



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών:
Φιλοσοφία και Τέχνες

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Η πυθαγόρεια φιλοσοφία ως αφορμή
για τη σύνθεση απόλυτης μουσικής»**

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΗΓΟΥΜΕΝΙΔΗΣ

std528950

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΑΣΙΝΟΣ ΣΤΑΥΡΙΑΝΕΑΣ

ΑΘΗΝΑ 2026

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή **Παναγιώτη Ηγουμενίδη**. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Παναγιώτης Ηγουμενίδης © 2026 – Με την επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.



ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

«Η πυθαγόρεια φιλοσοφία ως αφορμή για τη σύνθεση απόλυτης μουσικής»

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΗΓΟΥΜΕΝΙΑΔΗΣ

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:
Στασινός Σταυριανέας
Αναπληρωτής Καθηγητής Σχολή
Ανθρωπιστικών Επιστημών
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:
Γεώργιος Βλαχάκης Καθηγητής
Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών
Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

ΙΟΥΝΙΟΣ 2026



‘χρὴ σιγᾶν ἢ κρείσσονα σιγῆς λέγειν’¹

«Πρέπει να σωπαίνεις, εκτός αν έχεις να πεις κάτι καλύτερο από τη σιωπή»

¹ Ιωάννης Στοβαίος, *Ανθολόγιον* 3.34.7 (Περὶ τοῦ εὐκαίρως λέγειν)

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	8
Περίληψη.....	10
Abstract	12
Εισαγωγή.....	14
Κεφάλαιο 1: Ψυχή και Μετενσάρκωση	17
1.1. Προέλευση και ιδιότητες της ψυχής.....	17
1.2. Κρίση και εξαγνισμός της ψυχής	19
1.3. Η ιεράρχηση των ψυχικών μεταστάσεων.....	20
1.4. Φιλοσοφικές προεκτάσεις της θεωρίας της μετενσάρκωσης	22
1.5. Ψυχή και Σώμα.....	22
1.6. Μετενσάρκωση και μνήμη	24
1.7. Μετενσάρκωση και έμβια όντα.....	25
1.8. Ψυχή, Μοίρα και ηθικοπολιτικές διαστάσεις.....	27
Κεφάλαιο 2: Η μυθολογική αποτύπωση της θεωρίας της ψυχής.....	29
2.1. Ψυχή και μύθος	29
2.2. Οι πέντε μετενσάρκώσεις του Πυθαγόρα.....	31
2.3. Αιθαλίδης: ο ηρωικός Αργοναύτης	32
2.4. Εύφορβος: ο Τρώας ήρωας της <i>Ιλιάδας</i>	34
2.5. Ερμότιμος: ο μάντης και τα χωροχρονικά ταξίδια	35
2.6. Πύρρος: ο ψαράς από τη Δήλο.....	37
2.7. Πυθαγόρας: ο φιλόσοφος της μνήμης και της μετενσάρκωσης.....	38
Κεφάλαιο 3: Η φιλοσοφία των Αριθμών.....	41
3.1. Το φιλοσοφικό σύστημα των Πυθαγορείων.....	41
3.2. Ο αριθμός ως αρχή των όντων	43
3.3. Η γεωμετρική μέθοδος αρίθμησης	46
3.4. Γεωμετρικά σχήματα και κοσμολογία.....	53
3.5. Η κοσμολογία του Πλάτωνα	55
Κεφάλαιο 4: Η Μουσική.....	57
4.1. Η φιλοσοφική αξία της μουσικής.....	57
4.2. Μουσική και σύμπαν.....	60
4.3. Μουσική και ψυχή.....	64
4.4. Η έννοια της μουσικής αρμονίας.....	68
4.5. Μουσικά διαστήματα και αριθμητικές αναλογίες.....	73
4.6. Μουσική και πρώιμα πειράματα	76
Κεφάλαιο 5: Η Φιλοσοφία του Πυθαγόρα	80

5.1. Η πυθαγόρεια Φιλοσοφία ως έννοια	80
5.2. Οι άρρητοι (άλογoi) αριθμοί.	83
5.3. Ακουσματικοί και Μαθηματικοί	86
5.4. Η αποκατάσταση των Ακουσματικών.....	89
Κεφάλαιο 6: Η Αριθμολογία	92
6.1. Η Αριθμολογία των Πυθαγορείων.	92
6.2. Αριθμοί και εικόνες.....	95
6.3. Αριθμοί και λέξεις.....	96
6.4. Λεξάριθμοι και πυθμένες	97
6.5. Οι βασικές αριθμολογικές παράμετροι του Πυθαγορισμού	99
6.6. Η «Τετρακτύς»	100
6.7. Ο συμβολισμός του αριθμού 5	103
6.8. Το αστεροειδές πεντάγραμμα (πεντάλφα).....	105
6.9. Ο αριθμός 6 και ο συμβολισμός του	106
6.10. Οι συμβολισμοί της Επτάδας	107
Συμπεράσματα.....	109
Βιβλιογραφία.....	113
Πρωτογενής βιβλιογραφία: Αρχαίες πηγές:	113
Δευτερεύουσα βιβλιογραφία:	122
Ελληνική βιβλιογραφία:	122
Ελληνόφωνη βιβλιογραφία:	124
Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:.....	130
Μουσικά έργα:.....	132
Οπτικοακουστικές Πηγές και Έργα Τέχνης	134
Παράρτημα: Η μετουσίωση της πυθαγόρειας φιλοσοφίας σε μια σονάτα για βιολί και πιάνο	137
Εισαγωγή.....	137
Ενότητα Α: Η δημιουργία μιας «πυθαγόρειας» σονάτας.....	138
Α.1. Ο ορισμός του πεδίου εργασίας.....	138
Α.2. Μία φιλοσοφική πρόκληση	139
Α.3. Μουσικές προσαρμογές και εννοιολογικές μετατοπίσεις.....	140
Α.4. Η αισθητική δέσμευση ως φιλοσοφική επιλογή.....	142
Α.5. Το μουσικό σενάριο.....	143
Α.6. Η μη γραμμικότητα στη ροή της αφήγησης	145
Α.7. Η καλλιτεχνική αξία ως δικαίωση της φιλοσοφικής επάρκειας.....	146
Α.8. Ιδεολογική αποφόρτιση και παραδειγματική επιβεβαίωση.....	147

A.9. Η «Κοκκινοσκουφίτσα»	148
A.10. Μαργαρίτα και Μεφιστοφελής.....	149
A.11. Η υπαρξιακή υπέρβαση του Faust.....	150
A.12. Το μουσικό Θέμα της σονάτας.....	150
A.13. Η μουσική μετουσίωση των πυθαγόρειων Συμβόλων.....	151
A.13.1. Η «Τετρακτύς» και το γένος των μουσικών διαστημάτων.....	151
A.13.2. Το «Πεντάγραμμον» και το είδος των μουσικών διαστημάτων.....	152
A.13.3. Ο ρυθμός ως η ενσάρκωση της ψυχής.....	153
Ενότητα Β: Το πρώτο μέρος της σονάτας.....	155
Β.1. Η Εισαγωγή ως μονόλογος του βιολιού	155
Β.1.1. Μουσικολογικοί υπαινιγμοί.....	155
Β.1.2. Μορφολογικές δομές και μετενσάρκωση	156
Β.1.3. Το αφηγηματικό προανάκρουσμα και η οπτικοποίηση του Ήρωα.....	156
Β.2. Ο Ήρωας και ο Φιλόσοφος.....	158
Β.3. Ο αρχαίος Ήρωας και ο ρομαντικός Καλλιτέχνης.....	159
Β.4. Η πρώτη θεματική «Εκθεση»: η ζωή του Αιθαλίδη.....	160
Β.5. Μυθολογικές σκηνές και απεικονιστικά επεισόδια	161
Β.6. Συμβολικές νύξεις και χρονικές διανοίξεις.....	163
Β.7. Ελεγεία στον Εύφορβο	165
Β.8. Στρατηγικός αναστοχασμός και ηρωική αυτοθυσία.....	166
Β.9. Η τελική σύγκρουση των ηρώων.....	169
Β.10. Αχιλλέας και Έκτορας	172
Ενότητα Γ: Το μεσαίο μέρος (Adagio) της σονάτας.....	174
Γ.1. Το φιλοσοφικό σενάριο και το μυθολογικό σκηνικό.....	174
Γ.2. Ο Ερμότημος ως συνδετικός κρίκος	175
Γ.3. Το θέμα της Ελένης.....	176
Γ.4. Αντιστοίχιση μουσικών οργάνων και αφηγηματικών χαρακτήρων.....	178
Γ.5. Το παιχνίδι των εραστών και η ηρωικότητα.....	179
Γ.6. Η Αφροδίτη σαν μεφιστοφελική προοπτική	180
Γ.7. Τα παράδοξα του Ζήγωνα ως ερμηνευτική παράμετρος	181
Γ.8. Η πολυεπίπεδη θεώρηση της παρτιτούρας ως ερμηνευτικό κλειδί.....	182
Γ.9. Το θέμα του Πύρρου	183
Γ.10. Θεματική επανέκθεση: μετεμψύχωση και εναντιοδρομία	184
Γ.11. Η μουσική ερμηνεία ως επιτέλεση.....	187
Γ.12. Οπτικά σύμβολα και ρευστότητα των φύλων	189
Γ.13. Το τέλος της ιστορίας.....	193

Ενότητα Δ: Το finale της σονάτας.....	194
Δ.1. Το ταξίδι της επιστροφής των ηρώων.....	194
Δ.2. Ο Ήρωας και ο Αντιήρωας	196
Δ.3. Το fugato της ψυχής ως μωσαϊκό αναμνήσεων	198
Δ.4. Η ζωή και το τέλος του Ερμότιμου.....	200
Δ.5. Η ενσάρκωση της ψυχής στον Πυθαγόρα.....	201
Δ.6. Το πρώτο στάδιο: Πλάτων και Σωκράτης	202
Δ.7. Το ανάποδο βέλος του χρόνου ως κρυπτογράφημα.....	204
Δ.8. Το δεύτερο στάδιο: Το ξύπνημα της συνείδησης του Πυθαγόρα.....	206
Δ.9. Η μουσική ανάπτυξη του τελικού σταδίου	209
Δ.10. Η μουσική ως κινηματογραφική εικόνα: το Πείραμα Kuleshov	212
Δ.11. Η μουσική ως κινηματογραφική εικόνα: το διαλεκτικό μοντάζ.....	214
Δ.12. Η υπογραφή του Πυθαγόρα	215
Ενότητα Ε: Ένα ξεχασμένο <i>scherzo</i>	218
Ε.1. Το παιχνίδι των υπαινιγμών μέσα από τα πρότυπά του.....	219
Ε.2. Το μουσικό σενάριο του <i>Scherzo</i> και ο Πυθαγόρας	222
Συμπεράσματα.....	224
Επίμετρο Ι: Ο μύθος του Ηρός και οι καταβολές του	228
Ι. Οι θεωρίες της μετενσάρκωσης.....	230
ΙΙ. Μετενσάρκωση και μνήμη	233
ΙΙΙ. Το Αδράχτι της Ανάγκης ως Αστρονομικό Μοντέλο	237
ΙV. Το Αδράχτι της Ανάγκης ως Μονόχορδο.....	239
V. Οι αριθμολογικές αναφορές	241
Επίμετρο ΙΙ: Το μουσικό κείμενο της Σονάτας για βιολί και πιάνο	243

Πρόλογος

Το κίνητρο για την εκπόνηση της ακόλουθης εργασίας ήταν η υλοποίηση ενός συναρπαστικού εγχειρήματος: να συνδυαστούν η αυστηρή ακαδημαϊκή έρευνα και η ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία. Στη βάση αυτή, έπρεπε να κινηθώ σε παράλληλους δρόμους, με μια διπλή ιδιότητα που περιλαμβάνει τον εμπνευσμένο συνθέτη μουσικής και τον μεταπτυχιακό ακαδημαϊκό ερευνητή. Ωστόσο, το πεδίο αυτού του συνδυασμού διέπεται από πρωτοτυπία αλλά και ανάλογες δυσκολίες. Αυτό συμβαίνει ακριβώς επειδή τα δύο αντικείμενα, εκείνο της σύνθεσης απόλυτης μουσικής και εκείνο της έρευνας πάνω στην ιστορία της αρχαίας φιλοσοφίας, δεν

εφάπτονται, τουλάχιστον όχι στον τύπο και στο συγκεκριμένο πλαίσιο εφαρμογής που επέλεξα.

Ουσιαστικά, πρόκειται για δύο σχεδόν ξεχωριστές διπλωματικές εργασίες, οι οποίες όμως η μία προϋποθέτει την άλλη. Σε αυτή τη βάση, το κύριο σώμα της διπλωματικής εργασίας αφορά την ακαδημαϊκή έρευνα στο αντικείμενο της πυθαγόρειας φιλοσοφίας. Ακολούθως, στο «Παράρτημα» εξηγούνται οι τρόποι, οι συνθήκες και οι παράμετροι μετουσίωσης των φιλοσοφικών ιδεών σε μουσική. Κινητήριοι μοχλός σε αυτό το εγχείρημα ήταν η πολύ τιμητική πρόταση, σε προγενέστερο χρόνο, να παρουσιάσω τις ιδέες και τη μουσική μου στο πλαίσιο μιας εκδήλωσης υπό την αιγίδα του **Εργαστηρίου Επικοινωνίας της Επιστήμης, της Τεχνολογίας και της Ιατρικής** και, φυσικά, υπό τη σκέπη του **ΕΑΠ**.

