑπαγορεύει ἡ ἐξέλιξη τῆς ἔννοιας τῆς συλλογικότητος στὴν ἐποχή

μας, ποὺ τείνει νὰ ξεπεράσῃ ὅλα τὰ προηγούμενα καὶ στενώτερα ὅρια. Μὰ στὴν ὁρχαία Ἐλλάδα, αὐτὸ τὸ μεγαλύτερο σύνολο ἥτανε τὸ ἄστυ, ἡ πόλις-κράτος. 'Αντιπροσώπευε τὴν ἔννοια τῆς ὀλότητος μ' ἔνα τρόπο ἀκόμα πιὸ συγκλονιστικὸν ἵσως κι' ἀπὸ τὴ σημερινὴ εὐρύτερη ἔννοια, κι' ὁ Γαϊγκερ μᾶς δίνει εὔγλωττα νὰ καταλάβουμε τὸ γιατί: "Ητανε, λέει, κατά ποὺ ἔμοιαζε πάρα πολὺ μὲ τὸ θεό: κι' οἱ "Ἐλληνες ἔνοιωσαν πάντα τὴ φειότητά του... 'Η πόλις ἥτανε κάτι οίκουμενικὸ μὲ ἔνα θεμέλιο θρησκευτικό... 'Η πόλις εἶχε γίνει ἡ ἐπιτομὴ ὅλων τῶν πραγμάτων, ἀνθρώπινων καὶ φείων» (225).

“Ἐτοι, ἔχει εἰπωθῆ ἀκόμα κι' ἀπὸ μύστες πολὺ αὐτηρῆς κρίσεως ὅτι «ὁ πατριωτισμὸς εἶναι ἔνα εὐγενὲς αἰσθημα» κι' ὅτι ξεπέφτει μόνο στὰ χέρια ἀσυνείδητων ἀνθρώπων καὶ ὅτι «ἡ πραγματικὴ συλλογικὴ θυσία σημαίνει διεύρυνση τῆς συνειδητότητος», ποὺ πάσι νὰ πῆ φυσικὴ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρώπινης ὄντότητος. Καὶ πάλι τὰ λόγια τοῦ Γαϊγκερ μᾶς ὑποβοηθοῦν: «Τὸ ίδεωδες ποὺ ἔνέπνεε τοὺς πολίτες τῆς Σπάρτης... εἶναι κάτι τὸ ἀφερτό. Μ' ὅλο ποὺ ἡ κοινωνία ποὺ τὸ ἐνσωμάτωσε φαίνεται σὲ μᾶς ὅτι ἥταν ἀποκλειστικὴ καὶ περιωρισμένη στὸν ὀραματισμὸ της, τὸ ίδιο τὸ ίδεωδες παραμένει ἀληθινὸ καὶ πολύτιμο. 'Ο Πλάτων ὁ ίδιος θεωροῦσε ὅτι ἡ Σπαρτιατικὴ σύλληψη τοῦ ρόλου καὶ τῆς ἀγωγῆς τοῦ πολίτη ἦταν στενή, μὰ ἔδλεπε πώς ἡ Σπαρτιατικὴ ἰδέα ποὺ ἀποδανατίστηκε στὰ ποιήματα τοῦ Τυρταίου ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἀκατάλυτες βάσεις τῆς πολιτικῆς ζωῆς» (226).

Κάτι ποὺ μᾶς φέρνει πάντα στὸ ρόλο τῆς μουσικῆς στὴν ὅλη Σπαρτιατικὴ ἐπίτευξη: Εἰναι αὐτονόητο ὅτι σ' ὅλα αὐτὰ ἡ μουσική, μαζὶ μὲ τὴν ὄρχηση, ἔπαιζαν ἔνα φεμελιακὸ ρόλο. 'Ανήκει στὴν ίδιαζουσα φύση τῆς τέχνης τῶν ἥγων καὶ τοῦ ρυθμοῦ νὰ τὸ κάμνουν, ίδιαίτερα ὅταν αὐτὰ τὰ μέσα ὑποβάλλονται σὲ ὄμαδική, συντονισμένη, ἡθελημένη χρήση. Τέτοια εἰναι ἡ ξεχωριστὴ δύναμη τῆς Μουσικῆς, στὴν εὐρύτερη τῆς Ἐλληνικῆς ἔννοια καὶ χρήση. 'Η ἀποτελεσματικότης τοῦ χορωδιακοῦ τραγουδιοῦ στὴν ἀρχαιότητα, ἀλλὰ καὶ τὰ εὐεργετικὰ καὶ μάλιστα θεραπευτικὰ ἀποτελέσματά του στὴν ἐποχή μᾶς, μελετῶνται μὲ σοθαρότητα καὶ ἀναγνωρίζονται καὶ ἀπὸ τοὺς σύγχρονους ἐρευνητές (227). Στὴ Σπάρτη, ἡ πλούσια συλλογικὴ μουσικὴ δραστηριότης, ἡ πληθύρα τῶν τραγουδιῶν καὶ τῶν χορῶν, οἱ μελωδικοὶ αὐτηροὶ ἥχοι καὶ ρυθμοὶ ποὺ γέμιζαν τὸν αἰθέρα, συνέτειναν χωρὶς συζήτηση στὸ νὰ διατηροῦν ζωντανή, ὑγιὴ κι' ἀφυπνισμένη τὴ Σπαρτιατικὴ Ψυχή, ἔτοι ὥστε ἡ ὑπακοή κι' ἡ ὑποταγὴ τοῦ ἀτόμου σ' αὐτὴ νὰ γινόταν μιὰ πιὸ λογικὴ καὶ πιὸ χειροποιητὴ ἀναγκαιότητα· ἀκόμα, ἡ πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς ὑποταγῆς, ἡ βίωση μᾶς — γιὰ μᾶς — ἀπαραδέκτης ζωῆς, ώραιοποιεῖτο καὶ ἐγίνετο πιὸ εὔκολη, ὅπως πιὸ εὔκολη ἐγίνετο ἡ ἐπίτευξη συλλογικῆς ἀρμονίας. Τὸ νὰ μπορέσῃ ἔνας λαός νὰ τὸ κάμη αὐτό, δηλ. νὰ ὑποτάξῃ τὴ μουσικὴ σ' αὐτὴ τὴν ἀναγκαιότητα, χωρὶς νὰ τὴν ἐξευτελίσῃ, εἶναι κιόλας μιὰ ἐπίτευξη ποὺ πρέπει νὰ προκαλῇ τὸ θαυματούμα αὐτὴ ἡ ίδια, δεδομένου ὅτι τόσο λίγοι τὴν πραγματοποιήσαν. Τὸ μυστικὸν ἵσως νὰ βρίσκεται σὲ μεγάλο βαθμὸ στὸ ὅτι ἡ ίδια θεότητα προίστατο τῆς μουσικῆς καὶ αἱ τῆς ψυχοσωματικῆς ὑγείας τοῦ ἀνθρώπου — ὁ Ἀπόλλων. Μιὰ σύγχρονη

έρευνητής στὸν τομέα ποὺ μόλις ἀναφέραμε (τῶν ἐπιδράσεων καὶ τῆς θεραπευτικῆς ἀξίας τῆς μουσικῆς), νὴ Juliette Alvin, λέει πολὺ διαφωτιστικά: «Οἱ ἄνθρωποι γιὰ τοὺς «Ἐλληνες δὲν ἡταν ἀπλῶς μέρος ἀλλὰ τὸ κέντρο μιᾶς παγκόσμιας ἀρμονίας. Τὸ ίδεωδες τους ἡταν νὰ φτάσουν τὴν τέλεια ἀρμονία μεταξὺ σώματος καὶ ψυχῆς, μεταξὺ τῶν ἔξεων καὶ τῆς λογικῆς, μεταξὺ τῆς διάνοιας καὶ τῶν συγκινήσεων. Οἱ ἄνθρωποι ἔτσι μποροῦσε νὰ γίνη κύριος τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἡ Ισορροπία μεταξὺ σώματος καὶ ψυχῆς ἡταν ἡ ὑγεία, μιὰ σκέψη ποὺ ἔξεφρασε ὁ Juvenalis στὸ περίφημό του ρητό: Νοῦς ὑγιεῖς εἰναι σώματις ὑγιεῖς εἰναι... Ἡταν τὸ καθήκον τῆς πολιτείας νὰ προστατεύῃ καὶ νὰ προάγῃ τὴν ἀρμονία μὲ κάθε μέσον ποὺ μποροῦσε νὰ ἐπιφέρῃ τὴν ὑγεία καὶ τὴν τάξη, καὶ νὰ πολεμᾶ κάθε εἴδους ἀνωμαλία, περιλαμβανομένης τῆς ἀσθενείας. Ἡ «Ἐλληνικὴ ψυχοσωματικὴ ἀντίληψη τῆς ἀσθενείας — συνεχίζει ἡ «Ἀλβιν — ἔξηγει γιατὶ ἡ μουσική, ποὺ εἶναι τάξη καὶ ἀρμονία ποὺ ἐπηρεάζει ὀλόκληρο τὸν ἀνθρώπο, ἔπαιξε τόσο σπουδαῖο ρόλο στὴν Ἐλληνικὴ προσέγγιση στὰ προβλήματα τῆς ὑγείας. Ἡ μουσικὴ ἡταν ἔνα ἀκέραιο μέρος τῆς «Ἐλληνικῆς ζωῆς... Οἱ «Ἐλληνες ἐφάρμοζαν συστηματικὰ τὴν μουσικὴ σὰν θεραπευτικὸν ἢ προληπτικὸν μέσον ποὺ μποροῦσε καὶ ποὺ ἐπρεπε νὰ τελῇ ὑπὸ ἔλεγχο, ἀφοῦ τὸ ἀποτελέσματά του πάνω στὴ φυσικὴ καὶ νοητικὴ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου μποροῦσαν νὰ προβλεφθοῦν. «Ἐφταναν ὡς τὸ σημεῖο νὰ λέγουν δὲν ἡ χρήση τῆς μουσικῆς πρέπει νὰ ἐλέγχεται ἀπὸ τὸ Κράτος» (228).

«Οτι δὲν' αὐτὰ ισχύουν ἀπόλυτα γιὰ τὴ Σπάρτη εἶναι φανερό, καὶ δὲν μᾶς ἔξηγοῦν πολλά γιὰ τὴ διαμόρφωση τῆς πολιτείας τῶν Λακεδαιμονίων καὶ τῆς ίδιαίτερης ἀρετῆς τους μέσον τῆς μουσικῆς εἶναι ἐπίσης φανερό. «Ἄν ἔχουμε ἀμφιβολίες γιὰ τὴ δύναμη τῆς μουσικῆς νὰ διαπλάσῃ φυγές καὶ νὰ ἐπηρεάζῃ κοινωνικὲς καταστάσεις καὶ συστήματα, ἀς ἀκούσουμε κάπως ἐκτεταμένα τὸν Σύριλ Σκότ, ποὺ ἔκαμε μιὰ εἰδικὴ μελέτη τοῦ θέματος στὸ διθλίο του, «Ἡ μουσικὴ καὶ ἡ μουσικὴ δύναμη τῆς μέσ' ἀπ' τοὺς αἰώνες» (Music: Its Secret Influence Throughout the Ages).

«Ἔχει ἀποδειχθῆ — γράφει στὸ κεφάλαιο «Τ」 ἀποτελέσματα τοῦ ἥχου καὶ τῆς μουσικῆς» — δὲν ὁ ἥχος μπορεῖ νὰ εἶναι καὶ οἰκοδόμος καὶ χαλαστής: μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ μορφές, μᾶς μπορεῖ καὶ νὰ καταστρέψῃ μορφές. Ἀπὸ τὸ τυχαῖο ρίξιμο λίγης ἀμμου πάνω σὲ μιὰ γυάλινη πλάκα, μποροῦν νὰ σχηματισθοῦν γεωμετρικὰ σχήματα μὲ τὴ βοήθεια τοῦ δοξαριοῦ ἐνὸς βιολιοῦ, ἀν τὸ τραβήξωμε στὴν ἄκρη τῆς πλάκας (κατὰ πλάτος). γεγονός ποὺ θέλει ν' ἀποδείξῃ τὸ δημιουργικὸν ἀποτέλεσμα τῶν ἡχητικῶν κραδασμῶν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ ἥχος τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθῇ ἔτσι ποὺ νὰ θρυμματίσῃ ἔνα ποτήρι καὶ νὰ τὸ μετατρέψῃ σὲ ἄτομα...

«Καὶ ἀν ὁ ἴδιος ὁ ἥχος ἔχει τόση σπουδαιότητα, τί πρέπει νὰ ποῦμε γι' αὐτὸν δὲν σμίγεται καὶ πειθαρχῆται (μαλακώνεται, mellowed) γιὰ ν' ἀποτελέσῃ τὴν τέχνη τῆς μουσικῆς; Γιὰ νὰ βροῦμε μιὰ ἀπάντηση — λέει ὁ Σκότ — ἀς στραφοῦμε σ' ἔνα ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους διανοητὲς ὅλων τῶν ἐποχῶν. «Ἡ μουσικὴ παίδευση», γράφει ὁ Πλάτων, «εἶναι

τὸ πιὸ ισχυρὸ ἀπὸ κάθε ὅλῳ ὅργανο, ἐπειδὴ ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ ἀρμονία εἰσχωροῦν στὰ μύχια τῆς ψυχῆς καὶ ἐκεῖ ρίζωνυν, μεταγγίζοντας χάρη καὶ κάνοντας τὴν ψυχὴ ἐκείνου ποὺ εἶναι ὀληθινὰ πεπαιδευμένος, πλήρη χάριτος». Τόσο ἔντονη, πραγματικά, ἡταν ἡ γνώμη τοῦ Πλάτωνος γιὰ τὸ ἀποτελέσματα τῆς μουσικῆς ποὺ σὲ ὅλο μέρος τῆς Πολιτείας του λέει: «Ἡ καὶ αἱ θεοὶ εἰρηνεῖς νέοι εἰδούσι μοισικοὶ τύπους χωρίς νὰ ἐπηρεάσουμε τοὺς πιὸ σπουδαῖους πολιτικοὺς θεοὺς». Καὶ ὁ Πλάτων δὲν εἶναι ὁ μόνος ποὺ πρεσβεύει αὐτῇ τῇ γνώμῃ, γιατὶ ἀναμφίσιολα τὴν συμμεριζόταν καὶ ὁ Ἀριστοτέλης ὃταν ἔγραψε... «συγκινήσεις κάθε εἰδούς ἀναπαρίστανται ἀπὸ τὴ μελωδία καὶ τὸ ρυθμός συνεπῶς μὲ τὴ μουσικὴ ὁ ἀνθρώπως ἐθίζεται στὸ να αἰσθάνεται τὶς δριθὲς συγκινήσεις» ἡ μουσικὴ συνεπῶς ἔχει τὴ δύναμη νὰ διαπλάσῃ τὸ χαρακτῆρα, καὶ τὰ διάφορα εἰδη τῆς μουσικῆς ποὺ βασίζονται στοὺς διάφορους τρόπους, διακρίνονται ἀπὸ τὸ ἀποτελέσματά τους πάνω στὸ χαρακτῆρα — τὸ ἔνα λ.χ. τείνει νὰ προκαλῇ τὴ μελαγχολία, τὸ ἄλλο τὴν θηλυκότητα: τὸ ἔνα εἶδος ἐνθαρρύνει τὴν ἐγκαρτέρηση, τὸ ἄλλο τὴν αὐτοκυριαρχία, ἔνα τρίτο τὸν ἐνθουσιασμό, καὶ οὕτω καθ' ἔξης».

«Προτιθέμενα στὴν πραγματικότητα — συνεχίζει πάντοτε ὁ Σκότ — νὰ δείξουμε πώς κάθε ἔχοντας τύπος μουσικῆς ἔχει ἔξαστης μὰ ἔντονη ἐπίδραση στὴν ιστορία, στὰ ημέρα καὶ στὴν κουλτούρα...

«Λίγος στοχασμὸς πάνω στὸ θέμα πρέπει νὰ μᾶς ὅδηγήσῃ στὸ συμπέρασμα δὲν ἡ μουσικὴ ἐπενεργεῖ πάνω στὸ νοῦ καὶ τὶς συγκινήσεις τοῦ ἀνθρώπου μέσον τῆς ὑποθέσεως... ἀκόμα καὶ ἡ ούσια αὐτῆς τῆς ίδιας τῆς μουσικῆς φύσις μας τοὺς τείνει ν' ἀναπαραγθῆ στὴν ἀνθρώπινη συμπεριφορά: καὶ γι' αὐτό, μποροῦμε δικαιολογημένα νὰ διατυπώσουμε τὸ ἀκόλουθο ἀξίωμα — ὅπως στὴ μουσική, ἔτσι καὶ στὴ φύση...

«Ἡ φυσιολογικὴ ἔρευνα ἔχει ἀποδείξει δὲν μὲ τὴν ἐπανάληψη μιᾶς φόρμουλας ποὺ ὑποβάλλει φυσικές ἡ ήθικές ίδιότητες, οἱ ίδιότητες αὐτὲς μποροῦν στὴν πραγματικότητα ν' ἀποκτηθοῦν... Ἡ μουσικὴ εἶναι ἔνα εἶδος φόρμουλας...

«Ἡ ιστορία δείχνει — συνεχίζει ὁ ίδιος συγγραφέας — πώς οἱ κυβερνῶντες καὶ οἱ ηγέτες τῆς σκέψεως... πάντα βρίσκονται σ' ἐπαφή μὲ κάποιον εἴδους μουσική. Οἱ βασιλεῖς, οἱ δούκες, οἱ πάπες καὶ οἱ πρίγκηπες εἰχαν τοὺς «αύλικούς μουσικούς» τους: οἱ φεουδάρχες καὶ οἱ βαρδοί εἰχαν τοὺς ραφωδούς τους, ἐνῷ οἱ μάζες εἰχαν τούλαχιστο τὴ λαϊκὴ τους μουσική». Ἐν συνεχείᾳ, ὁ Σκότ κάνει τὴν ἐπαναστατικὴ διακήρυξη δὲν, ἀντίθετα μὲ τὴν ἐπικρατοῦσαν πεποίθηση δὲν οἱ πολιτισμοὶ ἔρχονται πρῶτα καὶ τὰ χαρακτηριστικὰ εἰδη τῆς μουσικῆς τους ἔπονται, ἡ τάξη

ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ πράγματα εἰναι ἡ ἀντίθετη: «Μιὰ καινοτομία στὸ μουσικὸν ὅφος ἀπαράτητα ἀκολουθεῖτο (στὴν ιστορία) ἀπὸ μιὰ καινοτομία στὴν πολιτικὴ καὶ στὰ ηθοῦ. Καὶ, τὸ σπουδαιότερο, ὅπως θὰ δεῖξουν τὰ κεφάλαιά μας γιὰ τὴν Αἰγυπτο καὶ τὴν Ἐλλάδα, τὴν παρακμὴ τῆς μουσικῆς στὶς δύο αὐτὲς περιπτώσεις ἀκολούθησε ἡ πλήρης παρακμὴ τοῦ ἕδου τοῦ Αἰγυπτιακοῦ καὶ τοῦ Ἐλληνικοῦ πολιτισμοῦ»⁽²²⁹⁾.

Τὸ λιγότερο ποὺ μποροῦμε νὰ ποῦμε, εἰναι ὅτι σ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἰδέες ὑπάρχει πολὺ ὄλικὸ γιὰ τὴ σκέψη, καὶ ὑπάρχουν πολλὰ συμπεράσματα γιὰ νὰ ἔξαγθοῦν ἀναφορικὰ μὲ τὴν ὄργανωμένη χρήση τῆς αὐτηρῆς μουσικῆς στὴ Σπάρτη. "Αν, φυσικά, δὲν δεχόμεθα τὴν ἀποφῆ ὅτι ἡ μουσικὴ εἰναι μιὰ δύναμη ποὺ μορφοποιεῖ ψυχὴς καὶ καταστάσεις, τότε τὸ θέμα μουσικὴ τοποθετεῖται πάνω σὲ ἐντελῶς ἄλλη βάση. 'Η βάση αὐτῆ, πάντως, δὲν εἰναι Ἐλληνικὴ καὶ φυσικὰ οὔτε Σπαρτιάτικη.

"Οπωσδήποτε, ὅταν κοιτάζουμε τὸ Σπαρτιατικὸ φαινόμενο στὴν ὄλοτητά του, καὶ δὴ ἀπὸ τὴ μουσικὴ σκοπία (μὲ τὴν ἀρχαία, τὸ ἔξαντονίζουμε, πάντοτε ἔνγοια ἡ λέξη μουσική), ποὺ μᾶς βοηθᾶ, νομίζουμε, νὰ ἔχωρισουμε πιὸ ἀλλοθάστα τὴν κεντρική του ἐπίτευξη, ἡ ὃποια εἰναι πολὺ πραγματική, εἰναι φανερὸ ὅτι δὲν εἰναι καθόλου ἀνάγκη γὰρ ἐπικαλεσθοῦμε ρατσιστικές θεωρίες περὶ τῆς ἀνωτερότητος τῆς Δωρικῆς φυλῆς (ὅπως πολὺ ἐπικινδυνοῦ ἔγινε ἀπὸ μερικοὺς Γερμανούς) γιὰ νὰ στηριζουμε τὸ ἀδιαμφισβήτητο μεγαλεῖο τῆς Σπάρτης! Οὔτε πάλι μποροῦμε νὰ ξοφλήσουμε μ' αὐτὸ τὸ φαινόμενο ἀποκαλώντας το, νὰ ποῦμε, «ἄλοκληρωτικὸ μιλιταρισμὸ» καὶ νὰ σταματήσουμε ώς ἐκεῖ. Καὶ οἱ δύο αὐτὲς λύσεις εἰναι πολὺ ἀνεπαρκεῖς. Τὸ τρωτὰ τῶν Σπαρτιατῶν, πολὺ πραγματικὰ κι' αὐτά, δὲν μᾶς ἐμποδίζουν, ἄλλωστε, νὰ δοῦμε καὶ τὸ ἔξῆς σημαντικὸ — ὅτι ἡ ἐπίτευξη τους δείχγει πρὸς ἓνα δρόμο γεμάτο ἀπὸ ἄκομα μεγαλύτερες ὑποσχέσεις κι' ὅτι, συγκεκριμένα, ἡ δική τους ἐπίτευξη μποροῦσε (καὶ μπορεῖ) νάγκη τὴν ἀνώτερη ἀντιστοιχία της, τὴν τελειότερη κατάληξη της. Τὸ φανερώνει τὸ πρόσωπο τοῦ Πυθαγόρα, «Γίοῦ τοῦ Ἀπόλλωνος», καὶ τῆς ἀδελφότητός του στὸν Κρότωνα, ποὺ ἀσφαλῶς εἰναι ἀνάμεσα στοὺς «μεταμορφωμένους» ἀντρες καὶ γυναικες ποὺ ὑπονοεῖ ὁ Τόδυμπη. Εἴχαμε κιόλας ἐπισύρει τὴν προσοχὴ στὸ γεγονός ὅτι ὁ τρόπος ζωῆς τῶν Πυθαγορείων θεωρεῖται οὐσιαστικὰ Δωρικός.