Για αυτήν την πρόταση οφείλω πρωτίστως να ευχαριστήσω τον κύριο **Γιώργο Ν. Βλαχάκη**, διευθυντή του Εργαστηρίου και προηγούμενο διευθυντή του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «**Φιλοσοφία και Τέχνες**», το οποίο παρακολούθησα. Τον ευχαριστώ όχι μόνο για την εμπιστοσύνη και τη στήριξή του ως προς την εκδήλωση, αλλά και για τη μετέπειτα ενθάρρυνσή του να προχωρήσω με αυτό το ιδιότυπο θέμα στην εκπόνηση της Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας, την οποία ανέλαβε ως συνεπιβλέπων. Φυσικά, ευχαριστώ εκ βαθέων τον επιβλέποντα κύριο **Στασινό Σταυριανέα**, σημερινό διευθυντή του Μεταπτυχιακού, για την καθοδήγηση, τα πολύ βοηθητικά σχόλια και τις καίριες επισημάνσεις του πάνω στο κείμενό μου.

Τέλος, οφείλω να ευχαριστήσω δύο εξαιρετικούς μουσικούς: τον απaráμιλλη δεξιοτεχνία και πλήρους αισθαντικότητας βιολιστή **Χρήστο-Εφραίμ Τσιώνα** και τον θηριώδη πιανίστα **Krist Basko**. Οι δύο αυτοί μουσικοί, αφού κατανίκησαν τις «ανυπέρβλητες» ερμηνευτικές δυσκολίες του έργου, έδωσαν σάρκα και οστά στις ιδέες μου και προσέφεραν μια συναρπαστική ερμηνεία. Η βιντεοσκόπηση της παρουσιάσής τους χρησιμοποιήθηκε στην ΜΔΕ, καθώς συμβάλλει τα μέγιστα στην κατανόηση της φιλοσοφικής ανάλυσης του έργου. Οφείλω επίσης έναν φόρο τιμής στην εκλιπούσα σήμερα έγκριτη μουσικολόγο **Καίτη Γ. Ρωμανού** (1939-2020). Ήταν ο πρώτος άνθρωπος με τον οποίο συζήτησα τη φιλόδοξη ιδέα μου να συνδυάσω τη Φιλοσοφία με τη Μουσική, δημιουργώντας το έργο που στάθηκε η αφορμή και το έναυσμα για τη συγγραφή της παρούσας εργασίας, την οποία αφιερώνω στη μνήμη της.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία ξεκίνησε ως μια μελέτη περίπτωσης, με σκοπό να εξεταστούν, μέσα από το παράδειγμα μιας σονάτας για βιολί και πιάνο, οι τρόποι με τους οποίους οι φιλοσοφικές ιδέες μπορούν να μετουσιωθούν σε μουσική. Ωστόσο, η συνθήκη αυτή λειτούργησε ουσιαστικά ως αφορμή για τη διερεύνηση ενός μοναδικού καλλιτεχνικού παραδείγματος, τα πορίσματα του οποίου έχουν ειδικό χαρακτήρα και δεν επιδέχονται γενίκευσης. Στο πλαίσιο αυτό, εξετάζονται αρχικά οι βασικές παράμετροι του στοχασμού των Πυθαγορείων και, ακολούθως, ο τρόπος με τον οποίο αυτές μπορούν να καθοδηγήσουν τη μουσική δημιουργία. Το αρχικό μεθοδολογικό πλάνο, συνεπώς, προέβλεπε την κριτική εξέταση των ιδεών και την απόδοσή τους στη μυστηριακή μυθολογία του Πυθαγορισμού.

Η διάθεση αυτή μεταφράζεται στην πρόθεση να διερευνηθούν οι πυθαγόρειες αντιλήψεις, ανεξαρτήτως ιστορικής περιόδου ή φάσης εξέλιξης, μέσα από μια θεματική και όχι ιστορική προσέγγιση. Ο βασικός ερευνητικός γνώμονας, επομένως, ήταν να εξεταστούν όσες ιδέες θα μπορούσαν να αποβούν γόνιμες για τη μουσική μετουσίωση. Στη συνέχεια, από τα δεδομένα που θα προέκυπταν, θα διερευνώνταν οι ποικίλοι και ελεύθεροι τρόποι αποτύπωσής τους στη μουσική σύνθεση. Λόγω, ωστόσο, του ασυμβίβαστου μεταξύ της αυστηρής ακαδημαϊκής έρευνας και της ελεύθερης καλλιτεχνικής δημιουργίας, έγινε αντιληπτό ότι από την ανωτέρω προσπάθεια προέκυψαν ουσιαστικά δύο ξεχωριστές εργασίες με διαφορετικούς στόχους και ετερογενή μεθοδολογία. Παρά ταύτα, το ερευνητικό-φιλοσοφικό και το δημιουργικό-μουσικό μέρος αλληλεπιδρούν και διεισδύουν αδιάσπαστα το ένα στο άλλο.

Λόγω αυτής της αναγκαστικής παραμέτρου και των προβλημάτων που ενέκυψαν, κρίθηκε σκόπιμο να τροποποιηθεί η αρχικά προγραμματισμένη δομή του κειμένου ώστε το κύριο σώμα της εργασίας να βασίζεται στην ακαδημαϊκή φιλοσοφική έρευνα πάνω στον Πυθαγορισμό. Σε αυτή τη βάση, το καλλιτεχνικό μέρος, το οποίο λειτουργεί περισσότερο ως προσωπικό μανιφέστο, αναπτύσσεται στο Παράρτημα, διατηρώντας τη δημιουργική ελευθερία ως προς την επεξεργασία των προηγούμενων αναλυμένων φιλοσοφικών δεδομένων. Η ακαδημαϊκή έρευνα, συνεπώς, επικεντρώθηκε στις θεωρίες της μετενσάρκωσης της ψυχής, ενώ αναλύθηκαν τα λογικά επακόλουθα αυτής της πίστης στο φιλοσοφικό σύστημα των Πυθαγορείων. Ακολούθως έγινε αναφορά στη μυθολογική αποτύπωση της μετενσάρκωσης στις διηγήσεις σχετικά με τη ζωή του Πυθαγόρα.

Στο ίδιο πλαίσιο εξετάστηκε η θεωρία των αριθμών με τις οντολογικές της προεκτάσεις, οι οποίες διαθέτουν έναν θεμελιώδη κοσμολογικό χαρακτήρα που διερευνήθηκε, προκειμένου να καταστεί σαφής η ανάδειξή του. Ακολούθως αναλύθηκε και ο κομβικός ρόλος της μουσικής, τόσο ως αποδεικτικής όσο και ως συνδετικής παραμέτρου των θεωριών της ψυχής και των αριθμών. Στη συνέχεια έγινε λόγος για τον τρόπο με τον οποίο οι Πυθαγόρειοι αντιλαμβάνονται τη φιλοσοφία τους ως έναν σύνδεσμο του ανθρώπου με το όλον, ο οποίος λειτουργεί γνωσιολογικά αλλά και ως μέσο καθαρμού της ψυχής. Ως προς την πυθαγόρεια φιλοσοφία διαπιστώθηκαν, ωστόσο, δύο ουσιαστικά προβλήματα, τα οποία προκάλεσαν περαιτέρω συνέπειες και συγκεκριμένα αποτελέσματα.

Το πρώτο πρόβλημα συνίστατο στην αδυναμία μαθηματικής επαλήθευσης όλων των σημείων της θεωρίας του αριθμού. Ως συνέπεια αυτού, προέκυψαν ασυμμετρίες και ανακαλύφθηκαν μη λογικές (μη αναγώγιμες σε απλές σχέσεις και, επομένως, «άρρητες») αριθμητικές τιμές. Οι τιμές αυτές, φυσικά, δεν ήταν συμβατές με τις αξιωματικού τύπου πυθαγόρειες αλήθειες, γεγονός που φαίνεται ότι προκάλεσε ένταση και διαχωρισμούς ανάμεσα στην κοινότητα των Πυθαγορείων. Δόθηκε έτσι μια νέα διάσταση στους λεγόμενους «Μαθηματικούς» και «Ακουσματικούς», αλλά έγιναν και ποικίλες αναπροσαρμογές και αναθεωρήσεις των αρχικών ιδεών.

Το δεύτερο πρόβλημα αφορούσε τη συμπερίληψη και την προσπάθεια συναρμογής στοιχείων τόσο ετερόκλητων, όσο τα επιστημονικά δεδομένα και οι δογματικές θρησκευτικές προσεγγίσεις. Αυτές οι διαδικασίες είχαν ένα αναγκαστικό τίμημα, με αιτιακό αποτέλεσμα τη γέννηση υβριδικών μορφών στοχασμού. Η κυριότερη υπό εξέταση περίπτωση αυτού του φαινομένου ήταν η ανάπτυξη της αριθμολογίας, ιδίως κατά τις ύστερες φάσεις του Πυθαγορισμού, η οποία με ποικίλους τρόπους οδήγησε σε συμβολιστικές προσεγγίσεις των αριθμητικών επιστημονικών δεδομένων και σε προσμίξεις με μυστηριακά δόγματα.

Λέξεις – Κλειδιά:

Φιλόσοφος, Μετενσάρκωση, Μετεμψύχωση, Δυϊσμός Σώματος-Ψυχής & Ύλης-Μορφής, Κάθαρση, Μνήμη-Ανάμνηση, Ήρωας, Μυθολογία, Υπερβατική εγγύηση, Αριθμός (Αρχή των όντων), Γεωμετρική Μέθοδος Αρίθμησης, Άρρητοι Αριθμοί, Μαθηματικοί και Ακουσματικοί, Κοσμολογία, Αρμονία των Σφαιρών, Αριθμητικές Αναλογίες, Μονόχορδο, Τετρακτύς, Αριθμολογία, Απόλυτη Μουσική, Νεορομαντισμός, Μετουσίωση, Μουσικό Σενάριο, Αποσυμβολισμός, Επιτέλεση, Εναντιοδρομία, Συγχρονικότητα.

Abstract

This thesis originated as a case study aimed at examining, through the case of a sonata for violin and piano, the modalities by which philosophical concepts can be transformed into music. However, this condition functioned primarily as an impetus for exploring a unique artistic case, the findings of which bear a specific character and do not lend themselves to generalization. Within this framework, the fundamental parameters of Pythagorean thought are initially examined, followed by an analysis of how these parameters can guide musical creation. Consequently, the initial methodological plan entailed the critical examination of these ideas and their interpretation within the mystical mythology of Pythagoreanism.

This orientation translates into an intention to investigate Pythagorean conceptions through a thematic rather than a chronological approach, irrespective of historical period or developmental phase. The primary research objective, therefore, was to examine those ideas that could prove fertile for musical transformation. Subsequently, based on the emerging data, the diverse and unconstrained ways of rendering these ideas within musical composition were to be explored. However, due to the inherent incommensurability between rigorous academic research and free artistic creation, it became apparent that this endeavor essentially yielded two distinct works with divergent objectives and heterogeneous methodologies. Nevertheless, the research-philosophical and the creative-musical components interact and inextricably permeate one another.

Owing to this structural necessity and the challenges that emerged, it was deemed appropriate to modify the originally planned structure of the text, so that the main body of the thesis is grounded in academic philosophical research on Pythagoreanism. On this basis, the artistic component, which functions more as a personal manifesto, is developed in the Appendix, thereby preserving creative freedom regarding the processing of the previously analyzed philosophical data. Academic research, therefore, focused on the theories of the transmigration of the soul, while the logical corollaries of this belief within the Pythagorean philosophical system were analyzed. Subsequently, reference was made to the mythological representation of reincarnation in the narratives concerning the life of Pythagoras.

Within the same context, number theory was examined alongside its ontological extensions; the fundamental cosmological character of these extensions was investigated to clearly elucidate their prominence. Following this, the pivotal role

of music was analyzed, both as an evidential element and a connective parameter between the theories of the soul and of numbers. Furthermore, the discussion addresses the manner in which the Pythagoreans perceive their philosophy as a link between human beings and the cosmos (the Whole), functioning epistemologically as well as a means of catharsis for the soul. Regarding Pythagorean philosophy, however, two fundamental problems were identified, which entailed further consequences and specific outcomes.

The first problem consisted in the inability to mathematically verify all aspects of number theory. As a consequence, asymmetries arose, and numerical values that could not be reduced to simple ratios—and were therefore "irrational"—were discovered. These values, naturally, were incompatible with the axiomatic Pythagorean truths—a fact that appears to have caused tension and divisions within the Pythagorean community. This gave a new dimension to the so-called "*Mathematicians*" (Mathematikoi) and "*Acousmatics*" (Akousmatikoi), while also prompting various readjustments and revisions of the original ideas.

The second problem concerned the inclusion and the attempt to reconcile elements as disparate as scientific data and religious doctrinal approaches. These processes exacted an inevitable toll, causally resulting in the emergence of hybrid forms of thought. The primary case under examination regarding this phenomenon was the development of numerology, particularly during the later phases of Pythagoreanism, which in various ways led to symbolist approaches to scientific numerical data and to amalgams with mystery doctrines.