Μποροῦμε νὰ ἔξαναῦπογραμμίσουμε ἐδῶ αὐτὸ τὸ σημεῖο, φρεσκάροντας καὶ τὴ μνήμη μας, μὲ μιὰ παράθετη ἀπὸ μιὰ παλὴὰ Ἐλληνικὴ ἔκδοση τῶν «Χρυσῶν Ἐπῶν» τοῦ Πυθαγόρα, ποὺ δίγει μὲ σημασία καὶ τὸ θέμα τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ Ἀπόλλωνος:

«Ἐκ τοῦ σεμνοῦ καὶ αὐτηροῦ βίου τῶν Δωριέων φαίνεται: ὅτι πηγάζουσιν ἡ αὐτηρὰ ὑπακοὴ καὶ ἡ πειθαρχία τῶν νεωτέρων μαθητῶν τῆς σχολῆς εἰς τοὺς πρεσβυτέρους, ἡ ἄνευ ἀντιλογίας ἀποδοχὴ τοῦ κύρους καὶ τῆς αὐθεντίας τοῦ διδασκάλου («αὐτὸς ἔφατο»), ἡ ἀνιδιοτελὴς πίστις καὶ φιλία πρὸς ἀλλήλους καὶ ἡ ἀλληλεγγύη, ἡ ἄκρα λιτότης καὶ ἐγκράτεια εἰς τὴν δίαιταν καὶ τὴν ἐνδυμασίαν, ὁ καθορισμὸς καὶ ἡ ἐπιτέλεσις τῶν καθημερινῶν ἔργων, τροφῶν, λουτρῶν, περιπάτου, γυμναστικῆς, μουσικῆς, ἡ βραχυλογία, ἡ τιμὴ καὶ ἐλευθεριωτέρα ἀγωγὴ τῶν γυναικῶν, αἵτινες

ἔγίνοντο δεκταὶ εἰς τὰ ἀπόρρητα καὶ μυστήρια τῆς σχολῆς, ἐν τοῖς θρησκευτικοῖς δὲ ἡ λατρεία τοῦ Ἀπόλλωνος ὡς θεοῦ τῆς εὐκοσμίας, τῆς τάξεως καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ ἐν τοῖς πολιτικοῖς ἡ προτίμησις τοῦ ἀριστοκρατικοῦ πολιτεύματος»⁽²³⁰⁾. (Τὸ τελευταῖο φυσικὰ μὲ τὴν ἀρχαία ἔννοια τοῦ «ἀριστοκρατικός», τῆς διακυβερνήσεως τῶν ἀρίστων, ὅχι μὲ τὴ σύγχρονη).

Τὸ παράδειγμα τῆς ἀδελφότητος τῶν Πυθαγορείων συγκρινόμενο μὲ τὶς πιὸ μέτριες στιγμές τῶν Σπαρτιατῶν, μοιάζει ἀληθινά σὰν ἔνα ἰδεατὸ πρότυπο, σὰν ἔνα ἐπίτευγμα ὑπερανθρώπων. Μὰ τὸ ἀξιοθαύμαστο εἰναι ὅτι κοινοὶ ἀνθρώποι δημοσίες οἱ Σπαρτιάτες (ἀν μπορῇ βέβαια νὰ χρησιμοποιηθῇ αὐτὴ ἡ ἔκφραση γι' ἀνθρώπους ποὺ τόσο συχνὰ ὑπερέβαιναν τὸν ἔαυτὸ τους μποροῦν, στὶς καλύτερές τους στιγμές, νὰ συγκριθοῦν τόσο καλά μὲ τὸ ὑπόδειγμα αὐτὸ τοῦ Πυθαγόρα.

"Αν πίσω ἀπὸ κάθε πολιτισμό, πραγματικά, βάλουμε ἔνα τέτοιο ἰδεατὸ ὑπόδειγμα, ὑπαρκτὸ ἡ μῆ, πάρινουμε μερικὰ ἔξαιρετικὰ ἔνδιαρθροντα ἀποτελέσματα καὶ ἔξαιραίζουμε μερικὲς πολὺ διαφωτιστικές συγκρίσεις: Πίσω ἀπὸ κάθε μεγάλη ἀνθρώπινη προσπάθεια, δημοσίες οἱ πολιτισμοί, θὰ μπορούσαμε νὰ θέσουμε σὰν ὑπόθεση ὅτι ὑποκύρυπτεται ἔνα τέλειο Πρότυπο, μιὰ 'Ιδέα χωρὶς τρωτά, ποὺ δὲ κάθε λαός, ἔθνος, ἡ ὄμαδα ἀνθρώπων, τὴ συλλαμβάνοντας καὶ τὴ φτάνουν ὡς τὸ σημεῖο ποὺ τοὺς εἰναι μπορετό, ὀθωδύμενοι ἀπὸ κάποια μυστικὴ παρδρμηση (καὶ ὅχι κατ' ἀνάγκη μὲ πλήρη συνείδηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος). Κάποτε ἡ σύλληψη καὶ ἡ ἔφαρμογὴ τῆς 'Ιδέας ἔχει τόσες ἀνθρώπινες διαστρεβλώσεις, ποὺ κάθε πνευματικότητα ἡ ἀνώτερη πρόσλευση φαίνεται νὰ πνίγεται: Εἶναι τὸ Εεχωριστὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀρχαιοειδοῦς λαοῦ την ἡ νικοῦ ἐπιτευχία ματος, στὰ κορυφαῖς ἀστραποῦλη ματά του, δὲν τις συγκρινεται τὸ σοκαλὸ μὲ τὰ ἀπιαστά κι' ἵσως ὑπαρκτὰ (πολὺ ὑπαρκτά, ἀν θυμηθοῦμε τὸν Πλάτωνα) αὐτὰ Πρότυπα.

Βάσει αὐτοῦ πρέπει νὰ κριθοῦν οἱ ἀδυναμίες τῶν Ἐλλήνων, πιὸ συγκεκριμένα τῶν Σπαρτιατῶν. Γιὰ ν' ἀποκτήσουμε τὸ δικαίωμα τοῦ ἐπικριτῆ ἀπέναντι στοὺς Σπαρτιάτες, πρέπει πρῶτα νὰ τὸ κερδίσουμε, φέροντας τὸν ἔαυτὸ μας σὲ θέση νὰ συλλαβή κάτι ἀπ' τὴν 'Ιδέα ποὺ οἱ ἀνθρώποι αὐτοὶ προσπαθοῦσαν συλλογικὰ γὰρ ἔκφράσουν καὶ ποὺ τοὺς παρορμοῦσε ἔστω καὶ χωρὶς νὰ τὸ έρεουν πάντα. "Αν πραγματικὰ εἰναι ἡ καταστάλαξη μιὰς ὑψηλῆς 'Ιδέας ἀπὸ τὸ νοῦ τοῦ Δημιουργοῦ ποὺ συντελεῖται κάθε φορὰ ποὺ ἀναπηδάει ἔνας ἔχωριστός πολιτισμός, τότε οἱ Σπαρτιάτες πρέπει νὰ μᾶς ἀφίνουν ἐκστατικούς γιατὶ μπόρεσαν στὶς καλύτερές τους στιγμές νὰ προσεγγίσουν τόσο πολὺ κοντά στὸ Ἀπόλλωνειο Ἀρχέτυπο καὶ γιατὶ μπόρεσαν νὰ τὸ θεωρεῖται αὐτὸ τόσο πολύ. "Ηταν πραγματικὰ ἔνας Ἡράκλειος ἀδλος ἀπὸ τοὺς ἀξιούς ἀπόγονους τοῦ ἥρωα τῶν δώδεκα ἀδλων. Τὸ δὲ ἡ ἀνθρώπινη ἀδυναμία στὸ τέλος θὰ ὑποχωροῦσε ἡταν ἀπλῶς ἐπόμενο. "Αλλωστε, ἔτσι δουλεύει ὁ ἀδυνατητός νόμος τῶν κύκλων.

Μὰ τὸ ἀστραποβόλημα τοῦ ἄδλου μένει τόσο, ὅσο θὰ μένη καὶ τὸ λακωνικό, μὰ τόσο συγκλονιστικὸ ταφικὸ ἐπίγραμμα τοῦ Σιμωνίδη, που ἐκφράζει αὐτὸ τὸν ἄδλο τόσο ἀβάσταχτα ἀληθινά:

«Ω̄ ξεῖν' ἀγγέλλειν...».

Ἐπίγραμμα ποὺ βγάζει στὴν ἐπιφάνεια δῆλο τὸ κρυμμένο, βουδὸ ἄγχος τῆς καρδιᾶς — μιᾶς καρδιᾶς ποὺ δὲν τολμᾶ, δὲν καταδέχεται, νὰ παραπονεθῇ γιατὶ ἡ θυσία της εἶναι τόσο μεγάλη. Ἡ ὥρα τοῦ θανάτου τοῦ Σπαρτιάτη μᾶς κάνει νὰ σταθούμε μὲ σεβασμὸ καὶ ν' ἀναλογισθοῦμε πώς τόσον καὶρὸ ὑποτασσόταν ἀγόργυστα σὲ μιὰς ζωὴς συνεχῶν στερήσεων — καὶ μὲ ποιὰ ἀμοιβὴ; Ποιὰ μοναδικὴ προσδοκία; Ποιὸν συχνὸ τὸ θάνατο. Ἀπλῶς γιὰ νὰ πάνη νὰ πεθάνῃ. 'Ακόμα κι' ὅσα είχαν ὠραιοποιήσει τὴν ὑπαρξή του ἀλλοτε τὰ θυμότανε τὴν ὕστατη αὐτὴ στιγμὴ καὶ τὰ πρόσφερε κι' αὐτὰ θυσία. Τὸ νάχη γνωρίσει καὶ ζήσει κανεὶς λίγη ὄμορφιὰ ὥπως τὴ γνώρισαν οἱ Σπαρτιάτες, ὅχι τόσο πλουσιοπάροχα ὅσο οἱ ὑπόλοιποι "Ελληνες, μὰ στὴν αὐστηρή της ἔκείνη κι' ίσως πιὸ συγκινητικὴ μορφή, καὶ νάναι ἔτοιμος στὴν κάθε στιγμὴ νὰ τὴν ἀπαρνηθῇ κι' αὐτὴν καὶ νὰ τὴ βάλῃ στὸ βωμὸ τῆς θυσίας θεληματικά, νοιώθοντας ίσως δῆλη τὴν ὥρα πώς, ἐδῶ κάτω, οὐσιαστικὰ τίποτα δὲν ἔχει νὰ κρατήσῃ — αὐτὸ, ἀν μπορέσουμε νὰ τὸ νοιώσουμε, εἶναι κάτι ποὺ θὰ συγκλονίσῃ τὴν ὑπαρξή μας συθέμελα.

Κάποτε ἐδῶ κάτω στὴ γῆ μεταξὺ μας ὑπάρχουν ἐκεῖνοι ποὺ τὰ λόγια τοῦ Σιμωνίδη καὶ τὸ ἐπίτευγμα τῆς Σπάρτης δὲν φαίνονται καὶ πολὺ ἀξιόλογα πράγματα γιὰ νὰ τοὺς ἐλκύσουν τὴν προσοχὴ καὶ νὰ τοὺς συγκινήσουν. Στὸν Οὐρανό, εἶναι πολὺ πιθανὸ ἡ σιωπὴ τῆς καρδιᾶς τῶν Σπαρτιατῶν ν' ἀντηχῆ

«Σὰν τὸ κτύπημα μιᾶς Σφύρας μέσα στὸ Διάστημα!»

'Ερωτήσεις καὶ 'Απαντήσεις

Ἐρώτηση: "Η ἑξαιρετικὴ δρχηστικὴ δραστηριότης τῶν Σπαρτιατῶν εἶναι φυσικὸ νὰ διεγείρῃ τὸ ἐνδιαφέρον σχετικὰ μὲ τὶς ἄλλες περιοχὲς τῆς Ελλάδος, λ.χ. τὰς Ἀθήνας. Διερωτάται κανεὶς τί πρέπει νὰ γινόταν ἐκεῖ!"

Παρ' δῆλο ποὺ αὐτὸ δὲν σχετίζεται ἀμεσα μὲ τὸ θέμα τῶν διαλέξεων, ώστόσο νομίζω θὰ ήταν πολὺ διαφωτιστικὸ ἀν μπορούστε νὰ μᾶς πήτε πῶς, καὶ ὡς ποιὸ βαθμό, διδάσκονταν οἱ νέοι τὸν χορὸ σὲ ἄλλα μέρη, κυρίως δηλ. στὰς Ἀθήνας.

Α πάντη σ: "Εστω καὶ ἔμμεσα, εἶναι ἀρκετὰ σχετικὴ ἡ ἐρωτηση, γιατὶ ἀσφαλῶς ἡ ἀπάντηση θὰ τοποθετοῦσε ἀκόμα πιὸ ἀνάγλυφα, νὰ ποῦμε, τοὺς Σπαρτιάτες μέσα στὴν δρχηστικὴ δραστηριότητα τῶν Πανελλήνων.

Πρέπει νὰ ποῦμε ἀμέσως (ἀκολουθώντας τὰ συμπεράσματα τοῦ Séchan) ὅτι ἡ δρχηση ἀποτελοῦσε ὄπωσδήποτε μέρος τοῦ συστήματος ἀγωγῆς ὅλων τῶν νέων. ὜πὸ τὴν καθοδήγηση τοῦ παιδοτρίβη ὅλα τὰ παιδιά μάθαιναν τοὺς στοιχειώδεις βαθμοὺς τῆς δρχήσεως, δηλ. τὸν γυμνικὸ χορό, καὶ προχωροῦσαν μάλιστα μέχρι τὸ ἐνδιάμεσο στάδιο, τὴν πυρριχικὴ δρχηση. Ἀλλὰ γιὰ τοὺς ἀνώτερους βαθμοὺς ἔπρεπε νὰ συνεχίσουν μόνοι, ἀναζητώντας ἔνα δρχηστοδιδάσκαλο, καὶ τὰ κορίτσια μιὰς δασκάλας τοῦ χοροῦ, ποὺ ήταν πιὸ εἰδικευμένοι. Τεχνικά, θὰ λέγαμε ὅτι τὰ παιδιά μάθαιναν τὶς κινήσεις («φοράς») τῆς παλαίστρας καὶ προχωροῦσαν μέχρι τὶς πιὸ καλλιτεχνικὲς καὶ ἀπαιτητικὲς φιγούρες («σχήματα») τοῦ πυρριχίου: Αὐτὰ ἀποτελοῦσαν μιὰ βασικὴ γνώση γιὰ δῆλους. Μὰ δοσι διακρίνονταν ιδιαίτερα καὶ προώριζαν τὸν ἔσυτό τους γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ χορευτῆ ἔπρεπε νὰ στραφοῦν, δηπως εἴπομε, στοὺς χοροδιδάσκαλους ἢ σὲ πιὸ προχωρημένους μαθητὲς τῆς δρχήσεως. Αὐτὸ συνέθαινε συγχάρα.

Ἐρώτηση: "Ποιὰ ήταν ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ χορευτῆ στὴν ἀρχαία Ελλάδα;

Α πάντη σ: "Γιὰ τὴ Σπάρτη ἔχουμε μιλήσει, καὶ εἰδομενοὶ ἡ δρχηση ἡταν μιὰ πολὺ ἔντιμη ἐνασχόληση. Γιὰ τὶς ἄλλες περιοχὲς (λ.χ. τὰς Ἀθήνας) δῆπου ἡ διαφορετικὴ ἔννοια τῆς ἐλευθερίας δημιουργήσε ποικίλες τάξεις χορευτῶν, πρέπει πρῶτα νὰ γίνη μιὰ διάκριση μεταξὺ αὐτῶν τῶν τάξεων.

Πρῶτα-πρῶτα, ὑπῆρχε ἡ εὐρεῖα διάκριση μεταξὺ τῶν ἐξ ἐπαγγέλματος δρχηστῶν καὶ τῶν πολιτῶν ποὺ ἐπιδίδονταν στὸ χορὸ στὶς πολλὲς περιπτώσεις τοῦ δημόσιου καὶ τοῦ ιδιωτικοῦ βίου.

"Ἄς πάρουμε πρῶτα τοὺς ιδιώτες, τοὺς πολῖτες. "Ενας ποιὸ μεγάλος ἀριθμὸς πολιτῶν κάθε τάξεως, καὶ τὴν πιὸ ψηλῆς ἀκόμα κοινωνικῆς θέσεως, ἐπιδιδόταν στὸ χορὸ σὲ ποικίλες περιπτώσεις, χωρὶς ἴχνος δισταγμοῦ καὶ χωρὶς τὸν παραμικρὸ ἔξευτελισμό. Τὴ στάση τοῦ Σωκράτη ἀπέναντι στὴν δρχηση τὴν ἔχουμε δεῖ. Πρόσωπα τῆς περιωπῆς ἐνὸς Ἐπαμεινώνδα

σημείωναν μιὰ καταπληκτική ἐπίδοση στὸ χορό, καὶ εἶναι γνωστὴ ἡ περίπτωση τοῦ Σοφοκλῆ, ποὺ δεκαπέντε χρόνων — καὶ ξακουστὸς γιὰ τὴν ὥραιτητά του — ἐπελέγη γιὰ νὰ χορέψῃ τὸν παιάνα τῆς νίκης μπροστά στὸ τρόπαιο τῆς Σαλαμίνος. "Οπως οἱ Σπαρτιάτες, ποὺ περηφανεύονταν νὰ παίρνουν μέρος στὶς Γυμνοπαιδίες, ἔτσι καὶ οἱ Ἀθηναῖοι τὸ θεωροῦσαν τιμὴ τους νὰ παίρνουν μέρος στὸν πυρρίχιο τῶν Παναθηναίων. Παντοῦ στὴν Ἑλλάδα οἱ «χοροί» γιὰ τὶς θρησκευτικὲς ἐκδηλώσεις ἐπιλέγονταν ἀνάμεσα στους πιὸ ἐκλεκτοὺς πολίτες. Μὰ οἱ "Ελλήνες οὔτε καὶ στὶς λιγότερο σεμνότερες ἐκδηλώσεις δὲν περιφρονοῦσαν τὸν χορό.

Γιὰ νὰ ἔρθουμε στους ἐπαγγελματίες: "Ὑπῆρχαν, πρῶτα, οἱ μόνιμοι δῆμοις ἡ δίασις τῶν κέντρων λατρείας, ποὺ ἐκτελοῦσαν τοὺς καθιερωμένους θρησκευτικοὺς χορούς. Ἡταν νὰ πούμε ιερατικοὶ δῆμοις καὶ ἡ περιωπὴ τους πολὺ τιμημένη. Τέτοιες ἦταν λ.χ. οἱ Δηλιάδες στὴ Δῆλο καὶ ὁ δῆμος τῶν κοριτσιῶν ποὺ ἀποτελοῦσε τὸ χορὸ τῶν παρθενείων στὴ Σπάρτη.

Πλαίσιοι αὐτοὺς κατατάσσονται οἱ μεγάλοι δρχηστοδιδάσκαλοι, θεωροῦσι τὸ Τελέστης, ὁ χοριδιδάσκαλος τοῦ Αἰσχύλου, ποὺ ἦταν τεράστιοι καλλιτέχνες, ἐξαιρετικά ἀξιοπρεποῦς καινωνικῆς θέσεως. "Ολοι οἱ σπουδαῖοι κάτοχοι τῆς δρχηστικῆς τέχνης κατατάσσονταν στὴν ἴδια αὐτὴ ὑψηλὴ κατηγορία.

Πιὸ κάτω ἀπ' αὐτούς, καὶ σὲ διάφορες βαθμίδες, τέλος, ἔρχονται οἱ χορευτὲς καὶ οἱ χορεύτριες τῶν συμποσίων, μὲ τοὺς ὄμιλους τους καὶ αὐτοῖς, καθὼς καὶ μὲ τοὺς μαθητές τους, καὶ ποὺ τὶς ὑπηρεσίες τους τὶς «ἐνοικίαζαν» οἱ πλούσιοι πολίτες. Ἐδῶ εἴμαστε ὅπωσδήποτε στὸν ἡμίκοσμο, γιατὶ πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δρχηστὲς προέρχονταν ἀπὸ πολὺ χαμηλές τάξεις καὶ συχνὰ ἦταν καὶ ἀμφιβόλου ἡθικῆς. Ἡ φήμη τῶν αὐλητρῶν καὶ δρχηστῶν αὐτῆς τῆς τάξεως εἶναι ἀρκετὰ γνωστή.

Πάντως, ἀπ' αὐτά, ἡ περιωπὴ τοῦ καλοῦ χοροῦ καὶ τῶν καλῶν χορευτῶν στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα εἶναι ὀλοφάνερη.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ – ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- (1) "Ancient Sparta", Manchester Univ. Press, 1949, σελ. v.
- (2) Στὸ ἴδιο, σελ. 136.
- (3) " " σελ. 119.
- (4) Στὸ μέρος αὐτὸ τῆς μελέτης μας, ὅπως θὰ ἔξηγήσουμε καὶ πιὸ κάτω, χρησιμοποιοῦμε ἐσκεμμένα αὐτούσιες φράσεις ἀπὸ γνωστοὺς συγγραφεῖς (σὲ εἰσαγωγικά).
- (5) α) H.I.Marrou: "A History of Education in Antiquity", μετ. G. Lamb, Sheed & Ward, 1956.
- β) H. Michell: "Sparta", Cambridge Univ. Press, 1952/1964.
- γ) E.B. Castle: "Ancient Education & Today", Pelican, 1962.
- δ) M. Krouské: «Ο πολιτισμὸς τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδος», μετ. Δ. Μπιτζιλέκη, Γκοβόστης (ἔτος ;).
- ε) G. Lowes-Dickinson: "The Greek View of Life", Methuen, 1962.
- Ϛ) M. Cary & T.J. Haarhoff: "Life & Thought in the Greek & Roman World", Methuen, 1966.
- Ϛ) W. Durant: «Ο βίος τῶν 'Ἑλλήνων», μετ. Τ. Κωνσταντίνηδη, Δημητράκος, 1954.
- η) B. Russell: "History of Western Philosophy", Allen & Unwin, 1957.
- θ) A.H.M. Jones: "Sparta", Blackwell, 1967, (κ.ἄ.).
- (6) Marrou, ἔ. ἀν., σελ. 14, 23, 361-2. Russell, ἔ. ἀν., σελ. 114, 117, 120-1.
- (7) Marrou, στὸ ἴδιο, σελ. 23.
- (8) Castle, ἔ. ἀν., σελ. 23-4.

(9) "The Glory that was Greece", Sidgwick & Jackson, 1955, σελ. 92-3.