Keywords:

Philosopher, Reincarnation, Metempsychosis, Body–Soul Dualism & Matter–Form Dualism, Catharsis, Memory–Recollection (Anamnesis), Hero, Mythology, Transcendental Guarantee, Number (Principle of Being), Geometrical Method of Number Representation, Irrational Numbers, Mathematikoi and Akousmatikoi, Cosmology, Harmony of the Spheres, Numerical Ratios, Monochord, Tetractys, Numerology, Absolute Music, Neo-Romanticism, Transmutation, Musical Scenario, Desymbolization, Performance/Performativity, Enantiodromia, Synchronicity.

Εισαγωγή

Η σύνδεση μουσικής και φιλοσοφίας είναι ένα ζήτημα με ευρύ πεδίο διερεύνησης, ενώ εντοπίζονται ποικίλες θεωρήσεις και πλούσιες αποχρώσεις. Κάτι τέτοιο είναι πολύ φυσικό, καθώς απασχολεί τους διανοητές ήδη από την πρώιμη αρχαιότητα, με χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση εκείνη των Πυθαγορείων. Επιπλέον, τόσο το τεράστιο εύρος των αισθητικών κατευθύνσεων της μουσικής γλώσσας όσο και η ποικιλία των φιλοσοφικών ρευμάτων καθιστούν το ζήτημα της σύνδεσης ένα πεδίο με ανεξάντλητο ερευνητικό περιεχόμενο. Η παρούσα απόπειρα, συνεπώς, αναγκαστικά θα πρέπει να περιοριστεί στην οπτική του πώς η σύνθεση μουσικής μπορεί να χρησιμοποιήσει ως καθοδηγητικό άξονα συγκεκριμένες φιλοσοφικές ιδέες. Η βάση της έρευνας, επομένως, έγκειται στην καλλιτεχνική δημιουργία.

Η ανωτέρω προοπτική ίσως φαίνεται αρκετά περιοριστική, καθώς εκ πρώτης όψεως η έρευνα οδηγείται στη μελέτη μίας μόνο περίπτωσης και στην εξέταση ενός στενά καθορισμένου παραδείγματος. Ωστόσο, εφόσον το επίκεντρο βρίσκεται στην ελεύθερη και κατά το δοκούν καλλιτεχνική δημιουργία, το στενό αυτό περίβλημα λειτουργεί ουσιαστικά υποστηρικτικά, χωρίς να επιφέρει πραγματικούς περιορισμούς. Επιτρέπεται έτσι η πληρέστερη καταγραφή του δημιουργικού οίστρου, αλλά και η σαφέστερη αποτύπωση της προσωπικής έμπνευσης, ενώ παράλληλα αναδεικνύεται η πολυπαραγοντική επίδραση της φιλοσοφίας σε κάθε πτυχή και παράμετρο της μουσικής δημιουργίας. Το ζήτημα, εν προκειμένω, αφορά την καλλιτεχνική κατασκευή μίας σονάτας για βιολί και πιάνο, με σαφώς νεορομαντική αισθητική κατεύθυνση.

Υπό το προβλεπόμενο ερμηνευτικό σχήμα, η διερεύνηση της σχέσης φιλοσοφίας και μουσικής, έχοντας τον προαναφερόμενο παραδειγματικό χαρακτήρα, βασίζεται σε δύο πυλώνες. Αρχικά, στη μετουσίωση των φιλοσοφικών ιδεών σε μουσικό υλικό και, ακολούθως, στην ανάπτυξη αυτού του μουσικού υλικού με καθοδηγητικό άξονα φιλοσοφικές θεωρίες. Η θεμελιώδης παράμετρος του όλου εγχειρήματος βρίσκεται στο ότι μια σονάτα εξ ορισμού παραπέμπει σε Απόλυτη (καθαρή) μουσική, που αναπτύσσεται ανεξάρτητα από άλλους παράγοντες, με αποκλειστικό γνώμονα τη μορφή. Ο ρόλος της φιλοσοφίας είναι φυσικά ερεθισματικός και καθοδηγητικός, παραμένει όμως δευτερεύων, τουλάχιστον ως προς την κατασκευαστική ροή που ακολουθεί καθαρά μουσικούς μορφολογικούς κανόνες. Εκεί ακριβώς έγκειται και το συναρπαστικό του εγχειρήματος.

Στη βάση αυτή, η επιλογή της φιλοσοφίας του Πυθαγόρα για αυτή την άτυπη σύμπραξη είναι πρωτίστως συμβολικής σημασίας. Αυτό συμβαίνει επειδή όχι μόνο παρουσιάζεται ο ίδιος ο Πυθαγόρας από την παράδοση ως ο «επινοητής» της φιλοσοφίας, αλλά ταυτόχρονα επιφυλάσσεται στη μουσική κομβικός ρόλος στο φιλοσοφικό του σύστημα. Επιπλέον, ως μια σχεδόν μυθική προσωπικότητα, εμπλέκεται σε μυστηριακές καταστάσεις και άκρως γοητευτικούς μύθους, κάτι που παρέχει ένα πλούσιο απόθεμα δεδομένων ευνοϊκών για τη συνεργασία της φιλοσοφίας με τη μουσική. Επιπλέον, η προσωπικότητα του Πυθαγόρα, με διάφορους τρόπους, σχετίστηκε ή ακόμη και ταυτίστηκε με τις αρχετυπικές μορφές της μουσικής, δηλαδή τον Απόλλωνα και τον Ορφέα.

Με γνώμονα τα ανωτέρω δεδομένα, η παρούσα εργασία χωρίζεται σε δύο μέρη. Το πρώτο περιλαμβάνει τα έξι αρχικά κεφάλαια και αποτελεί μια κριτική σύνοψη των σημαντικότερων παραμέτρων της πυθαγόρειας σκέψης. Το δεύτερο αποτελείται από τις ενότητες Α έως Ε και σχετίζεται με τους ποικίλους, ελεύθερους και κατά το δοκούν τρόπους μετουσίωσης των πυθαγόρειων φιλοσοφικών ιδεών σε μουσική, υπό το μορφολογικό περίβλημα μιας σονάτας. Θα μπορούσε, επομένως, να γίνει ένας άτυπος διαχωρισμός, σύμφωνα με τον οποίο το πρώτο μέρος θα θεωρούνταν το «φιλοσοφικό» και το δεύτερο το «μουσικό» τμήμα της εργασίας. Η σύνδεση των δύο μερών, ωστόσο, διέπεται από μια ιδιάζουσα συνθήκη.

Πρόκειται για μια σχέση εξάρτησης, καθώς οι ορίζοντες της φιλοσοφικής έρευνας του πρώτου μέρους τέθηκαν και καθορίστηκαν εκ προοιμίου από τις μουσικές ανάγκες και παραμέτρους του δεύτερου μέρους, το οποίο προηγήθηκε ως δημιουργική σύλληψη. Έτσι, το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται η έρευνα και αναπτύσσονται οι αναφορές δεν ορίζεται από μια ιστορική θεώρηση ή επισκόπηση της εξέλιξης του Πυθαγορισμού, ούτε εστιάζει σε κάποια συγκεκριμένη φάση του. Στην πραγματικότητα, εξετάζονται και διερευνώνται όλα εκείνα τα πυθαγόρεια στοιχεία που, κατά το δεύτερο μέρος, πρόκειται να συμβάλουν στη μουσική δημιουργία. Υπάρχει, λοιπόν, μια πολυσυλλεκτικότητα, η οποία λειτουργεί ως συνειδητή επιλογή και ενσωματώνει σε ένα ενιαίο πλέγμα δεδομένα που εκτείνονται από την πρώιμη εποχή έως και τις ύστερες νεοπυθαγόρειες φάσεις. Η πρακτική αυτή είναι συμβατή με τη μυθολογία του Πυθαγορισμού και την τάση όλα τα διασκορπισμένα στοιχεία των διάφορων χρονικών φάσεων να συνδυάζονται, να προβάλλονται και να αποδίδονται στον ίδιο τον Πυθαγόρα και τη μυθική του βιογραφία.

Στο σημείο αυτό προκύπτει ένα διττό πρόβλημα ακαδημαϊκής φύσεως, καθώς υπάρχει μια σχέση αμφίδρομης αλληλεξάρτησης μεταξύ των δύο μερών. Η φιλοσοφική έρευνα, ως πλαίσιο, ορίστηκε και εξαρτάται από τη μουσική δημιουργική διάθεση· ωστόσο, επιδρά και η ίδια αναμορφώνοντάς την και αναπροσδιορίζοντάς την. Σε αυτή τη διαλεκτική σχέση εντοπίζονται φάσεις αλληλοδιείσδυσης και επικάλυψης, οι οποίες υπερβαίνουν τόσο την προβλεπόμενη έκταση μιας ακαδημαϊκής εργασίας όσο και το ίδιο το ερευνητικό ζητούμενο. Με άλλα λόγια, τα κριτήρια αξιολόγησης και ελέγχου του ερευνητικού και φιλοσοφικού μέρους δεν είναι συμβατά με εκείνα που διέπουν τη θεώρηση και την κατανόηση των φαντασιακών συνειρμών του μουσικού μέρους. Υπό αυτό το πρίσμα, αποφασίστηκε η συγγραφή να επικεντρωθεί στο «ερευνητικό-φιλοσοφικό» τμήμα, ενώ το «μουσικό» μέρος διατηρήθηκε ως «Παράρτημα».

Στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, λοιπόν, εξετάζονται οι θεωρίες για την αθανασία της ψυχής και τις μετενσαρκώσεις της. Μέσω αυτών αιτιολογούνται αρκετές από τις βασικές παραμέτρους της πυθαγόρειας σκέψης, είτε θρησκευτικές είτε ηθικές είτε πολιτικές. Στο δεύτερο κεφάλαιο διερευνώνται οι μυθικές συνιστώσες της θεωρίας, με επίκεντρο τη διήγηση σύμφωνα με την οποία ο Πυθαγόρας θυμόταν τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της ψυχής του, έχοντας ζήσει ως μυθικός ήρωας, αξιομνημόνευτος μάγος-μάντης ή απλός ψαράς. Το εν λόγω κεφάλαιο είναι από τα σημαντικότερα, καθώς σε αυτό βασίζεται το μετέπειτα μουσικό σενάριο, το οποίο λειτουργεί ως θεματικό και προγραμματικό υπόβαθρο, διατρέχοντας καθοδηγητικά ολόκληρη τη σονάτα, και αναλύεται διεξοδικά στο «Παράρτημα».

Το τρίτο κεφάλαιο σχετίζεται με την άλλη σημαντική πλευρά του Πυθαγορισμού, δηλαδή τη θεωρία των αριθμών. Εξετάζεται, έτσι, το πώς οι αριθμοί, ξεκινώντας ως γεωμετρικά και χωροταξικά σύμβολα, απέκτησαν κοσμολογική προοπτική, προσδιορίζοντας τη φύση των όντων. Ακολουθώντας, στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται η φιλοσοφική αξία της μουσικής ως επιβεβαιωτικός κόμβος της θεωρίας των αριθμών. Παραλλήλως, η μουσική τίθεται και ως το αισθητικό σημείο καμπής για τη σύνδεση της επιστημονικής θεωρίας των αριθμών με τη θρησκευτικού χαρακτήρα θεωρία της ψυχής. Μέσω της μουσικής, ουσιαστικά, καθίσταται εμφανής η τάση σύγκλισης δύο στοχαστικών διαδρομών που ξεκίνησαν από αρκετά διαφορετικές αφετηρίες και όμως τελικά εφάπτονται.

Η σύνθεση τόσο αντιθετικών στοιχείων υπό τη σκέπη του Πυθαγορισμού, όπως η επιστήμη, οι δοξασίες για την ψυχή, οι μυθικές διηγήσεις και η θρησκευτική πίστη, είχε ένα σημαντικό διττό τίμημα. Πρόκειται αφενός για την εμφάνιση αντιφάσεων, αλληλοαναιρούμενων παραδοξοτήτων και ιδεολογικών συγκρούσεων στο εσωτερικό της κοινότητας, που αποτελούν τη μία πλευρά του προβλήματος. Το πέμπτο κεφάλαιο πραγματεύεται καταρχάς την έννοια της πυθαγόρειας φιλοσοφίας, ενώ παράλληλα επισημαίνει τα ανωτέρω προβλήματα. Στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο γίνεται λόγος για την άλλη συνέπεια, δηλαδή τη δημιουργία της αριθμολογίας, η οποία ουσιαστικά αποτελεί τον καρπό της προαναφερόμενης σύνδεσης ανάμεσα στην επιστήμη και τη θρησκεία.

Κεφάλαιο 1: Ψυχή και Μετενσάρκωση

Με τη θεωρία για την ψυχή ο Πυθαγόρας καθίσταται ο πρώτος δυτικός στοχαστής που θεωρεί ότι ο κύριος φορέας της ανθρώπινης ύπαρξης είναι η ψυχή και όχι το σώμα.² Η ουσιαστική τομή και η ρήξη με την έως τότε παράδοση συνίσταται στο ότι η αυτοσυνειδησία του ατόμου σχετίζεται με την ψυχή, η οποία δεν θεωρείται πλέον σκιά του σώματος.³ Αυτό σημαίνει ότι, σε αντίθεση με τις ομηρικές αξίες, η φθορά και ο θάνατος του σώματος αποτελούν σημείο απελευθέρωσης και όχι περιορισμού ή στέρησης της ψυχικής υπόστασης.⁴ Αυτή η καινοφανής ιδέα παρουσιάζει σημαντικές προεκτάσεις, επιδρώντας καθοριστικά σε ολόκληρο τον πυθαγόρειο φιλοσοφικό κώδικα.