Ένω τὸ βιβλίο αὐτὸ βρίσκεται ύπὸ ἐκτύπωση, ἔρχεται στὰ χέρια μας τὸ ἔργο τοῦ Georges Méautis, "Pindare le Dorian" (Éd. Baconnière, Suisse, 1962), ὃπου δι συγγραφέας ὑπογραμμίζει τὴν ὑπεροχὴ τῶν Δωριέων ἔναντι τῶν Ἰώνων σὲ μερικοὺς παραμελημένους τομεῖς, δίνοντας ίδιαίτερη ἔμφαση στὴν ἐπίδοσή τους στὴ μουσικὴ καὶ στὸ χορό, καθὼς καὶ στὶς γιορτὲς τους (σελ. 12-14). Ἀλλοι τομεῖς ποὺ ὑπογραμμίζει δι Méautis εἶναι δι μυθολογία καὶ δι ἀνάδειξη ἡρώων ἀπὸ μέρους τῶν Δωριέων, εἴναι δι τοὺς δόποιους καὶ πάλι οἱ τελευταῖοι ὑπερτεροῦν (σελ. 10-12). Ἀπὸ τὴν ἄλλη, μὲ τὸ δικό του τρόπο καὶ ἀνεξάρτητα, δι συγγραφέας συμφωνεῖ (στὴ σελ. 8) μὲ τὴν παραπάνω ἀποψη τοῦ Stobart.

(10) Marrou, ἔ. ἀν., σελ. 23.

(10α) 666D-671A.

(10β) Βλέπε λ.χ. καὶ τὶς ἀπόψεις τοῦ W. Jäger πάνω στὸ θέμα: "Padeia", μετ. G. Hight, Blackwell, 1945, III, σελ. 171-2.

(11) «Λυκοῦργος», 21, 4.

(12) Walter de Gruyter, 1949, σελ. 23-4, 209.

(13) Βλ. λ.χ.: «Ἐγκυκλοπαίδεια Πάπυρος-Λαρούς», 1964, στὴ λέξη «Δελφοί».

(14) Columbia Univ. Press, 1964, σελ. 4, 8-13, 20, 28-31.

(15) XI, 298.

(16) Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Michell, ἔ. ἀν., σελ. 107, ὑποσημ. 5.

(16α) G. A. Gaskell: "Dictionary of all Scriptures & Myths", Julian Press, New York, 1960, σελ. 219, 306.

(16β) Ὡς γνωστό, εἶναι καὶ ἐπιστημονικὸ γεγονός, παράδοξα, δι τὸ διπό τοὺς δυὸ ἀστέρες (ποὺ εἶναι καὶ οἱ ὁρατοὶ) τοῦ ἀστερισμοῦ τῶν Διδύμων, δι Πολυδεύκης ἔδω καὶ μερικοὺς αἰῶνες γίνεται δλοένα λαμπρότερος ἐνῷ δι Κάστωρ ἀμυδρότερος.

(17) Χρύσανθος Χρήστου, στὸ βιβλίο του, «Ἄρχαια Σπάρτη», Σπάρτη, 1960, σελ. 5-6.

(18) Μιὰ πολὺ καλὴ ἀπόδοση, τούλαχιστο ἀπὸ μουσικὴ ἀποψη, τοῦ σχετικοῦ μέρους ἀπὸ τὴν «Πολιτεία» (410b-412a), μεταξὺ δύο δι τριῶν ἀποδόσεων ποὺ κοιτάξαμε, βρίσκεται στὸ χρησιμώτατο βιβλίο τοῦ O. Strunk: "Source Readings in Music History", Norton, 1950, σελ. 11. (Παρατίθεται ἀπὸ τὴν ἔκδοση Loeb, 1930). Βλ. ἐπίσης στὸν «Πρωταγόρα» A'.

(19) «Λυκοῦργος», 21.

(20) Στὸ ίδιο.

(21) Στὸ ίδιο. (Μετ. Λ. Βάσπα).

(22) Ἀθηναίου: «Δειπνοσοφίσται», XIV, 628f.

(22α) Ὑπενθυμίζουμε ὅτι συναντοῦμε καὶ τὴν ἔξῆς σημαντικὴ μυθολογικὴ λεπτομέρεια (στὸν Λουκιανό, «Περὶ ὁρχήσεως»), ὅτι δι Πρίαπος, ποὺ ἦταν ἴσως ἔνας ἀπὸ τοὺς Τιτᾶνες δι ιδιάσιους Δακτύλους, παρέλαβε τὸν "Ἀρη μικρὸ καὶ πρὶν τὸν διδάξῃ νὰ μάχεται μὲ τὰ ὅπλα, τὸν κατέστησε τέλειο χορευτὴ.

(23) 655 A-B, 791 A-C, 942 D.

(24) Αὐτὴ δι ἔννοια τῆς ἀνδρείας ἀναλύεται μὲ μεγάλη κατανόηση καὶ σαφήνεια ἀπὸ τὴν Chrimes: "Ancient Sparta" (ἀνωτ. σημ. 1), σελ. 124-136.

(25) «Ἄρχη», 188c-e, 193d-e. «Πολιτεία», 398-9.

(26) «Πολιτεία», 400-403.

(26α) Russell, ἔ. ἀν., σελ. 114.

(27) «Πολιτικό», 1339 B.

(28) Πρόκειται γιὰ πληροφορία τοῦ ρήτορος Θεμιστίου γιὰ τὸν Ἀριστοχένο. Παρατίθεται ἀπὸ τοὺς F. Gevaert: "Histoire et théorie de la musique de l'antiquité", Olms, Hildesheim, 1875/1965, I, σελ. 361, ὑποσ. 1. R. da Rios: "Aristoxeni Elementa Harmonica", Romae, Typis Publ. Offic. Polygr., 1954, σελ. 102. Οἱ Πλούταρχος καὶ Ἀθηναῖος ἀναφέρονται ἐπίσης στὴν προτίμηση τοῦ Ἀριστοχένου γιὰ τὴν ἀξιοπρεπῆ καὶ ἀπλῆ πολητὰ μουσικῆ: Βλ. E. Wellesz: "A History of Byzantine Music & Hymnography", Oxford, 1962, σελ. 52.

(28α) ἔ. ἀν., σελ. 200.

(29) Φιλοστράτου: «Τὰ ἔς τὸν Τυανέα Ἀπόλλωνιον» (The Life of Apollonius of Tyana), Trans. by F.C. Conybeare, Loeb Class. Lib., Heinemann, 1912/1960, IV, 27-33. Michell, ε. ἀν., σελ. 336.

(30) Γ. Μιστριώτου: «Ἐλληνικὴ Γραμματολογία», Τυπογρ. Σακελλαρίου, Αθῆναι, 1894, II, σελ. 473.

(31) Στὸ ἴδιο, I, σελ. 308.

(31α) Γ. Σακελλαρίου: «Πυθαγόρας, ὁ Διδάσκαλος τῶν αἰώνων», ἔκδ. Ε. Δριβοπούλου, Αθῆναι, 1963, σελ. 95.

Ο βαθυστόχαστος Πλούταρχος μᾶς δίνει μιὰ πρωτότυπη κι' ἔξαιρετικά ἐνδιαφέρουσα μαρτυρία τῆς μουσικότητος τῆς Δωρικῆς γλώσσας στὸ βιβλίο του γιὰ τὴν ἔξαφάνιση τῶν χρησμῶν. Στὸ σημεῖο ποὺ γίνεται συζήτητη μὲ τὸν Ἀμμώνιο γιὰ τοὺς μεσολαβητές μεταξὺ Θεοῦ καὶ ἀνθρώπων βάζει στὸ στόμα τοῦ Κλεόμβροτου (ἐνὸς Λακεδαιμόνιου) αὐτὰ τὰ λόγια γιὰ ἐναν ἀπὸ τοὺς τελευταίους:

«Εἶναι ὁ πιὸ ὡραῖος ἄντρας ποὺ ἔχω δῆ ποτέ μου. Ἐχει ἔξασκηθῆ νὰ μιλᾶ πολλὲς γλῶσσες· μαζύ μου χρησιμοποιεῖ σχεδὸν πάντα τὴ Δωρική, καὶ ἡ δύμιλία του μοιάζει πολὺ μὲ τὴ μουσική. «Οταν μιλᾶ, τὸ μέρος ποὺ βρίσκεται ἐμποτίζεται ἀπὸ τὴ γλυκείᾳ δόνηση πού ἀναδίδεται ἀπ' τὸ στόμα του. Κάθε εἰδους μελέτες κι' ἀναζητήσεις τὸν ἀπασχολοῦν διαρκῶς, ἔχωρα ἀπ' τὴ μαντική, ποὺ τὸν ἐμπνέει μιὰ ωρισμένη μέρα τοῦ χρόνου· τότε ἀκριβῶς πηγαίνει στὴν ἀκρογιαλιὰ γιὰ νὰ προφητέψῃ... κλπ.» (R. Flacelière: "La sagesse de Plutarque", Presses Univers. de France, 1964, στὸ μέρος "Sur la disparition des oracles", παρ. 21).

(32) Αθηναίου: «Δειπνοσ.», XIV, 633A. Παρατίθεται ἀπὸ τὸν Michell, ε. ἀν., σελ. 182.

(32α) Egon Wellesz (ed.): "The New Oxford History of Music", τόμ. I, Oxford U.P., 1957/1960, σελ. 382-4.

(33) «Ιστορία», 4, 33. Γιὰ τὸ ἴδιο θέμα βλ. ἐπίσης: P. Hoyle: "Delphi", Cassell, 1967, σελ. 63-66. Stobart, ε. ἀν., σελ. 72-82. R. Graves: "The Greek Myths", Pelican, 1960, I, σελ. 80-2. «Ἐγκυκλ. Πάπυρος-Λαρούς», στὴ λέξη «Δελφοί».

(33α) Stobart, ε. ἀν., σελ. 76-7.

(34) Στὸ ἴδιο, σελ. 77-8.

(35) Hutchinson's University Library, London, 1946, σελ. 57.

(36) Στὸ ἴδιο, σελ. 107.

Καὶ εἰδικὰ γιὰ τὸν Ἀπόλλωνα, ἔστω καὶ σὲ ὑποσημείωση, θὰ προσθέσουμε τὴν παρακάτω παράθεση ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Marie Delcourt, "L'Oracle de Delphes" (Payot, Paris, 1955), ποὺ τὴ συναντήσαμε κάπως ἀργά (σελ. 206):

«Ο Wilamowitz θαυμάζει κάπου τὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀπόλλων ἐμφανίζεται σάν ἔνα εἶδος ἀποκαλύψεως ποὺ κυριαρχεῖ πάνω στὸν ἄνθρωπο, χωρὶς ποτὲ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὸ ἀμεσοῦ δράμα νὰ ἐκφράζεται μὲ κάποιο δόγμα ποὺ νὰ τὸ ὑπηρετοῦν ιερεῖς καὶ ἐκκλησία, καὶ καταλήγει: «Σάν ἐκπαιδευτής, λέει, ὁ Ἀπόλλων ἔκανε μεγάλο καλὸ σ' αὐτὸν τὸν λαό (Σημ.: τὸν Ἑλληνικὸ) ὅταν ὁ τελευταῖος βρισκόταν στὴ νεότητά του». «Ἄς ἀντιστρέψουμε αὐτὴ τὴν εἰσήγηση... δείχνοντας πώς αὐτὸ ποὺ φαίνεται νὰ εἶναι τὸ τέλος εἰναι στὴν πραγματικότητα ἡ ἀρχή. Κι' ἀς ποῦμε πώς μιὰ παράξενη συνδρομὴ τῶν περιστάσεων ὀδήγησε τοὺς "Ἐλληνες νὰ στρέψουν πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα τὶς πιὸ ὑψηλὲς ἐφέσεις τους καὶ τοὺς πιὸ ἀποφασιστικοὺς πόθους τους, τόσο καλὸ μάλιστα ποὺ ὁ θεὸς ποὺ ἔφτιαξαν τελικὰ ἥταν στὴν ούσια δ καλύτερος παιδαγωγὸς ποὺ μποροῦσε νὰ βρῇ δ λαός. Σ' αὐτὸ τὸ ἔργο συνεργάστηκαν ποιητές ὅπως δ Πίνδαρος καὶ τυχοδιῶκτες ὅπως δ Κλεομένης, στὸν ὅποιο δ θεὸς διφείλει τὸν τίτλο του τοῦ ἔχθροῦ τῶν τυράννων, κι' ὅπως δ Παυσανίας, στὸν ὅποιο διφείλει τὸν τίτλο του τοῦ νομοθέτη. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ δ Πλάτων ἔβαλε τὸ ἔργο του κάτω ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ Σωκράτους, πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἔβαλαν τὸν ἴδιο τὸν ἐαυτό τους κάτω ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ Ἀπόλλωνος. Τὸ ἐκπληκτικὸ εἶναι ὅτι τὸ ἄθροισμα ὑπῆρχε ἀνώτερης ποιότητος ἀπὸ τὸ καθένα ἀπὸ τὰ μέρη.»