1.1. Προέλευση και ιδιότητες της ψυχής

Η ψυχή θεωρείται μια αθάνατη, αυτόνομη και αυτοκινούμενη οντότητα,⁵ η οποία, ωστόσο, είναι αναγκασμένη να υπόκειται σε έναν κύκλο μετενσάρκωσης, κατοικώντας κάθε φορά σε ένα νέο σώμα.⁶ Η κατάσταση αυτή οφείλεται στην ανάγκη κάθαρσης και αποτίναξης της μιαιρότητάς της.⁷ Αυτή η θεωρία της μετενσωμάτωσης της ψυχής έχει προέλευση που ανάγεται σε χρονικές περιόδους πριν από την εποχή του Πυθαγόρα. Ωστόσο, η πρωτοτυπία και η καινοτομία που επιφέρει

² Βαμβακάς, 2001: 151.

³ Γεωργούλης, 2000: 61.

⁴ Laks, 2005: 365.

⁵ Κουλουμπαρίτης, 2008: 199.

⁶ Guthrie, 1962: 202.

⁷ Vegetti, 2000: 82.

ο ίδιος σε αυτήν την πίστη, είναι ο μετασχηματισμός της σε φιλοσοφική θεωρία.⁸ Αυτό σημαίνει ουσιαστικά πως η κάθαρση της ψυχής δεν συντελείται αποκλειστικά με θρησκευτικές τελετές, αλλά και μέσω της φιλοσοφικής σκέψης.⁹

Από τις προαναφερόμενες βασικές προκείμενες και τον εννοιολογικό σκελετό αυτής της θεώρησης της ψυχής προκύπτουν αρκετά σημεία που είναι κομβικής σημασίας αναφορικά με την εν λόγω πίστη. Αρχικά, ο κύκλος των μετενσαρκώσεων παραπέμπει σε μια χρονική περιοδικότητα που λειτουργεί σε ένα πλαίσιο κυκλικής ροής των γεγονότων. Αυτό σημαίνει ότι, γενικότερα, στην πυθαγόρεια κοσμοαντίληψη, μετά το πέρας κάθε περιόδου υπάρχει μια πανομοιότυπη επανάληψη των ίδιων συμβάντων στο διηνεκές.¹⁰ Υποδηλώνεται, λοιπόν, ένα πλάνο αιώνιας επιστροφής,¹¹ καθώς υπάρχει μια ενιαία σύλληψη του παρελθόντος της προϋπάρχουσας και αθάνατης ψυχής με την παρούσα φάση της ενσώματης ζωής της. Στο ίδιο πλαίσιο, όμως, εντάσσεται και μια διάνοιξη προς το μέλλον.

Μετά τον βιολογικό θάνατο του παρόντος σώματος, η ψυχή πρόκειται να προβεί στην επόμενη ενσάρκωσή της. Συνεπώς, λόγω της μετενσάρκωσης, υπάρχει μια ομοιογενής ενότητα των τριών χρονικοτήτων. Έτσι, το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον συνδυάζονται αρμονικά. Το εύρος αυτών των χρονικοτήτων, ωστόσο, είναι ασύλληπτο, καθώς η κυκλικότητα της διαδρομής των ψυχικών μετενσαρκώσεων προσδιορίζεται αριθμητικά σε 3.000 χρόνια ή 30.000 εποχές.¹² Το ουσιαστικότερο όμως σημείο είναι ότι αυτή η χρονική ενότητα λειτουργεί ως ένας θεμελιώδης άτυπος νόμος που επεκτείνεται και στην ίδια την ύπαρξη. Αυτό σημαίνει πως, μέσω των ποικίλων ενσαρκώσεων σε ζώα και φυτά, προβάλλεται, εκτός από τη χρονική, και η ομοιογένεια του κόσμου.¹³

Ο λόγος ύπαρξης της ανωτέρω διαδικασίας θα πρέπει να εντοπιστεί στη θεϊκή προέλευση της ψυχής.¹⁴ Αυτός ο αθάνατος «δαίμονας» θα πρέπει, προκειμένου να ολοκληρώσει τη φυσική του τάση και να επανενωθεί με το «Όλον», να χάσει την

⁸ Μιχαηλίδης, 1990: 33.

⁹ Guthrie, 2007: 43.

¹⁰ Vegetti, 2000: 85.

¹¹ Kahn, 1998: 233.

¹² Βέικος, 1995: 144. Οι ασύλληπτοι αυτοί αριθμοί αναφέρονται από τον Ηρόδοτο (II 123: «ἐπεὰν δὲ πάντα περιέλθῃ τὰ χερσαῖα καὶ τὰ θαλάσσια καὶ τὰ πετεινά, αὗτις ἐς ἀνθρώπου σῶμα γινόμενον ἐσδύνειν· τὴν περιήλυσιν δὲ αὐτῇ γίνεσθαι ἐν τρισχιλίοις ἔτεσι») και τον Εμπεδοκλή (DK B 115: «τρίς μιν μυρίας ὥρας ἀπὸ μακάρων ἀλάλησθαι, φρομένους παντοῖα διὰ χρόνου εἶδεα θνητῶν ἄργαλέας βιότοιο μεταλλάσσοντα κελεύθους»).

¹³ Βαμβακάς, 2001: 152.

¹⁴ Vegetti, 2000: 82.

ατομικότητά του.¹⁵ Αφού η ατομικότητα εκμηδενιστεί, ανοίγει ο δρόμος προς την τελική μακαριότητα, την αποκατάσταση της ειρήνης και την ένωση με το παγκόσμιο πνεύμα με το οποίο εξαρχής συγγενεύει.¹⁶ Πρόκειται, δηλαδή, για μια επαναφορά στο τέλειο «Έν», από το οποίο εκπορεύεται και στο οποίο επιστρέφει.¹⁷ Αυτός είναι, άλλωστε, ο σκοπός και το κίνητρο για να υπομείνει τη χρονοβόρα και επώδυνη διαδικασία της λύτρωσης.¹⁸

1.2. Κρίση και εξαγνισμός της ψυχής

Γίνεται εύκολα κατανοητό πως το θρησκευτικό πλαίσιο έχει μονοθεϊστικό χαρακτήρα, καθώς η ψυχή προέρχεται και εντέλει επιστρέφει στον Θεό. Ωστόσο, η ενσάρκωσή της στο σώμα αποτελεί μια μορφή φυλακής, αφού, ούσα ακάθαρτη, βρίσκεται σε έναν σωματικό τάφο μέχρι να εξαγνιστεί.¹⁹ Σε αυτή τη βάση φαίνεται πως ο Πυθαγόρας κήρυττε μια εσχατολογία τριών φάσεων μετά τον σωματικό θάνατο των έμβιων όντων. Αρχικά η ψυχή υπόκειται σε θεϊκή κρίση, ακολουθεί η τιμωρία-καθαρισμός στον Κάτω Κόσμο.²⁰ Εντούτοις, στις ψυχές των «καλών» προσφέρεται, μέσω μιας νέας ενσάρκωσης, η ευκαιρία για αυτοβελτίωση, προκειμένου τελικά να φτάσουν στα Νησιά των Μακάρων, επειδή κατόρθωσαν να παραμείνουν ενάρετες.²¹

Η δοκιμασία που οφείλει να υπομένει η αθάνατη ψυχή είναι χρονικά προσδιορισμένη από τον Θεό,²² ενώ ο αριθμός των μετενσαρκώσεων που αναλογεί σε κάθε άνθρωπο είναι άγνωστος.²³ Ωστόσο, από αυτόν τον δυϊσμό που προκύπτει από την ένωση του ορατού, υλικού και θνητού σώματος με την αόρατη ψυχή, γίνεται κατανοητό ότι η φυσική διάσταση της ύπαρξής της βρίσκεται όχι στην ένωση, αλλά στον αποχωρισμό.²⁴ Ο θάνατος αντιπροσωπεύει την απελευθέρωση, ενώ η ένωση την τιμωρία, τον περιορισμό και τη λειτουργία υπό σωματική «επίβλεψη».²⁵ Ο

¹⁵ Guthrie, 2007: 43.

¹⁶ Guthrie, 1962: 203.

¹⁷ Cornford, 1991: 208.

¹⁸ Μιχαηλίδης, 1990: 42.

¹⁹ Cornford, 1998: 200.

²⁰ Rohde, 2004: 93.

²¹ Kirk-Raven-Schofield, 1998: 204.

²² Αντωνιάδης, 2009: 84.

²³ Σταμάτης, 1966: 45. Λέγεται πως ο Πυθαγόρας εξέφραζε αποστροφή για τις τυπικές ευχές προς μακροζωία.

²⁴ Kahn, 1998: 248.

²⁵ Rohde, 2004: 93.

πραγματικός φυσικός χώρος της ψυχής, λοιπόν, υφίσταται έξω από το σώμα, και η ουσιαστική «ζωή» της ξεκινάει εγκαταλείποντάς το.²⁶

Η ανωτέρω προσέγγιση έχει ως συμπερασματική συνέπεια τη θεμελίωση της άποψης ότι οποιοδήποτε θνητό σώμα είναι κατάλληλο να φιλοξενήσει το δαιμονικό, αθάνατο στοιχείο της ψυχής κατά τη διάρκεια κάθε δεδομένης ενσάρκωσής της.²⁷ Η ψυχή, λοιπόν, δύναται να κατοικεί κατά περιόδους σε όλα τα είδη του ζωικού και φυτικού βασιλείου.²⁸ Επομένως, υπό την παράμετρο της ψυχικής μετενσωμάτωσης, όλα τα είδη, ως δυνητικοί φορείς της ίδιας ψυχής,²⁹ παρουσιάζουν μια μορφή συγγένειας.³⁰ Άλλωστε, βάσει της ανατολίζουσας πίστες της εποχής,³¹ κάθε ψυχή, κατά τη διαδρομή της, οφείλει να περιπλανηθεί σε όλα τα υπαρκτά είδη ζωής. Εισέρχεται, δηλαδή, κάθε φορά σε κάποιο όν που μόλις γεννιέται.³²

1.3. Η ιεράρχηση των ψυχικών μεταστάσεων

Η αναγνώριση της πιθανότητας μια ψυχή να χρειάζεται να εναλλάσσει τις σωματικές της κατοικίες, μεταβαίνοντας πότε σε ανθρώπινο σώμα και πότε σε ζώδες, καταργεί μεν τη διαφορά μεταξύ των έμβιων ειδών, όχι όμως και το ζήτημα της οντολογικής ιεραρχίας.³³ Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα του προκαθορισμού των εναλλαγών κάθε ενσάρκωσης μεταξύ ανθρώπου και ζώου από την παρελθούσα διαβίωση. Εισάγεται, έτσι, από τον Πυθαγόρα μια παρεμφερής έννοια προς το ινδικό κάρμα, καθώς η ποιότητα της παρούσας διαβίωσης διασφαλίζει τον τρόπο της επόμενης ενσάρκωσης.³⁴ Εντούτοις, η δυνατότητα εναλλαγής μιας μετενσωμάτωσης της ψυχής ανάμεσα σε άνθρωπο και ζώο είχε αμφισβητηθεί³⁵ από κάποιους μεταγενέστερους αρχαίους μύστες.³⁶

²⁶ Laks, 2005: 365.

²⁷ Rohde, 2004: 93.

²⁸ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 19: «ὡς ἀθάνατον εἶναι φησὶ τὴν ψυχὴν, εἴτα μεταβάλλουσιν εἰς ἄλλα γένη ζῶων, πρὸς δὲ τούτοις ὅτι κατὰ περιόδους τινὰς τὰ γενόμενά ποτε πάλιν γίνεται, νέον δ' οὐδὲν ἀπλῶς ἔστι, καὶ ὅτι πάντα τὰ γινόμενα ἔμψυχα ὁμογενῆ δεῖ νομίζειν».

²⁹ Αριστοτέλης, *Περὶ ψυχῆς* Α 4. 407b20: «κατὰ τοὺς Πυθαγορικοὺς μύθους τὴν τυχοῦσαν ψυχὴν εἰς τὸ τυχόν ἐνδύεσθαι σῶμα» (Οποιαδήποτε ψυχή μπορεί να «αντθεί» στο οποιοδήποτε σώμα).

³⁰ Zeller-Nestle, 2000: 41.

³¹ Ηρόδοτος, II, 123: «Πρῶτοι δὲ καὶ τόνδε τὸν λόγον Αἰγύπτιοί εἰσι οἱ εἰπόντες, ὡς ἀνθρώπου ψυχὴ ἀθάνατός ἐστι, τοῦ σώματος δὲ κατὰ φθίνοντος ἐς ἄλλο ζῶον αἰεὶ γινόμενον ἐσδύεται».

³² Burkert, 1993: 604.

³³ Κουλουμπαρίτης, 2008: 199.

³⁴ Kahn, 1998: 247.

³⁵ Ερμής Τρισμέγιστος, *Κλείς*, 19 : «εἰς ἀνθρώπινον δέ· ἄλλο γὰρ σῶμα οὐ χωρεῖ ἀνθρωπίνην ψυχὴν, οὐδὲ θέμις ἐστὶν εἰς ἀλόγου ζῶου σῶμα ψυχὴν ἀνθρωπίνην καταπεσεῖν»

³⁶ Γράβιγκερ, 1998: 394, 398.