(37) Mentor Books, New York, 1963, σελ. 13-20.

(37α) «Ιστορία», I, 65-6.

(38) «Λυκούργος», VI.

(39) "Early Sparta", Faber, 1962, σελ. 47.

(40) «Πυθικός V». Ἐλεύθερη ἀπόδοση ἀπὸ τὴν Ἀγγλικὴ παράθεση τοῦ Stobart, ε. ἀν., σελ. 72.

(41) Βλ. λ.χ. G.L. Huxley, ε. ἀν., σελ. 44. (Ανωτ. σημ. 39).

(42) Lippman, ε. ἀν., σελ. 58. (Ανωτ. σημ. 14).

- (43) Curt Sachs: "World History of the Dance", Bonanza, New York, 1937, σελ. 245.
- (44) Evangelos Moutsopoulos: "La musique dans l'œuvre de Platon", Presses Universitaires de France, 1959, σελ. 163.
- (45) Jäger, Ε. ἀν., I, σελ. 79.
- (46) 432 B.
- (47) Marrou, Ε. ἀν., σελ. 21.
- (48) R. Flacelière: "La vie quotidienne en Grèce au siècle de Pericles", Hachette, 1959, σελ. 46.
- (49) Stobart, Ε. ἀν., σελ. 84.
- (50) O. Seyffert: "Dictionary of Classical Antiquities", Allen & Unwin, 1957, σελ. 43.
- (50α) Edgar Wind: "Pagan Mysteries in the Renaissance", Penguin, 1967, σελ. 265.
- (50β) G.L. Huxley: "Early Ionians", Faber & Faber, 1966, σελ. 141.
- (50γ) E.N. Gardiner: "Athletics of the Ancient World", Oxford, Clarendon, 1930/1965, σελ. 25, 84, 92, 148.
- (51) Stobart, Ε. ἀν., σελ. 77, 84-5.
- (52) Durant, Ε. ἀν., σελ. 111. Βλ. ἐπίσης Πλουτάρχου: «Λυκούργος», 17.
- (53) σελ. 92, 66-8. (Άνωτ. σημ. 50γ).
- (54) σελ. 68.
- (55) Editions du Centre National de Recherche Scientifique, Paris, 1965, I, § 1427.
- (56) Στὸ ἴδιο, § 1071.
- (57) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 49.
- (58) Πλουτάρχου: «Λυκ.», 4. Μετ. T. Βάσπα.
- (58α) «Ἐγκυκλ. Πάπυρος-Λαρούς», στή λέξη «Θάλητας».
- (59) Jäger, Ε. ἀν., I, σελ. 90.
- (60) M. Croiset: «Ο πολιτισμός τῆς ἀρχαιας Ἑλλάδος», μετ. Δ. Μπιτζιλέκη, Γκοβόστης, (ἔτος ;), σελ. 61.
- (61) Jäger, Ε. ἀν., I, σελ. 89.
- (62) Émile Mireaux: "La vie quotidienne aux temps d'Homère", Hachette, 1954, σελ. 101.
- (63) Castle, Ε. ἀν., σελ. 14.
- (64) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 61, 132.
- (65) Marrou, Ε. ἀν., σελ. 14-15.
- (66) Chrimis, Ε. ἀν., σελ. 14 (Άνωτ. σημ. 1).
- (67) Marrou, Ε. ἀν., σελ. 17.
- (68) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 63. Βλ. καὶ A. Lesky: «Ιστορία τῆς ἀρχαιας Ἑλληνικῆς λογοτεχνίας», μετ. A. Τσοπανάκη, Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, 1964, σελ. 227-8.
- (69) Michell, Ε. ἀν., σελ. 14. Μιστριώτου, Ε. ἀν., I, σελ. 307. Gevaert, Ε. ἀν., I, σελ. 388, σημ. I.
- (69α) Marrou, Ε. ἀν., σελ. 18.
- (70) Άναφέρεται μεταξύ ἄλλων ἀπό τὸν Michell, Ε. ἀν., σελ. 14.
- (71) Curt Sachs: "The Rise of Music in the Ancient World, East & West", Norton, 1943, σελ. 200-1.
- (71α) Lesky, Ε. ἀν., σελ. 173.
- (71β) Gevaert, Ε. ἀν., I, σελ. 318.
- (71γ) Wind, Ε. ἀν., σελ. 265.
- (72) Michell, Ε. ἀν., σελ. 14.

- (73) Croiset, Έ. ἀν., σελ. 60.
- (73α) Mireaux, Έ. ἀν., σελ. 100.
- (74) Croiset, Έ. ἀν., σελ. 61.
- (75) Jäger, Έ. ἀν., I, σελ. 88. Οι ύπογραμμίσεις δικές μας.
- (76) Castle, Έ. ἀν., σελ. 16.
- (77) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 61-2. Michell, Έ. ἀν., σελ. 11-19.
- (78) Gevaert, Έ. ἀν., II, σελ. 381.
- (79) Oxford, Clarendon, 1961, σελ. 19.
- (80) «Ἐγκυκλ. Πάπυρος-Λαρούς», στὴ λέξη «Ἀλκμάν».
- (81) Gevaert, Έ. ἀν., II, σελ. 382.
- (82) Gevaert, στὸ ἴδιο, σελ. 303.
- (82α) Bowra, Έ. ἀν., σελ. 25-26. (Άνωτ. σημ. 79).
- (83) Zanichelli, Bologna, 1953, σελ. 202-6.
- (84) Bowra, Έ. ἀν., σελ. 29-30.
- (85) Michell, Έ. ἀν., σελ. 51.
- (86) Strunk, Έ. ἀν., σελ. 81-2. Marrou, Έ. ἀν., σελ. 364, σημ. 24.
- (87) Μιστριώτου, Έ. ἀν., I, σελ. 337.
- (88) Sachs: "Rise of Music...", σελ. 173. Βλ. καὶ G. Reese: "Music in the Middle Ages", Dent, 1941, σελ. 12-13.
- (89) «Νόμοι», III, 700 D-E. Βλ. καὶ Sachs, στὸ ἴδιο, σελ. 266.
- (90) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 62.
- (91) «Λυκοῦργος», 24. (Μετ. Λ. Βάσπα).
- (92) XIV, 632F. Ο Michell, Έ. ἀν., σελ. 182, θεωρεῖ ότι τὰ λόγια αὐτὰ στὸ κείμενο τοῦ Ἀθηναίου ἀνήκουν στὸν δραματικὸν Πρατίνα.
- (93) Chrimes, Έ. ἀν., σελ. 129, σημ. 3.
- (94) Michell, Έ. ἀν., σελ. 174-5, 184-5.
- (95) Lawler, Έ. ἀν., σελ. 123. Michell, Έ. ἀν., σελ. 185· κ.α.
- (96) H. Jeanmaire: "Couroi et Courètes: Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique", Bibliothèque Universitaire, Lille, 1939, σελ. 457, σημ. 1.
- (97) Michell, Έ. ἀν., σελ. 185-6.
- (98) Chrimes, Έ. ἀν., σελ. 126.
- (99) Michell, Έ. ἀν., σελ. 188.
- (100) Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 245, 248.
- (101) Seyffert, Έ. ἀν., σελ. 408-9.
- (102) Sachs: "The Rise of Music...", σελ. 272.
- (103) Παρατήρηση τοῦ Naumann, ποὺ παρατίθεται ἀπὸ τὸν C. Scott: "Music: Its Secret Influence Throughout the Ages", Rider & Co., 1950/5, σελ. 110.
- (103α) "Oxford Classical Dictionary", Oxford, 1949/64, σελ. 585, § 3.
- (104) Scott, Έ. ἀν., σελ. 108-9.
- (105) Michell, Έ. ἀν., σελ. 193.
- (106) Βλ. λ.χ. τὶ λέει ὁ Stobart, Έ. ἀν., σελ. 103.
- (107) Chrimes, Έ. ἀν., σελ. 248.
- (108) Michell, Έ. ἀν., σελ. 124.
- (109) Chrimes, Έ. ἀν., σελ. 119.
- (110) X. Χρήστου, Έ. ἀν., σελ. 76. Chrimes, Έ. ἀν., σελ. 119-20.
- (111) X. Χρήστου, Έ. ἀν., σελ. 75.

(112) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 120.

(113) Βλ. λ.χ. Chrimes, έ. ἀν., σελ. 123-4, 126. Michell, έ. ἀν., σελ. 174-5.

(114) Seyffert, έ. ἀν., στή λέξη "Apollo".

(115) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 535.

(116) «Νεώτερον ἐγκυλοπαιδικὸν λεξικὸν Ἡλίου», στή λέξη «Γυμνοπαιδιάν». "Ας σημειωθῇ ότι ὁ τονισμός Γυμνοπαιδιάν συναντάται ἐπίσης πολὺ συχνά.

(117) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 531-2.

(118) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 127.

(119) Stobart, έ. ἀν., σελ. 91.

(120) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 531.

(121) Stobart, έ. ἀν., σελ. 91.

(121α) 3, xiv, 8. Μετ. K. Ψυχογιοῦ, "Εκδ. Ι.Π. Ζαχαροπούλου, Αθῆναι, 1939.

(121β) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 118.

(122) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 431, 533-4.

(122α) G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 61.

(123) 'H Prudhommeau, έ. ἀν., § 1087, παραθέτει καὶ τὶς σχετικὲς ἀφηγήσεις τοῦ Ζενοφῶντος καὶ τοῦ Πλουτάρχου.

(124) Seyffert, έ. ἀν., στή λέξη "Hyacinthus".

(125) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 529, 531.

(126) Jeanmaire, στὸ 1διο, σελ. 526-31. Chrimes, έ. ἀν., σελ. 270, κ.ά.

(127) Jeanmaire, στὸ 1διο, σελ. 526-8.

(127α) Lawler, έ. ἀν., σελ. 106.

(128) «Ἐγκυλοπαιδικὸν λεξικὸν Λαρού», στή λέξη «Ἀπόλλων».

(129) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 392. G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 48, 123-4. Michell, έ. ἀν., σελ. 99. "Αν συμβουλευθοῦμε τὸν ἔρμηνευτὴν τοῦ συμβολισμοῦ τῆς παγκόσμιας μυθολογίας Gaskell θὰ ἀνακαλύψουμε καὶ πάλι πώς ὁ Ἀπόλλων βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν 9. "Ιδιαίτερα σημαντική είναι μιὰ παράθεσή του ἀπὸ τὸν "Ομηρο, ποὺ λέει πώς ἐννιά μέρες ἔπειρταν τὰ βέλη τοῦ θεοῦ (τοῦ Φοίβου Ἀπόλλωνος) στὸ στρατόπεδο τῶν Ἐλλήνων, μὰ πώς τῇ δέκατῃ ὁ Ἀχιλλεύς συγκάλεσε τὸ λαὸν σὲ συνάθροιση. («Ιλιάς», βιβλ. I): Βλ. Gaskell, ένθ' ἀν., στή λέξη «Apollo».

(130) «Ἐγκυλοπαιδικὸν λεξικὸν Λαρού», στή λέξη «Κάρφεια». L. B. Lawler: "The Dance in Ancient Greece", A. & C. Black, 1964, σελ. 26. E. Romagnoli: "Nel Regno di Dioniso", Zanichelli, Bologna, 1953, σελ. 1. Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 524-6. Michell, έ. ἀν., σελ. 189.

(131) Seyffert, έ. ἀν., στή λέξη "Carnea". G. Huxley: "Early Sparta", σελ. 48, 123-4.

(132) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 519-20.

(132α) Bowra, έ. ἀν., σελ. 56-7.

(133) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 264-5 γενικά, σελ. 248-271. Lawler, έ. ἀν., σελ. 104.

(133α) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 129. Lawler, έ. ἀν., 28-39, 101. Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 421-60. Sachs: "Rise of Music...", σελ. 200, 266.

(134) Περιλαμβάνεται στὸν Strunk, έ. ἀν., σελ. 48-9.

(134α) Scott, έ. ἀν., σελ. 101.

(135) Juliette Alvin: "Music Therapy", John Baker, 1966, σελ. 45.

(135α) 188c-e, 193d-e. Παρατίθεται ἀπὸ τὸν Lippman, έ. ἀν., σελ. 42.

(135β) Lippman, έ. ἀν., σελ. 22 κ.έ.

(136) Σακελλαρίου, έ. ἀν., σελ. 368.

(137) Jäger, έ. ἀν., I, σελ. 79.

- (138) Lippman, έ. ἀν., σελ. 8.
- (139) Lippman, έ. ἀν., σελ. 29. 'Υπογράμμιση δική μας.
- (140) Wellesz (ed.): "New Oxf. Hist. of Music", I, σελ. 363, 369.
- (141) Sachs: "The Rise of Music...", σελ. 208.
- (142) "Oxf. Class. Diction.", σελ. 590, § 12. Reese, έ. ἀν., σελ. 49. Lawler, έ. ἀν., σελ. 101.
- (143) Wellesz (ed.): "New Oxf. Hist. of Music", I, σελ. 369. Sachs: "The Rise of Music...", σελ. 198, 241, 242, 245 κ.ἄ.
- (144) Lawler, έ. ἀν., σελ. 101.
- (145) Sachs: "Rhythm and Tempo", Norton, 1953, σελ. 127. Βλ. ἐπίσης, Michell, έ. ἀν., σελ. 187.
- (146) Gevaert, έ. ἀν., II, σελ. 132-4.
- (147) Sachs: "R. h. & T. e. m.", σελ. 127.
- (148) Στὸ ίδιο.
- (149) Gevaert, έ. ἀν., II, 66, 110.
- (150) Lawler, έ. ἀν., σελ. 11.
- (151) Prudhommeau, έ. ἀν., I, σελ. 263-4, 419, 425, 543.

'Από δποψη καθαρά ἐνορατικῆς συλλήψεως τῆς ὀλήθειας, ἡ πιὸ ἀξιοθαύμαστη Ἰσως γνώμη τῆς Πρυντομιώ παραμένει ἡ ἔξις:

«'Απ' ὅλ' αὐτὰ τὰ γεγονότα, συμπεραίνουμε πῶς ὁ χορὸς στὴν Ἑλλάδα δὲν είχε ἀπλῶς μιὰ ἔξαιρετικὴ σπουδαιότητα ἐπειδὴ ἔφτανε σ' ὅλα τὰ στρώματα τῆς κοινωνίας κι' ἀγγιζε ὅλες τὶς ὅψεις τῆς ζωῆς, μᾶς ἀκόμας ἐπειδὴ είχε ἀφίσει μιὰ βαθειά σφραγίδα πάνω στὴν ίδια τῇ ζωῇ τῶν Ἑλλήνων. Είχε μιὰ μεγάλη ἐπιρροή στὰ αἰσθήματά τους καὶ στὸν τρόπο ποὺ ἔβλεπταν τὰ πράγματα, είχε διαπλάσει τὴν ψυχὴν τους μ' ἔνα τρόπο ἐντελῶς πρωτότυπο, συνέτεινε ὥστε τὸ πνεύμα τους νὰ λούζεται σὲ μιὰ ὄτιμοσφαιρα κάλλους καὶ ὄρμονίας. Μὲ τὸν πολιτισμό τους ἀποτελοῦσε ἐνιαῖο σῶμα, τόσο ὁλοκληρωτικά, ποὺ δὲ θὰ μπορέσουμε ποτὲ νὰ ξέρουμε διν οἱ "Ἑλληνες χόρευαν ἐπειδὴ ήταν Καλλιτέχνες, ἡ ἄν ήταν Καλλιτέχνες ἐπειδὴ είχαν ψυχές χορευτῶν» (Ἐν. ἀν., § 1435).

- (152) "Υπὸ P. Scholes, Oxford U.P., 1950, σελ. 247.
- (152α) Lawler, έ. ἀν., σελ. 121. "Oxf. Class. Dict.", στὴ λέξη "Dancing".
- (153) A. Haskell: "Ballat", Pelican, 1951, σελ. 17. "Oxf. Class. Dict.", σελ. 253.
- (154) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1039, § 1048.

(155) Στὸ σημεῖο αὐτὸ καλὸ θὰ ήταν Ἰσως νὰ κάμουμε μιὰ σύντομη ἀναφορὰ στὴ βιβλιογραφία πάνω στὴν ἀρχαιοελληνικὴ ὁρχηστη. Κοντὰ στὰ ἔργα ποὺ ἀναφέραμε κιόλας στὸ κείμενό μας, ἡ ποὺ θ' ἀναφέρουμε, καὶ ποὺ εἶναι κυρίως συγγράμματα ποὺ μποροῦν νὰ ἔχασφαλισθοῦν μὲ σχετικὴ εύκολία, προσθέτουμε ἐδῶ καὶ μερικά ἀπὸ τὰ δυσεύρευτα ἡ ἔξιντλημένα ἔργα, γιὰ τὸν τυχερὸ ποὺ θὰ μποροῦσε μὲ κάποιον τρόπο νὰ τὰ βρῇ ἡ τούλαχιστο νὰ τὰ μελετήσῃ σὲ βιβλιοθήκες:

1. Maurice Emmanuel: "Essai sur l'orchestrique grecque", Paris, 1895.
2. Kurt Latte: "De Saltationibus Graecorum", Giessen, 1913.
3. F. Weege: "Der Tanz in der Antike", Halle, 1926.
4. Louis Séchan: "La danse grecque antique", Paris, 1930. (Ἀπὸ τὸ βασικώτατο αὐτὸ ἔργο παραθέτουμε κι' ἐμεῖς στὸ κείμενό μας).

Τὴν πρώτη θέση κατέχουν βέβαια τὰ ἀρχαῖα κείμενα: 'Εκτὸς ἀπὸ τὰ βασικὰ ὄρχηστικὰ συγγράμματα τοῦ Λουκιανοῦ («Περὶ ὄρχησεως») καὶ τοῦ Νόννου («Διονυσιακό»), καλὸ θὰ ήταν νὰ ἐπιδιώκουμε πάντα νὰ παίρνουμε ἀπὸ πρῶτο χέρι μιὰ ίδεα τοῦ τι σκέφτονταν οἱ μεγαλύτεροι μεταξύ τῶν Ἑλλήνων γιὰ τὸ χορὸ τους. Στὰ ἔργα τοῦ Όμήρου, τοῦ Πλάτωνος, τοῦ Ζενοφῶντος, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλέους, τοῦ Εύριπίδου, τοῦ 'Αριστοφάνους, τοῦ Ἀθηναίου, τοῦ Πλούταρχου καὶ ὅλων, ὑπάρχουν πολύτιμοι ὑπαινιγμοὶ ἡ ἔκτενεῖς περιγραφές καὶ στοχασμοί.

- (156) Croiset, έ. ἀν., σελ. 59.
- (157) Μιστριώτου, έ. ἀν., I, σελ. 201, 275. Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 239.
- (158) Seyffert, έ. ἀν., σελ. 43.

(159) Lippman, έ. ἀν., σελ. 58-9.

(160) Παρατίθεται ἀπό τὸν Louis Séchan: "L a d a n s e g r e c q u e a n t i q u e", Boccard, Paris, 1930, σελ. 41.

(161) «Π ε ρ ί δ ρ χή σ ε ω σ» (Λουκιανοῦ "Ἄπαντα"), μετ. I. Κονδυλάκη, Κλασσικὴ Βιβλιοθήκη, Ἀθῆναι, (ἔτος ;), σελ. 721.

(162) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 126, σημ. 5. Prudhommeau, έ. ἀν., § 1071.

(162α) Lawler, έ. ἀν., σελ. 98.

(162β) Moutsopoulos, έ. ἀν., σελ. 120 καὶ σημ. 1. Marrou, έ. ἀν., σελ. 41.

(163) «Π ε ρ ί δ ρ χ.», σελ. 716-7. Μετ. Κονδ. (ἀνωτ. σημ. 161) μὲ δισήμαντες ἀλλαγές δικές μας.

(164) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1088.

(165) Βλ. μεταξὺ ἀλλων, Gevaert, έ. ἀν., II, σελ. 381, σημ. 4.

(165α) Lawler, έ. ἀν., σελ. 98-100. Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 194 κ.έ., § 1317.

(165β) Séchan, έ. ἀν., σελ. 106-107.

(166) Sachs: "The Rise of Music...", σελ. 262.

(167) Παρατίθεται ἀπό τὴν Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1088.

(168) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 532. Βλ. καὶ σελ. 536-7. Ἐπίσης, Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1085.

(169) Séchan, έ. ἀν., σελ. 112, σημ. 81. Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1089. Φαίνεται ὅτι δ G. Huxley, γιὰ λόγους ἀνάλογους μ' αὐτούς ποὺ ἀναφέρουμε, δυσκολεύεται νὰ συνδέσῃ τὶς τριχορίες τοῦ Τυρταίου μὲ τὶς γυμνοπαιδίες: "E a r l y S p a r t a", σελ. 126, σημ. 345.

(170) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 536-7. Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1088.

(171) Οἱ στέφανοι ἢ στέμματα ποὺ φοροῦσαν οἱ κορυφαῖοι τοῦ χοροῦ στὶς γυμνοπαιδίες, τούλαχιστο, δύνομάζονταν «θυρεατικοί».

(172) έ. ἀν., σελ. 104.

(173) Στὸ ἕδιο. Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1085-6.

(174) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 532.

(175) Séchan, έ. ἀν., σελ. 20, 105.

(176) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1067-8, § 1175-6.

(177) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 428, 433, 435.

(177α) Παρατίθεται ἀπό τὴν Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1077.

(178) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1071.

(179) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1072. Δόρας Στράτου: «Οἱ αἰκονί χοροί, ἔνας ζωντανὸς δεσμὸς μὲ τὸ παρελθόν», Ἀθῆναι, 1966, σελ. 25. Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 240. Chrimes, έ. ἀν., σελ. 126.