Παρά τις σποραδικές διαφωνίες, η ολοκληρωμένη θεωρία ενός ειμαρμένου κύκλου γεννήσεων-αναγεννήσεων της ψυχής ουσιαστικά λειτουργεί ως σημείο διασύνδεσης των βασικών δεισδαιμονιών της πρώιμης αρχαιότητας.³⁷ Η πρώτη δεισδαιμονία αφορά τον φόβο του θανάτου και το προαιώνιο ερώτημα για το αν υπάρχει επιβίωση μετά το τέλος της ζωής ή εν πάση περιπτώσει τι συμβαίνει μετά τον βιολογικό θάνατο. Η δεύτερη μυστηριακή δοξασία σχετίζεται με το συχνό φαινόμενο στις μυθικές εξιστορήσεις της μεταμόρφωσης των θεών σε κάποια ζώδη μορφή. Μία από τις γνωστότερες καταγεγραμμένες περιπτώσεις επέκτασης του φαινομένου αυτού στον κοινό άνθρωπο είναι εκείνη της μεταμόρφωσης του πληρώματος του Οδυσσέα σε χοίρους από την Κίρκη.³⁸

Η πυθαγόρεια θεωρία της ψυχής, λοιπόν, συνιστά μια σύζευξη του θηριομορφισμού και της μεταθανάτιας επιβίωσης. Χάρη στη μετεμψύχωση, ο άνθρωπος κατά κάποιον τρόπο επικρατεί του θανάτου και επιβιώνει. Παραλλήλως, μέσω αυτής της επιβίωσης, καθίσταται και φορέας μεταμόρφωσης, προσομοιάζοντας σε αυτό το διαδεδομένο θεϊκό στοιχείο. Υπάρχει μάλιστα και ένα σημείο καμπής, καθώς η θεώρηση της μετενσάρκωσης αναπτύσσεται με όρους που προσιδιάζουν, έστω και ακροθιγώς, στη φυσική επιστήμη. Αυτό συμβαίνει επειδή φαίνεται να προκύπτει ένας διαδικαστικός τύπος, αφού υπάρχει μια προβλεπόμενη διαδικασία που προσδιορίζεται μαθηματικά. Κάθε ψυχή οφείλει να περάσει από όλα τα έμβια όντα προτού κλείσει τον κύκλο της τρισχιλιετούς διαδρομής της.³⁹

Συνοψίζοντας και ανακεφαλαιώνοντας γίνεται σαφές ότι, παρά τον δυϊσμό σώματος και ψυχής, η αυτοσυνειδησία του ατόμου διατηρεί την ταυτότητά της. Αυτό σημαίνει ότι το σταθερό και ατομικό «εγώ», παραμένει ίδιο κατά τη διαδικασία των ενσαρκώσεων ανεξαρτήτως του σώματος,⁴⁰ μέχρι την τελική ένωση με το «Έν» ακριβώς χάρη στην αθάνατη ψυχή.⁴¹ Η ιδέα αυτή είναι εν μέρει συμβατή με την ομηρική παράδοση,⁴² καθώς και εκεί η αυτοσυνειδησία έγκειται στην ψυχή. Ωστόσο, συγκρούεται μαζί της, καθώς η ανεξάρτητη υπόσταση της ψυχής στη σκέψη των

³⁷ Barnes, 1982: 82. Πρβλ. Guthrie, 2007: 42-43.

³⁸ Ομηρος, *Οδύσσεια* κ 234-235: «τοὺς μὲν ἔπειτ' ἔπληξ' ῥάβδῳ Κίρκη καλλιπλόκαμος, καὶ δὴ ἄρα χοίρους ἔθηκαν, ἔχον δὲ νόον ὥς πρὶν»

³⁹ Burkert, 1993: 604.

⁴⁰ Χαρακτηριστικό είναι το διάσημο παράδειγμα με τον σκύλο, που δεν «έχει» αλλά «είναι» η ψυχή του φίλου του Πυθαγόρα (Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 36: «παῦσαι μὴδὲ ῥάπιζ', ἐπεὶ ἡ φίλου ἀνέρος ἐστὶ ψυχή, τὴν ἔγνω φθεγξαμένης αἴων»). Οι έννοιες της αυτοσυνειδησίας του ατόμου και της ψυχής ταυτίζονται. Βλ. Βαμβακάς 2001: 151.

⁴¹ Burkert, 1993: 606.

⁴² Laks, 2005: 365.

Πυθαγορείων δεν έχει αρνητικό αλλά το θετικό πρόσημο της απελευθέρωσης.⁴³ Επομένως, εάν το «Εγώ» και το «Είμαι» αποδίδονται στην ψυχή και όχι στην ενσάρκωσή της,⁴⁴ γίνεται σαφές ότι ο όρος «μετεμψύχωση»⁴⁵ είναι άστοχος.⁴⁶ Η ψυχή ενδύεται-κατοικεί σε ένα νέο σώμα, παραμένοντας η ίδια, και η διάσταση αυτή έχει σημαντικές εννοιολογικές προεκτάσεις. Τέτοιες προεκτάσεις είναι η σχέση της άυλης ψυχής με το εκάστοτε σώμα, η διάσταση της μνήμης και η διατήρηση των περασμένων σωματικών αναμνήσεων, καθώς και η ένωση όλων των έμβιων όντων μεταξύ τους και με το Όλον (Έν).

1.4. Φιλοσοφικές προεκτάσεις της θεωρίας της μετενσάρκωσης

Οι θεμελιώδεις αρχές πάνω στις οποίες δομείται η πίστη στη διαδικασία της μετενσάρκωσης των ψυχών προϋποθέτουν την αποδοχή κάποιων δεδομένων, τα οποία μέσω μιας λογικής αλληλουχίας καταλήγουν σε συγκεκριμένα και απολύτως βεβαιωμένα συμπεράσματα. Κάτι τέτοιο είναι φυσικό να έχει σημαντικές προεκτάσεις που είναι εννοιολογικές, ηθικές, πολιτικές και κοινωνικές. Θεμελιώνεται, δηλαδή, ένα ολοκληρωμένο σύστημα σκέψης που ξεφεύγει από την απλή μεταφυσική δοξασία και καταλήγει σε έναν εφαρμοσμένο κώδικα, ο οποίος είναι επιβεβλημένο να έχει εφαρμοστικότητα στην καθημερινότητα της ζωής. Στην ίδια ακριβώς βάση και δεδομένων των συνθηκών της εποχής των Πυθαγορείων υπάρχει η ανάγκη για ένα μυθολογικό επιστέγασμα της θεωρίας μέσω των θρύλων.

1.5. Ψυχή και Σώμα

«Το ανθρώπινο σώμα είναι η καλύτερη εικόνα της ανθρώπινης ψυχής»
Ludwig Wittgenstein (1889–1951)⁴⁷

Η θεώρηση της ψυχής ως προϋπάρχουσας του σώματος και, συνεπώς, ως μιας αυθύπαρκτης και άυλης οντότητας ενισχύει την αντίληψη πως μπορεί να συσχετιστεί

⁴³ Στον Όμηρο, το αρνητικό πρόσημο φαίνεται από το γεγονός ότι ο Αχιλλέας θα προτιμούσε να είναι υπηρέτης στον επάνω κόσμο παρά βασιλιάς ανάμεσα στους νεκρούς (*Οδύσσεια* λ, 489–491: βουλοίμην κ' ἐπάρουρος ἐὼν θητευέμεν ἄλλω/ἄνδρι παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἴη./ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν). Η ψυχή, λοιπόν, υποφέρει λόγω της στέρησης όταν διαχωρίζεται από το σώμα.

⁴⁴ Barnes, 1982: 82. Αν η ψυχή μου ενσαρκωθεί στο Α, τότε εγώ είμαι το Α.

⁴⁵ Πρβλ. Burnet 1980: 90. Ο ακριβής και εν χρήσει όρος ήταν «*παλιγγενεσία*». Ο όρος «μετεμψύχωση» συναντάται μόνο σε μεταγενέστερους συγγραφείς, ενώ συχνά χρησιμοποιείται και ο όρος «μετενσωμάτωσης».

⁴⁶ Γράβιγγερ, 1998: 448.

⁴⁷ Wittgenstein, 2024β: II §25 (σελ. 232).

με τα «ξύσματα»⁴⁸ του αέρα ή τα μόρια των ηλιαχτίδων.⁴⁹ Η προέκταση μιας τέτοιας πίστης θα θεμελιώνει την άποψη πως ο αέρας είναι γεμάτος από αγαθά πνεύματα, τα οποία μπορούν να τηλεμεταφέρονται και, κατά τις περιπλανήσεις τους, να σχηματίζουν αόρατα σμήνη γύρω από τους ζωντανούς οργανισμούς.⁵⁰ Κάτι τέτοιο αφήνει ανοικτή τη δυνατότητα επικοινωνίας ανθρώπων και πνευμάτων, κυρίως κατά τη διάρκεια του ύπνου, όπου το σώμα ατονεί.⁵¹ Ωστόσο, καθώς μια τέτοια επικοινωνία αποτελεί ευλογία, θα μπορούσε σε εξαιρετικές περιπτώσεις να επεκταθεί.

Αυτές οι επεκτάσεις της επικοινωνίας ανάμεσα σε έναν ζωντανό άνθρωπο και τα πνεύματα των ψυχών, σε περιπτώσεις εκλεκτών προσωπικοτήτων,⁵² θα μπορούσαν να αιτιολογήσουν ανεξήγητες προφητικές ικανότητες.⁵³ Με αυτή τη βάση, θα μπορούσε να εξηγηθεί ένα τεράστιο γνωστικό εύρος και η ικανότητα για θαυματουργικά επιτεύγματα.⁵⁴ Με άλλα λόγια, τα στοιχεία σαμανισμού, που κατά την αρχαιότητα φαίνεται να αποτελούσαν έναν κοινό τόπο,⁵⁵ μέσω της πυθαγόρειας θεωρίας της μετενσάρκωσης αποκτούν μια αρκετά λογική εξηγητική βάση. Στον υπέρτατο μάλιστα βαθμό αυτής της θεώρησης, θα ήταν εφικτό να υποστηριχθεί ότι ο δεσμός σώματος και πνευμάτων είναι τόσο ισχυρός, ώστε, επηρεάζοντας την ύλη, να τεκμηριώνει ακόμη και υπερφυσικά φαινόμενα.

Τέτοια φαινόμενα ουσιαστικά αποτελούν απόδειξη της επίδρασης του πνεύματος στην ύλη. Έτσι, ιδιότητες που είναι φυσικές για το αγαθό πνεύμα της αθάνατης ψυχής γίνεται εφικτό να επεκταθούν στα υλικά σώματα, υπερβαίνοντας τη φυσική πραγματικότητα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων σχέσεων είναι η τηλεμεταφορά του σώματος και η σύλληψη της «ομαδικής» ψυχής. Ως προς την τηλεμεταφορά, η ταυτόχρονη παρουσία του ίδιου ανθρώπου την ίδια στιγμή σε διαφορετικά γεωγραφικά σημεία είναι ένα εύλογο αποτέλεσμα της σύνδεσης.⁵⁶

⁴⁸ Αριστοτέλης, *Περί ψυχής* Α 4. 407b, 27: «οἷον ἐν τῷ ἀέρι τὰ καλούμενα ξύσματα, ἃ φαίνεται ἐν ταῖς διὰ τῶν θυρίδων ἀκτῖσιν»

⁴⁹ Αντωνιάδης, 2009: 83.

⁵⁰ Rohde, 2004: 93.

⁵¹ Thomson, 1987: 268.

⁵² Ο Πυθαγόρας θεωρείτο από τους πυθαγόρειους ως η πρώτη εξαιρετική περίπτωση εκλεκτού. Συνεπώς στις αρχαίες βιογραφίες του υπάρχουν πολλές τέτοιες αναφορές για προφητείες ή θαύματα.

⁵³ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 28-29.

⁵⁴ Ιάμβλιχος, *Περί του Πυθαγορείου βίου* 135: «ἱστορεῖται, προρρήσεις τε σεισμῶν ἀπαράβατοι καὶ λοιμῶν ἀποτροπαὶ σὺν τάχει καὶ ἀνέμων βιαίων χαλαζῶν τε χύσεως παραντῖκα κατευνήσεις καὶ κυμάτων ποταμίων τε καὶ θαλασσίων ἀπευδιασμοὶ πρὸς εὐμαρῇ τῶν ἐταίρων διάβασιν».

⁵⁵ Dodds, 1978: 100.