(180) Lawler, έ. ἀν., σελ. 108.

(181) Michell, έ. ἀν., σελ. 185-6.

(182) έ. ἀν., σελ. 96.

(183) Στὸ ἕδιο, σελ. 94.

(184) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 914.

(185) έ. ἀν., σελ. 115-7.

(185α) Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 241.

(186) Lawler, έ. ἀν., σελ. 100.

(187) Séchan, έ. ἀν., σελ. 116-7.

(188) Lawler, έ. ἀν., σελ. 100-1.

(189) Prudhommeau, έ. ἀν., I, § 1092-3. Michell, έ. ἀν., σελ. 188.

(190) έ. ἀν., σελ. 117-8.

(191) Jeanmaire, έ. ἀν., σελ. 519-20.

(192) Chrimes, έ. ἀν., σελ. 254-6.

- (193) Έ. ἀν., σελ. 23. Χρήστου, Έ. ἀν., σελ. 74-8.
- (194) Jeanmaire, Έ. ἀν., σελ. 520-1.
- (194α) Lawler, Έ. ἀν., σελ. 105.
- (195) Lawler, Έ. ἀν., σελ. 112. Jeanmaire, Έ. ἀν., σελ. 521.
- Michell, Έ. ἀν., σελ. 188.
- (196) Th. Homolle, ποὺ τὸν παραθέτει ὁ Séchan, Έ. ἀν., σελ. 140-1.
- (197) Prudhommeau, Έ. ἀν., I, § 955-7. Ἐπίσης γενικά, Séchan, Έ. ἀν., σελ. 134-143.
- (198) Séchan, στὸ ἴδιο, σελ. 135.
- (199) Séchan, στὸ ἴδιο, σελ. 153-4. Hoyle, Έ. ἀν., σελ. 71, 75-6.
- Lawler, Έ. ἀν., σελ. 96-7.
- (200) Séchan, στὸ ἴδιο, σελ. 154.
- (201) Στὸ ἴδιο· καὶ Jeanmaire, Έ. ἀν., 521-3.
- (202) Michell, Έ. ἀν., σελ. 189.
- (203) Séchan, Έ. ἀν., σελ. 196, 211. Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 29.
- (203α) Lawler, Έ. ἀν., σελ. 121.
- (204) Μετ. δική μας. Βλ. Michell, Έ. ἀν., σελ. 188. Prudhommeau, I, § 1116.
- (205) Prudhommeau, στὸ ἴδιο, § 1115.
- (206) Lawler, Έ. ἀν., σελ. 122.
- (207) Michell, Έ. ἀν., σελ. 189.
- (208) Haskell, Έ. ἀν., σελ. 17. Ὑπογραμμίσεις δικές μας.

Μιὰ ἄλλη πολὺ χαρακτηριστικὴ σύγχρονη γνώμη, παραμένη στὴν τύχῃ καὶ ποὺ θὰ μᾶς κάμη νὰ καταλάβουμε ἀκόμα καλύτερα τὴν θέση τῶν Ἑλλήνων (παράβαλε παρακάτω στὸ κείμενο), εἶναι ἡ ἔξις, τοῦ χορογράφου Robert Joffrey, ποὺ τὴν διετύπωσε μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς δημιουργίας του, «Ἀστάρτη»: «Βλέπω τὸ

μπαλλέτο πέρα γιὰ πέρα σάν θέατρο. Θέλω νὰ ίκανοποιήσω ὅλες τις αἰσθήσεις. Θέλω τοὺς χορευτὲς μου νὰ ἐκφράζουν αὐτὸ ποὺ θέλω, αὐτὸ ποὺ ἀνήκει σὲ τούτη τὴν στιγμή, καλὸ ἢ κακό». («Tim», Newsmagazine, Vol.91, No. 11, 1968, σελ.30).

- (209) Σχετικὰ μὲ τὸ θέμα αὐτό, βλ. καὶ τὸν χρησιμώτατο «Ἐπίλογο» τοῦ βιβλίου τοῦ Sachs: "Rise of Music...", σελ. 312-3. Γιὰ μιὰ σύντομη, γενικὴ ίδεα τῆς ἔξελίξεως τοῦ χοροῦ, βλ. τὸ καλὸ ἀρθρό "Dance" στήν "American Peoples Encyclopedia", Grolier, 1963.
- (210) A.E. Taylor: "Pat", Methuen, 1960/1963, σελ. 468.
- (211) «Περιόρχηση» (Λουκ. "Απαντα"), μετ. Κονδυλάκη, σελ. 725.
- (212) Στὸ ἴδιο, σελ. 714-5.
- Ἡ πλούσια μυθολογία τῆς Λακεδαίμονος προσφερόταν ιδιαίτερα σάν θέμα ὀρχήσεως. Τὸ ὑπογραμμίζει καὶ ὁ Λουκιανὸς ἀναφέροντας μεταξὺ ἄλλων μύθων τὴν ἀντιζηλία Ἀπόλλωνος - Ζεφύρου γιὰ τὸν Ὅδονθο, τὴν ἀνάσταση τοῦ Τυνδάρεω καὶ τὴν ἐπακόλουθη ὄργὴ τοῦ Διὸς κατὰ τοῦ Ἀσκληπιοῦ, τὴν ἀποδημία τοῦ Πάριδος, τὴν ἀρπαγὴ τῆς Ἐλένης, μαζὲν μὲ τὴν κρίση τοῦ μήλου, κ.λ.π. («Περιόρχηση»).
- (213) Lawler, Έ. ἀν., σελ. 11.
- (214) Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 3.
- (215) "Amer. Corp. Encyclopedia", ἀρθρον "Dance", στήλη 6-755.
- (216) Κριστιάν Ζερβός, στὸ εἰσαγ. σημείωμα τοῦ βιβλίου τῆς Δ. Στράτου: «Οἱ Ἐλλ. χοροί...», σελ. 8. Οἱ ὑπογραμμίσεις δικές μας.
- (217) Sachs: "World Hist. of the Dance", σελ. 5.
- (218) Moutsopoulos, Έ. ἀν., σελ. 99.
- (219) Λουκ.: «Περιόρχηση».
- (220) Prudhommeau, Έ. ἀν., I, § 1304.
- (221) A. Toynbee: "Civilization on Trial", Oxford, 1946/1957, σελ. 55.

(222) Castle, Έ. άν., σελ. 17.

(223) Castle, στό ίδιο.

(224) Χρήστου, Έ. άν., σελ. 5-6.

(225) Jäger, Έ. άν., I, σελ. 94.

(226) Jäger, στό ίδιο, σελ. 87.

(227) Bl. λ.χ. J. Alvin : "Music Therapy", John Baker, 1966, σελ. 37-8, 112.

(228) Alvin, στό ίδιο, σελ. 42-3.

(229) Scott, Έ. άν., σελ. 24-7. Οι ύπογραμμίσεις τοῦ συγγραφέως.

(230) E. Παντελάκη : «Πυθαγόρου Χρυσᾶς Ἔπη», Πάπυρος, 1938, σελ. 7.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	Σελίς
I. Εἰσαγωγικό	3—4
II. Ἡ καθιερωμένη εἰκόνα τῆς Σπάρτης	6
III. Ὁ θαυμασμὸς τῶν ἀρχαίων γιὰ τὴ Σπάρτη .. .	10
IV. Ἀπόλλων, ὁ καὶ ἐξοχὴν θεὸς τῶν Δωριέων .. .	25
V. Οἱ μουσικὲς ἀπαρχὲς τῆς Σπάρτης: Ἀρχαῖη ἐποχὴ ..	39
VI. Ἡ «ἀντιδραστικὴ» Σπάρτη τῆς αλασσικῆς ἐποχῆς ..	56
VII. Οἱ κυριώτερες μουσικὲς ἐκδηλώσεις τῆς Σπάρτης ..	63
VIII. Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Δωρικῆς μουσικῆς .. .	82
IX. Γιὰ τὸ χορὸ εἰδικά: Ἐπίδοση καὶ εἰδη. Βαθύτερες ὅψεις τοῦ χοροῦ	98
X. Ἐπίμετρο	126

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ

1. Ἡ εὑρεῖα ἔννοια Μουσικὴ στοὺς "Ελληνες καὶ ἡ σημερινὴ ἀντίληψη	19—20
2. Ἡ χρήση τοῦ ὄρου «ἀναζήτηση» σὰν περιγραφὴ τῆς ἐργασίας αὐτῆς	20
3. Ἡ βάση τοῦ διαχωρισμοῦ τῆς μουσικῆς στὴν ἀρχαιότητα σὲ ἐπιβλαβῆ καὶ ὀφέλιμη	20—22
4. Ὁ συγκεκριμένος προορισμὸς τῆς ἀρχαίας μουσικῆς ..	22
5. Ἡ Δημόδης μουσικὴ στὴν ἀρχαιότητα	22—23
6. Ὁ χορὸς σὰν πρόξενος ἀνδρείας	23—24
7. Ὁ Ἀργεῖος αὐλητὴς Σακάδας καὶ ὁ «προγραμματικός» του Νόμος	51—52
8. Ἡ στάση τῶν ἀρχαιοελλήνων ἀπέναντι στὴν «προγραμματικὴ» μουσικὴ	52
9. Ὁ λόγος τῶν σημερινῶν μουσικῶν κατευθύνσεων ..	52—53
10. Οἱ πηγὲς τοῦ θέματος τοῦ βιβλίου	53—54
11. Οἱ ἀρχαῖοι μουσικοὶ συγγραφεῖς	54
12. Τὰ πιὸ προσιτὰ σύγχρονα συγγράμματα	54—55

13.	'Η στάση τῶν Ἑλλήνων ἀπέναντι στὰ κρουστὰ καὶ τὰ δαρεῖα πνευστὰ ὅργανα	77
14.	Οἱ Ρωμαῖοι βιρτουόζοι	78—79
15.	'Η σημερινὴ παραμέληση ὁρισμένων ζωτικῶν τομέων τῆς ζωῆς τῶν ἀρχαιοελλήνων	79—80
16.	Ποῦ ὁφείλεται τὸ φαινόμενο	80—81
17.	'Η «άνεση» τῶν ἀρχαιοελλήνων (σκλάβοι) σὲ σχέση μὲ τὸ ūφος τῶν ἐπιτεύξεων τους καὶ μὲ μᾶς σήμερα	81
18.	'Ο κατάλογος τῶν διαταθέντων κομματιῶν ἀρχαίας Ἑλ- ληνικῆς μουσικῆς	95—97
19.	'Ως ποιὸ βαθμὸ μποροῦμε σήμερα νὰ χορέψουμε ἔκανὰ τοὺς χοροὺς τῶν Ἑλλήνων;	124
20.	'Η διδασκαλία τοῦ χοροῦ στοὺς νέους τῆς ἀρχαιότητος ..	134
21.	'Η κοινωνικὴ θέση τοῦ χορευτῆ στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα	134—135
	Σημειώσεις — Παραπομπὲς	137—154

ΔΙΟΡΘΩΤΕΑ

Σελ.	στίχ.	ἀντί	γράμμα
13	5	τί ιδέες	τὶς ιδέες
37	21	στὴ πόλη	στὴν πόλη
61	43	χοντροκομμένες	χοντροκομμένες
64	37	Κασσηρατάριον	Κασσηρατόριον
65	12	ταυτόχρονα ἢ ἐπιπρόσθετα	ἐπιπρόσθετα
71	30	δεδομένα	δεδομένα
71	38	στεφάνωσε	στεφάνωνε
83	21	ό ἀληθινὸς	«ό ἀληθινὸς