⁵⁶ Ο Πυθαγόρας παρουσιάστηκε ταυτόχρονα στον Μεταπόντιο της Ιταλίας και τον Ταυρομένιο της Σικελίας. Βλ. Αιλιανός, *Ποικίλη Ιστορία* 2.26: «ὅτι τῆς αὐτῆς ἡμέρας ποτὲ καὶ κατὰ τὴν αὐτὴν ὥραν καὶ ἐν Μεταποντίῳ ὤφθη ὑπὸ πολλῶν καὶ ἐν Κρότωνι». Πρβλ. 4.17: «τῆς γὰρ αὐτῆς ἡμέρας καὶ κατὰ

Αντιστοίχως, η «ομαδική» ψυχή είναι το φαινόμενο όπου ο Δάσκαλος, μετά τον βιολογικό του θάνατο, συνεχίζει να υπάρχει ως ο λόγος των μαθητών του, «παρεμβαίνοντας»⁵⁷ μάλιστα όταν αυτό χρειάζεται.⁵⁸

1.6. Μετενσάρκωση και μνήμη

Ένα ουσιώδες σημείο της σχέσης του θνητού σώματος και της αθάνατης ψυχής εντοπίζεται στο ζήτημα της μνήμης. Μια οξεία μνήμη λύνει τους χρονικούς περιορισμούς, καθώς επιτρέπει την ανάμνηση των βιωμάτων μιας προηγούμενης ενσάρκωσης.⁵⁹ Αυτή η βιωματική μνήμη προσφέρει μια δραματικά αυξημένη γνώση και θεωρείται υψηλό πνευματικό επίτευγμα.⁶⁰ Άλλωστε είναι αποτέλεσμα όχι μόνο χαρισματικότητας, αλλά και επίπονης εξάσκησης, την οποία προέβλεπε το καθημερινό πυθαγόρειο πρόγραμμα.⁶¹ Ο απώτερος σκοπός, ωστόσο, δεν είναι γνωσιακός, όπως συμβαίνει με την πλατωνική θεώρηση.⁶² Η ανάμνηση λειτουργεί ως ενθύμηση των προγενέστερων ζώων, κάτι που εγγυάται τη μη επανάληψη των ίδιων λαθών και, συνεπώς, μια καλύτερη μελλοντική μοίρα.⁶³

Το ζητούμενο, λοιπόν, δεν είναι να ανακαλέσει η ψυχή δεδομένα από τον κόσμο των ασώματων Ιδεών που είδε κάποτε,⁶⁴ αλλά να θυμηθεί τις πράξεις και τα βάσανα των περασμένων επίγειων ζώων.⁶⁵ Αυτό σημαίνει πως υπάρχουν άρρηκτες σχέσεις ανάμεσα στην παρούσα συνείδηση και το μέρος της προηγούμενης ύπαρξης που αναγεννάται.⁶⁶ Η πνευματικότητα, λοιπόν, ενώνει τις δύο σωματικότητες. Με βάση αυτό, η πλατωνική θεωρία της ανάμνησης φαίνεται πιθανό ότι έχει πυθαγόρειες

την αὐτὴν ὥραν ὥφθη ἐν Μεταποντίῳ φασὶ καὶ ἐν Κρότωνι». Πρβλ. Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 27: «μὴ δὲ καὶ τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἐν τε Μεταποντίῳ τῆς Ἰταλίας καὶ ἐν Ταυρομενίῳ τῆς Σικελίας συγγεγονέναι καὶ διειλέχθαι κοινῇ τοῖς ἐκατέρωθι ἐταίροις αὐτὸν διαβεβαιοῦνται σχεδὸν ἅπαντες». Πρβλ. Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 28.134: «ἐτι μὲν καὶ τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ ἐν τε Μεταποντίῳ τῆς Ἰταλίας καὶ ἐν Ταυρομενίῳ τῆς Σικελίας συγγεγονέναι καὶ διειλέχθαι κοινῇ τοῖς ἐκατέρωθι ἐταίροις αὐτὸν διαβεβαιοῦνται σχεδὸν ἅπαντες». 28.136: «ἐν Μεταποντίῳ καὶ ἐν Ταυρομενίῳ τοῖς ἐκατέρωθι ἐταίροις ὠμίλησε τῇ αὐτῇ ἡμέρᾳ».

⁵⁷ Η παρέμβαση ἐγκτεται στο να αποκαλύπτει στους μαθητές την αφανή γνώση ή ακόμα και εκφράζει την οργή του ζητώντας εκδίκηση από τους παραβάτες των αρχών του.

⁵⁸ Cornford, 1991: 203.

⁵⁹ Barnes, 1982: 84.

⁶⁰ Dodds, 1978: 264.

⁶¹ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου*, 29.164-165: «ἐτίμων γοῦν σφόδρα τὴν μνήμην καὶ πολλὴν αὐτῆς ἐποιοῦντο γυμνασίαν τε καὶ ἐπιμέλειαν, [...] καθ' ἡμέραν λεγομένων ἀνάμνησιν <ποιούμενοι> τόνδε τὸν τρόπον. Πυθαγόρειος ἀνὴρ οὐ πρότερον ἐκ τῆς κοίτης ἀνίστατο ἢ τὰ χθὲς γεγόμενα πρότερον ἀναμνησθεῖν».

⁶² Dodds, 1978: 109.

⁶³ Burkert, 1993: 596.

⁶⁴ Οι Πυθαγόρειοι δεν διέθεταν μια συγκροτημένη θεωρία Ιδεών όπως η πλατωνική.

⁶⁵ Dodds, 1978: 109.

⁶⁶ Huffman, 2005: 126.

καταβολές,⁶⁷ παρά το γεγονός ότι πιθανότατα δεν θα είχε υιοθετηθεί από τους πρώτους Πυθαγορείους.⁶⁸ Όπως και να έχει, η θρυλική πολυμαθία και η αστείρευτη γνώση του Πυθαγόρα,⁶⁹ ήταν μόνο ένα παρεπόμενο παράγωγο της μνήμης των προηγούμενων ενσαρκώσεων της ψυχής του.

Από τα προαναφερόμενα προκύπτει ότι η μνήμη είναι κομβικής σημασίας, καθώς προσφέρει τη δυνατότητα ενοποίησης των διαδοχικών ενσαρκώσεων της ψυχής. Επομένως, υπάρχει συνέχεια που λειτουργεί ανεπηρέαστη από τους χρονικούς περιορισμούς και τη γραμμικότητα ανάμεσα στις ενσαρκώσεις, καθώς τα δεδομένα των εμπειριών συνδυάζονται. Με άλλα λόγια, η ψυχή, κατά την τωρινή της ενσάρκωση, χάρη στις ενθυμίσεις της, δύναται να συλλέξει τα δεδομένα των προγενέστερων βιωμάτων, να τα αξιοποιήσει και να τα επεξεργαστεί. Οδηγείται έτσι ο υπάρχων άνθρωπος σε υψηλή πνευματική ανάπτυξη και σοφία. Το κυριότερο όμως είναι ότι, μέσω αυτής της κατάστασης, η ψυχή αναδιαπλάθεται, με αποτέλεσμα τη βελτίωση της μοίρας της κατά τον ερχόμενο κύκλο των ενσαρκώσεών της.

1.7. Μετενσάρκωση και έμβια όντα

Η πεποίθηση ότι η αθάνατη ψυχή, κατά τον κύκλο της διαδρομής των μετενσαρκώσεών της, μπορεί να περάσει από όλα ανεξαιρέτως τα επίγεια είδη ζωής, τεκμηριώνει μια ιδέα ενότητας και ομοιογένειας του κόσμου.⁷⁰ Παράλληλα, οδηγεί συμπερασματικά σε μια στενή σχέση συγγένειας όλων των έμβιων όντων,⁷¹ αλλά και στην αίσθηση συναδέλφωσης και κοινωνικής ισότητας ανάμεσα στους ανθρώπους και τα άλλα έμβια.⁷² Προκύπτουν, λοιπόν, τρεις θεμελιώδεις παραδοχές. Καταρχάς, μια πανθεϊστική θεώρηση της φύσης και του σύμπαντος ως ενός εμψύχου κόσμου.⁷³ Ακολούθως, η αδελφική ενότητα ζώων, φυτών και ανθρώπων ως παιδιών της μητέρας Γης.⁷⁴ Τέλος, η αποδοχή της κοινωνικής ισότητας των ανθρώπων και ο περιορισμός των κοινωνικοπολιτικών αποκλεισμών.⁷⁵

⁶⁷ Μιχαηλίδης, 1990: 46.

⁶⁸ Huffman, 2005: 126.

⁶⁹ Ηράκλειτος DK B 40: «πολυμαθίη νόον οὐ διδάσκει· Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην αὐτίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἑκαταῖον.» πρβλ. DK B 129: «Πυθαγόρης Μνησάρχου ἱστορίην ἤσκησεν ἀνθρώπων μάλιστα πάντων καὶ ἐκλεξάμενος ταύτας τὰς συγγραφὰς ἐποίησατο ἑωυτοῦ σοφίην, πολυμαθίην, κακοτεχνίην.»

⁷⁰ Βαμβακάς, 2001: 152.

⁷¹ Nestle, 1999: 159.

⁷² Zeller-Nestle, 2000: 41.

⁷³ Guthrie, 2007: 42, 44.

⁷⁴ Burnet, 1980: 90.

⁷⁵ Κυρίως η ισοτιμία απέναντι στις γυναίκες που δεν αποκλείονται από τις πυθαγόρειες αδελφότητες και ανθρωπιστική μεταχείριση των δούλων. Βλ. Nestle, 1999: 60.

Η ιδέα του συσχετισμού της ψυχής με τον κόσμο θα μπορούσε να βασιστεί στην πεποίθηση ότι ο αένας κύκλος των μετενσαρκώσεων μπορεί να παρομοιαστεί με τη συνεχή κυκλική κίνηση των ουρανίων σωμάτων.⁷⁶ Αυτή η τοποθέτηση δίνει μια φιλοσοφική θεώρηση στο ζήτημα των μετενσαρκώσεων της ψυχής.⁷⁷ Η σχέση των έμβιων όντων με τη μητέρα Γη μπορεί να δικαιολογήσει την ιστορικά καταγεγραμμένη προσπάθεια των Πυθαγορείων να επαναφέρουν την ταφή έναντι της καύσης των νεκρών,⁷⁸ ως τρόπο επιστροφής του σώματος εκεί από όπου προήλθε.⁷⁹ Στη βάση της συγγένειας των ζώων με τον άνθρωπο και τη Γη μπορούν να εξηγηθούν και οι Πυθαγόρειοι θρύλοι,⁸⁰ για τη δυνατότητα επικοινωνίας του Πυθαγόρα με τα ζώα,⁸¹ αλλά και η συνομιλία του με τον ποταμό.⁸²

Στην ίδια βάση, οι διατροφικές παραινήσεις για μια μη κρεοφαγική διατροφή,⁸³ η αποφυγή των αιματηρών θυσιών,⁸⁴ αλλά και η αποστροφή προς συγκεκριμένα επαγγέλματα (μάγεις και κυνηγούς)⁸⁵ αποτελούν λογικά επακόλουθα της ανωτέρω αντίληψης. Φαίνεται, άλλωστε, αποκρουστικό να τρώει κάποιος σώματα⁸⁶ που δυνητικά θα μπορούσαν να φιλοξενούν την ψυχή των προγόνων του ή και του ίδιου.⁸⁷ Η αρχαιότερη, άλλωστε, μαρτυρία επί του θέματος αναφέρει την πίστη του Πυθαγόρα ότι το κακοποιημένο κουτάβι είναι η μετενσάρκωση της ψυχής του φίλου του.⁸⁸ Πρέπει, ωστόσο, να επισημανθεί ότι στους πυθαγόρειους κύκλους, ίσως λόγω

⁷⁶ Αριστοτέλης, *Περὶ ψυχῆς* A 2, 405a 29: «ἀεὶ κινουμένη· κινεῖσθαι γὰρ καὶ τὰ θεῖα πάντα συνεχῶς ἀεὶ, σελήνην, ἥλιον, τοὺς ἀστέρας καὶ τὸν οὐρανὸν ὅλον». Βλ. και παρακάτω Κεφάλαιο 4, §4.2 «Μουσική και σύμπαν».

⁷⁷ Zhmud, 2012: 233.

⁷⁸ Thomson, 1987: 268. Επομένως, οι ταφικές τελετουργίες στόχευαν στην εξασφάλιση της προσωπικής σωτηρίας.

⁷⁹ Harrison, 2014: 124.

⁸⁰ Σταμάτης, 1966: 44.

⁸¹ Το δια παντός εξημέρωμα της άγριας αρκούδας, το χάιδεμα ενός αετού και το ότι έπεισε ένα βόδι να αλλάξει μόνιμα διατροφικές συνήθειες.

⁸² Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 13.60-61: «προσελθὼν αὐτὸς καὶ εἰς τὸ οὗς πολλὴν ὥραν προσπιθυρίσας τῷ ταύρῳ, οὐ μόνον τότε αὐτὸν ἀμελλητὶ ἐκόντα ἀπέστησε τοῦ κυαμῶνος» & 28.134: «Νέσσον ποτὲ τὸν ποταμὸν σὺν πολλοῖς τῶν ἐταίρων διαβαίνων προσεῖπε τῇ φωνῇ, καὶ ὁ ποταμὸς γεγωνόν τι καὶ τρανὸν ἀπεφθέγγετο πάντων ἀκουόντων· ‘χαῖρε, Πυθαγόρα’».

Πρβλ. Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 23-25, 27: «Καύκασον δ’ ἔφασαν τὸν ποταμὸν σὺν πολλοῖς τῶν ἐταίρων διαβαίνοντά ποτε προσεῖπεν· καὶ ὁ ποταμὸς γεγωνόν τι καὶ τρανὸν ἀπεφθέγγετο πάντων ἀκουόντων ‘χαῖρε Πυθαγόρα’».

⁸³ Κρίνοντας πάντως από τις αρχαίες μαρτυρίες φαίνεται απίθανο ο Πυθαγόρας να τηρούσε αυστηρά χορτοφαγική διατροφή. Βλ. Zhmud, 2012: 236.

⁸⁴ Nestle, 1999: 163.

⁸⁵ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 7: «ὥς μὴ μόνον τῶν ἐμψύχων ἀπέχεσθαι, ἀλλὰ καὶ μαγείοις καὶ θηράτορσι μηδέποτε πλησιάζειν».

⁸⁶ Η ψυχή βέβαια θα μπορούσε να μετενσωματωθεί και σε φυτά ή ψάρια που τουλάχιστον για τα περισσότερα είδη τους δεν υπήρχαν διατροφικές απαγορεύσεις βλ. Ρούσσος, 1999: 146.

⁸⁷ Guthrie, 2007: 42.

⁸⁸ Ξενοφάνης, DK B: 7 (Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII 36): “παῦσαι μὴδὲ ράπιζ’, ἐπεὶ ἡ φίλου ἀνέρος ἐστὶ ψυχὴ, τὴν ἔγνω φθεγξαμένης αἴων”

πολιτικών σκοπιμοτήτων,⁸⁹ υπήρχαν αρκετές παραλλαγές και συμψηφισμοί που επέτρεπαν,⁹⁰ υπό προϋποθέσεις, τη βρώση κρέατος.⁹¹

1.8. Ψυχή, Μοίρα και ηθικοπολιτικές διαστάσεις

Ένα τελευταίο παρεπόμενο της πίστης στη μετενσάρκωση είναι οι ηθικές και πολιτικές διαστάσεις, καθώς το μεταφυσικό συνδέεται με ζητήματα κοινωνικής θεώρησης. Από τη στιγμή που γίνεται αποδεκτό ότι το πεπρωμένο των ψυχών εκφράζεται μέσα από τους κύκλους των γεννήσεων και των αναγεννήσεων της ψυχής σε κάποιο σώμα, ορίζεται ένα ζήτημα εμμενούς κοσμικής δικαιοσύνης ανταποδοτικού τύπου. Υπάρχει, λοιπόν, μια αρχική γεωμετρικού τύπου ισότητα⁹² των ψυχών.⁹³ Ωστόσο, το μεταθανάτιο μέλλον διαμορφώνεται από τον τρόπο διαβίωσης της υπάρχουσας ζωής.⁹⁴ Αυτό σημαίνει ότι τελικά η ρίζα της πυθαγόρειας ηθικής βρίσκεται στη δοξασία της μετενσάρκωσης,⁹⁵ καθώς από την τωρινή σχέση της ψυχής με τον αισθητό κόσμο προκύπτει και διαγράφεται η πορεία της.⁹⁶

Ένας ασκητικός, λοιπόν, τρόπος ζωής κατά την παρούσα διαβίωση μπορεί να λειτουργήσει καθαρικά ως προς το παρελθόν και, επομένως, ευεργετικά ως προς την επόμενη ενσάρκωση της ψυχής.⁹⁷ Με λίγα λόγια, ζώντας οι άνθρωποι τον καλύτερο και υψηλότερο τύπο ανθρώπινης ζωής, μπορούν να αποτινάξουν ολοκληρωτικά τα αρνητικά σύμφωτα του σώματός τους.⁹⁸ Παράλληλα, δύνανται, σε ειδικότερο και συγκεκριμένο πλαίσιο, να εξιλεωθούν από αμαρτήματα παλαιότερων διαβιώσεων. Έτσι, η ηθική διάσταση έγκειται στο ότι, παρά το αναπόφευκτο και αναγκαίο της διασωματικής περιπλάνησης των ψυχών, το καλύτερο ή το χειρότερο επίπεδο ζωής

⁸⁹ Zhmud, 2012: 236.

⁹⁰ Mattéi, 1995: 39-40.

⁹¹ Ιάμβλιχος, *Περί του Πυθαγορείου βίου* 18.85: «εἰς μόνα τῶν ζώων οὐκ εἰσέρχεται ἀνθρώπου ψυχή, οἷς θέμις ἐστὶ τυθῆναι· διὰ τοῦτο τῶν θυσίμων χρὴ ἐσθίειν μόνον, οἷς ἂν τὸ ἐσθίειν καθήκη, ἄλλου δὲ μηδενὸς ζώου».

⁹² Η γεωμετρική ισότητα έγκειται στο ότι όλες οι ψυχές υπάγονται στον ίδιο αναλογικό νόμο της μετενσάρκωσης, έναν νόμο που απορρέει από την κοσμική αρμονία και λειτουργεί ως μορφή ενδοκοσμικής δικαιοσύνης. Δεν ακολουθούν, δηλαδή, την ίδια πορεία μετενσαρκώσεων, αλλά κρίνονται με τον ίδιο αναλογικό κανόνα, ανάλογα με τις εν ζωή επιλογές τους. Πρβλ. Πλάτων, *Γοργίας* 508a: «ἀλλὰ λέληθέν σε ὅτι ἡ ἰσότης ἢ γεωμετρικὴ καὶ ἐν θεοῖς καὶ ἐν ἀνθρώποις μέγα δύναται, σὺ δὲ πλεονεξίαν οἶε δεῖν ἄσκεῖν· γεωμετρίας γὰρ ἀμελεῖς», όπου η γεωμετρική ισότητα παρουσιάζεται ως θεμέλιο της τάξης μεταξύ θεών και ανθρώπων. Βλ. επίσης Αριστοτέλης *Ηθικά Νικομάχεια* 1131b15: «καλοῦσι δὲ τὴν τοιαύτην ἀναλογίαν γεωμετρικὴν οἱ μαθηματικοί· ἐν γὰρ τῇ γεωμετρικῇ συμβαίνει καὶ τὸ ὅλον πρὸς τὸ ὅλον ὅπερ ἐκάτερον πρὸς ἐκάτερον», όπου η γεωμετρική ισότητα νοείται ως αναλογική ισότητα.

⁹³ Mattéi, 1995: 151.

⁹⁴ Huffman, 2005: 124.

⁹⁵ Nestle, 1999: 160.

⁹⁶ Μακρής, 2006: 190.

⁹⁷ Huffman, 2005: 124.

⁹⁸ Guthrie, 1962: 202.

κερδίζεται.⁹⁹ Άρα, η επόμενη καλή φάση είναι αποτέλεσμα και, επομένως, στίγμα προσωπικής ευθύνης.¹⁰⁰

Πέρα από την προαναφερόμενη ηθική παράμετρο, υπάρχει και ένα ζήτημα πολιτικής διάστασης. Αυτό συμβαίνει επειδή ακόμη και η αριστοκρατική καταγωγή, η κοινωνική θέση, αλλά και το αν ένας άνθρωπος έχει πολιτική εξουσία ή όχι στην παρούσα ζωή, δεν είναι ζήτημα που αποδίδεται στην τυχειότητα αλλά σε κάτι προγενέστερο και βαθύτερο. Το δόγμα της μετενσάρκωσης, λοιπόν, δίνει λογικές εξηγήσεις και ένα συνεκτικό ερμηνευτικό σχήμα, ώστε να δικαιολογούνται και οι περιπτώσεις πολιτικής υπεροχής. Στην ίδια ακριβώς βάση, τα ποιοτικά και βιολογικά χαρακτηριστικά του τωρινού σώματος, καθώς και η διαφορά επιπέδου ως προς την ποιότητα της τρέχουσας ζωής, αποδίδονται στις δραστηριότητες της προηγούμενης ζωής. Επομένως, η αρχική ισότητα διαταράσσεται λόγω των προσωπικών επιλογών.

Τόσο η ευτυχία και η δυστυχία, όσο και οι έμφυτες σωματικές ή διανοητικές δεξιότητες, υπάγονται στο ερμηνευτικό σχήμα της μετενσάρκωσης. Σύμφωνα, λοιπόν, με τη λογική του δόγματος της μετενσάρκωσης, η παρούσα κατάσταση του ανθρώπου ερμηνεύεται ως μια μεταφυσικού τύπου συνέπεια. Ο υποδεέστερος διανοητικά σήμερα, ουσιαστικά, πληρώνει το τίμημα της κακής χρήσης των ικανοτήτων του σε προγενέστερο χρόνο. Αντιστοίχως, ο ταπεινός και καταφρονημένος στην παρούσα ζωή, μέσω της κακής του τύχης, εξιλεώνεται για τα παλαιά σφάλματα που διέπραξε όσο ζούσε σε άλλη σωματική μορφή.¹⁰¹ Υπό αυτό το πρίσμα, το μοναδικό συνδετικό σημείο είναι η ίδια κοινή ψυχή, η οποία ενσαρκώθηκε διαδοχικά σε δύο κατά τα άλλα άσχετες οντολογικές υπάρξεις.

Το πρόβλημα με αυτήν τη θεώρηση είναι ότι ενισχύει και δικαιώνει, μέσω μιας μεταφυσικής προοπτικής, την τάση των αριστοκρατών να αιτιολογήσουν την κοινωνική τους υπεροχή στο επίπεδο των βιολογικών κριτηρίων.¹⁰² Ιστορικά, οι πυθαγόρειες κοινότητες-αδελφότητες σχετίζονταν στενά με την πολιτική δραστηριότητα,¹⁰³ καθώς οι εταιρείες τους λειτουργούσαν ως πολιτικοί οργανισμοί με σκοπό τη συγκέντρωση της εξουσίας στους λίγους και άριστους.¹⁰⁴ Γεγονός που είχαν

⁹⁹ Βέικος, 1995: 144.

¹⁰⁰ Cornford, 1998: 200.

¹⁰¹ Schuré, 2006: 310-311.

¹⁰² Ρούσσο, 1999: 145.

¹⁰³ Zhmud, 2012: 236.

¹⁰⁴ Bogomolov, 2009: 105.

όντως κατορθώσει.¹⁰⁵ Ωστόσο, η αριστοκρατία στην οποία προσέβλεπαν δεν ήταν η παλαιά γαιοκτητική,¹⁰⁶ αλλά μια εκδοχή πνευματικής αριστοκρατίας.¹⁰⁷ Οι άριστοι πολιτικοί ηγέτες, ωστόσο, θεωρούνταν πως προέρχονταν από την ανώτερη βαθμίδα της ύπαρξης, χάρη στην κοσμική (μετενσαρκωτική) διαδρομή της ψυχής τους.¹⁰⁸

Κεφάλαιο 2: Η μυθολογική αποτύπωση της θεωρίας της ψυχής

Ένα δόγμα, όπως εκείνο της αθάνατης ψυχής που μετενσαρκώνεται με βάση μια κυκλική περιοδικότητα και παράλληλα υπόκειται σε κάποιας μορφής θεϊκή κρίση, είναι σαφές ότι υπερβαίνει τις συμβατικές μορφές της ανθρώπινης γνώσης. Κάτι τέτοιο οδηγεί στην επιτακτική ανάγκη μιας υπερβατικής εγγύησης. Καταγράφεται, λοιπόν, ένα μεγάλο πλήθος υπερφυσικών εμπειριών και θαυματουργών ιστοριών που έχουν ως πρωταγωνιστή τον ιδρυτή και θιασώτη της αδελφότητας του Πυθαγορισμού, τον ίδιο τον Πυθαγόρα.¹⁰⁹ Μια ιστορική προσωπικότητα που ίσως θα πρέπει να θεωρηθεί περισσότερο ως χαρισματικός θρησκευτικός ηγέτης παρά ως φιλόσοφος.¹¹⁰ Παρέχεται έτσι, μέσω αυτών των διηγήσεων, μια σημαντική εγγύηση που λειτουργεί ως σύνδεσμος των παραπάνω πεποιθήσεων.

2.1. Ψυχή και μύθος

Πριν από την εξιστόρηση των μετενσαρκώσεων του Πυθαγόρα, κρίνεται αναγκαία η ύπαρξη μιας θεωρητικής θεμελίωσης που να αποσαφηνίζει την ίδια την ανάγκη για την ύπαρξη του εν λόγω μυστηριακού μύθου σχετικά με τις διαδρομές της ψυχής και τις νέες ενσαρκώσεις. Σε έναν πρωτόγονο, λατρευτικό θίασο θεόπνευστων και εκστατικών μελών, ο αρχηγός-φύλαρχος θα έπρεπε, κατά τη μυστηριακή κορύφωση, να υποδυθεί ή να μιμηθεί τον Θεό. Αυτό το προφανές και τυπικό τελετουργικό στάδιο παρέχει τη βάση για μια μαγική σχέση ομοίωσης με τον Θεό.¹¹¹ Αυτή η, αναγκαία για θρησκευτικούς λόγους, μεταφυσική ρίζα καθιστά τη θεωρία της μετεμψύχωσης ένα φυσικό και λογικό επακόλουθο.

¹⁰⁵ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 3: «κάκεϊ νόμους θεῖς τοῖς Ἰταλιώταις ἐδοξάσθη σὺν τοῖς μαθηταῖς, οἱ πρὸς τοὺς τριακοσίους ὄντες ὅκονόμουν ἄριστα τὰ πολιτικά, ὥστε σχεδὸν ἀριστοκρατίαν εἶναι τὴν πολιτείαν».

¹⁰⁶ Thomson, 1987: 263.

¹⁰⁷ Bogomolov, 2009: 106.

¹⁰⁸ Nestle, 1999: 160.

¹⁰⁹ Barnes, 1982: 83.

¹¹⁰ Kirk-Raven-Schofield, 1998: 245.

¹¹¹ Guthrie, 1962: 231.

Η αρχική μυστηριακή ταύτιση με τον ίδιο τον Θεό, σε επόμενο στάδιο, μετατρέπεται σε ταύτιση με τους προηγούμενους εκλεκτούς του Θεού, δηλαδή τους προκατόχους του εκάστοτε αρχηγού του θιάσου. Η ίδια ψυχή κληροδοτείται, καθώς ενσαρκώνεται στον διάδοχο που λαμβάνει το χρίσμα. Αυτό δεν συνεπάγεται μια τυπική βιογραφική συνέχεια, αλλά μια μυστηριακή ταύτιση που λειτουργεί συμβολικά. Η ψυχή του Α (Εύφορβου) περνάει στο σώμα του Β (Πυθαγόρα), διατηρώντας την ουσία της. Εντούτοις, καθώς το σώμα διαφέρει, δεν εξυπακούεται ότι μεταφέρονται και οι «σωματικές» αναμνήσεις.¹¹² Υπό αυτό το πρίσμα, με τη μετενσάρκωση της ψυχής του Εύφορβου στον Πυθαγόρα, δεν υπάρχει μίμηση, εκπροσώπηση ή αναπαράσταση του προσώπου.

Το νόημα εδράζεται πολύ βαθύτερα στο διονυσιακό υπόβαθρο, όπου η θεία έμπνευση, ο ενθουσιασμός και η εκστατική κατάληψη αφορούν τη σχέση με τον θεό Βάκχο.¹¹³ Επομένως, διαμορφώνεται μια οντολογική ταύτιση του θνητού (Πυθαγόρα) με το πρωταρχικό θεϊκό στοιχείο μέσω της προηγούμενης μετενσάρκωσης της ψυχής του στον Εύφορβο, η οποία λειτουργεί ως ενδιάμεσος κρίκος. Πρόκειται, λοιπόν, για μια αλυσίδα μετενσαρκώσεων που αντλεί τη μυστηριακή καταγωγή της από τους προηγούμενους θρησκευτικούς εκλεκτούς και τη μεταβιβάζει στους επόμενους. Τονίζεται έτσι η προέλευση του πνεύματος από μια αρχική θεϊκή πηγή. Στην περίπτωση του Πυθαγόρα, μέσα από το ορφικοδιονυσιακό σχήμα της μετεμψύχωσης και της εκστατικής λατρείας, ερμηνεύεται η σχέση του με τον Υπερβόρειο Απόλλωνα.

Σε αυτή τη βάση μπορεί να γίνει κατανοητή η στενή σχέση του Πυθαγόρα με τον Απόλλωνα και με όσους εκλεκτούς συνδέονταν μαζί Του. Πράγματι, υπό αυτό το πρίσμα, υπάρχουν πάμπολλες αναφορές και συχνά κρυμμένοι υπαινιγμοί για αυτή την επαφή. Ο Πυθαγόρας θεωρούνταν ενσάρκωση του Υπερβορείου Απόλλωνα,¹¹⁴ η ανθρώπινη μορφή του που ενσαρκώθηκε προκειμένου να βοηθήσει τους ανθρώπους,¹¹⁵ ή ο γιος του,¹¹⁶ από άμωμο σύλληψη και παρθενική γέννηση.¹¹⁷ Επομένως, η οντολογική υπόσταση του Πυθαγόρα βρισκόταν ανάμεσα στον άνθρωπο

¹¹² Purtil, 1990: 189.

¹¹³ Guthrie, 1962: 231.

¹¹⁴ Burkert, 1993: 392.

¹¹⁵ Καϊμάκης, 2005: 41.

¹¹⁶ Guthrie, 2000: 335.

¹¹⁷ Cornford, 1991: 204.

και τον δαίμονα.¹¹⁸ Υπό αυτή την οπτική εξηγούνται η σχέση του με τη μουσική και την αρμονία, αλλά και τα αφηγήματα για τον φόνο του φιδιού,¹¹⁹ τα οποία ουσιαστικά αποτελούν μια μικρογραφία του μύθου του Απόλλωνα.¹²⁰

Παραδόξως, υπήρχε και μια αντίστοιχη σύνδεση με το αντίπαλο δέος του Απόλλωνα, τον Διόνυσο.¹²¹ Το σημείο καμπής εντοπιζόταν στους Ορφικούς, οι οποίοι, άλλωστε, πρωτοδιατύπωσαν τις θεωρίες της μετενσάρκωσης. Εντούτοις, εκείνοι κινήθηκαν σε ένα νοηματικό πλαίσιο εσχατολογικού και ανθρωπογονικού τύπου πίστης, δηλαδή σε ένα σωτηριολογικό δόγμα, σε μια θρησκεία. Ένα τέτοιο πρωταρχικό νόημα, ωστόσο, δεν φαίνεται –τουλάχιστον όχι απόλυτα– συμβατό με την πυθαγόρεια φιλοσοφική διδασκαλία.¹²² Όπως και να έχει, ο μύθος της καθόδου του Ορφέα στον Άδη απέκτησε και μια εκδοχή με πρωταγωνιστή τον Πυθαγόρα.¹²³ Επιπροσθέτως, συχνά ο Πυθαγόρας εμφανίζεται ως ο πραγματικός ποιητής και συνθέτης των ορφικών ποιημάτων,¹²⁴ ενώ κάποια ορφικά ποιήματα αποδόθηκαν σε πυθαγόρειους.¹²⁵

2.2. Οι πέντε μετενσαρκώσεις του Πυθαγόρα

Ο Πυθαγόρας, δήλωνε πως είχε αναμνήσεις των προηγούμενων ενσαρκώσεων της ψυχής του. Αρχικά, έζησε ως ο ήρωας της Αργοναυτικής Εκστρατείας, Αιθαλίδης, και ακολούθως η ψυχή του ενσαρκώθηκε στο σώμα του ομηρικού ήρωα Εύφορβου. Μία επόμενη μετενσάρκωση ήταν στο σώμα του Ερμότιμου και, εν συνεχεία, στον Δήλιο¹²⁶ ψαρά Πύρρο. Η τελευταία ενσάρκωση ήταν στο σώμα του Πυθαγόρα, που

¹¹⁸ Guthrie, 1962: 231.

¹¹⁹ Ιάμβλιχος, *Περί του Πυθαγορείου βίου* 142: «ἐν Συβάρει τὸν ὄφιν τὸν ἀποκτείναντα τὸν δασὺν ἔλαβε καὶ ἀπεπέμψατο, ὁμοίως δὲ καὶ τὸν ἐν Τυρρηνίᾳ τὸν μικρὸν ὄφιν, ὃς ἀπέκτεινε δάκνων».

Πρβλ. Απολλώνιος, *Παράδοξα* 6.2: «δάκνοντα θανάσιμον ὄφιν αὐτὸς δάκνων ἀπέκτεινεν».

¹²⁰ Ο Απόλλωνας σε νεαρή ηλικία σκότωσε το φίδι Πύθωνα με τα βέλη του. Βλ. Hyginus, *Fabulae* 140: “Apollo matris poenas exsecutus est; nam Parnassum uenit et Pythonem sagittis interfecit” Πρβλ. Απολλώνιος Ρόδιος, *Αργοναυτικά* Β 706: «Δελφύνην τόξοισι πελώριον ἐξενάρειεν».

¹²¹ Cornford, 1991: 208.

¹²² Zhmud, 2012: 229.

¹²³ Rohde, 2004: 258.

¹²⁴ Burkert, 1993: 605.

¹²⁵ Dodds, 1978: 107.

¹²⁶ Σε ορισμένες μαρτυρίες ο «Πύρρος» αναφέρεται ως «Πύθιος», ενώ σε άλλες η καταγωγή του τοποθετείται στην Κρήτη και όχι στη Δήλο. Βλ. *σχόλια* στον Απολλώνιο Ρόδιο, *Αργοναυτικά* Α 645 (56.26): «τῆς ψυχῆς οὐσης ἀφθάρτου κατὰ μὲν τοὺς Τρωικοὺς χρόνους ἀναβιώσαντα Εὐφορβον εἶναι τὸν Πάνθου, ἔπειτα ἐκ τούτου Πύρρον τὸν Κρητᾶ, εἶτα Ἥλειόν τινα, οὗ τὸ ὄνομα ἀγνοεῖται, μετὰ ταῦτα αὐτὸν τὸν Πυθαγόραν» και στο *Λεξικό Σούδα* (Suda), λήμμα Ἥδη, γράμμα Η, entry 88: «Αἰθαλίδης ὢν ὁ Ἑρμοῦ, εἶτα Εὐφορβος, εἶτα Ἑρμότιμος Σάμιος, εἶτα Πύθιος Δήλιος, εἶτα ἐπὶ πᾶσι Πυθαγόρας».

παραδόξως διατήρησε τη μνήμη όλων των προηγούμενων μετενσαρκώσεών του.¹²⁷ Η αιτιολόγηση αυτής της παραδοξότητας βρίσκεται στο ότι ο Αιθαλίδης, ως γιος του Ερμή, αξίωσε από τον πατέρα του τη διατήρηση της μνήμης ως ένα υποκατάστατο της αθανασίας, που δεν μπορούσε να επιλέξει.¹²⁸

Θα πρέπει να αναφερθεί πως, με βάση τις αρχαίες μαρτυρίες, υπάρχουν κάποιες παραλλαγές του ανωτέρω σχήματος, καθώς και αναφορές για διαφορετικές και ποικίλες ενσαρκώσεις του Πυθαγόρα. Σε μία άλλη εκδοχή, η πρώτη ζωή που αναφέρεται είναι εκείνη του Εύφορβου.¹²⁹ Φαίνεται μάλιστα αρκετά πιθανό να ήταν αρχικά η μόνη ενσάρκωση πριν από τον Πυθαγόρα, και όλες οι υπόλοιπες να αποτελούν μεταγενέστερες προσθήκες.¹³⁰ Κάτι τέτοιο ταιριάζει, επειδή μέσω του πατέρα του Εύφορβου, Πάνθου,¹³¹ τονίζεται η προαναφερόμενη στενή σχέση του Πυθαγόρα με τον Απόλλωνα.¹³² Αναφέρονται επίσης παρεμβαλλόμενες ενσαρκώσεις αγνώστων προσώπων,¹³³ ακόμη και μια θηλυκή ενσάρκωση σε κάποια εταίρα.¹³⁴ Επιπλέον, υπάρχουν διηγήσεις για δέκα ή είκοσι «ζωές» του Πυθαγόρα.¹³⁵

2.3. Αιθαλίδης: ο ηρωικός Αργοναύτης

Η επιλογή του Αιθαλίδη ως πρώτης ενσάρκωσης δεν είναι τυχαία, καθώς, εκτός από την άσβεστη μνήμη, είχε και τη δυνατότητα να μεταβαίνει στον κόσμο των νεκρών και, ακολούθως, να επιστρέφει.¹³⁶ Επιπλέον, ο Αιθαλίδης ήταν και δεινός τοξότης,¹³⁷ κάτι που τον συνέδεε έμμεσα με τον Απόλλωνα, αφού το τόξο αποτελούσε βασικό σύμβολό του.¹³⁸ Διέθετε, επίσης, το χάρισμα της πειθούς,¹³⁹ και είναι πιθανό οι

¹²⁷ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 4-5: «πρόσθεν Αἰθαλίδης, εἴτ' Εὐφορβος, εἴτα Ἑρμότιμος, εἴτα Πύρρος γένοιτο. ἐπειδὴ δὲ Πύρρος ἀπέθανε, γενέσθαι Πυθαγόραν καὶ πάντων τῶν εἰρημένων μεμνησθαι».

¹²⁸ Cornford, 1991: 203.

¹²⁹ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 45: πρῶτον μὲν Εὐφορβος λέγων γενέσθαι, δεύτερον δ' Αἰθαλίδης, τρίτον Ἑρμότιμος, τέταρτον δὲ Πύρρος, νῦν δὲ Πυθαγόρας.

¹³⁰ Zhmud, 2012: 232.

¹³¹ Grimal, 1991: 534. Ο Πάνθος αρχικά ήταν ιερέας στο μαντείο των Δελφών, αφού απήχθη έγινε ιερέας του Απόλλωνα στην Τροία.

¹³² Rohde, 2004: 255.

¹³³ Αναφέρεται κάποιος άγνωστος από την Ηλεία. Βλ. *Σχόλια στον Ἀπολλώνιο Ῥόδιο, Ἀργοναυτικά*, Α 645 (56.26): «εἴτα Ἥλειόν τινα, οὗ τὸ ὄνομα ἀγνοεῖται».

¹³⁴ Λουκιανός, *Ὀνειρος ἢ Ἀλεκτρυόν* 19: «Φεῦ τοῦ λόγου, καὶ γυνὴ γὰρ σὺν τοῖς ἄλλοις ὁ Πυθαγόρας ἐγένετο».

¹³⁵ Βέικος, 1995: 143.

¹³⁶ Ἀπολλώνιος Ῥόδιος, *Ἀργοναυτικά*, Α 646-648: «ἀλλ' ἢ γ' ἔμπεδον αἰὲν ἀμειβομένη μεμόρηται, ἄλλοθ' ὑποχθονίοις ἐναριθμός, ἄλλοτ' ἐς αὐγὰς ἡελίου ζωοῖσι μετ' ἀνδράσιν».

¹³⁷ Valerius Flaccus. *Argonautica* 1.437: "Aethalides subitas nervo redeunte sagittas"

¹³⁸ Grimal, 1991: 94.

ρητορικές ικανότητες, σε μια πολιτική οργάνωση όπως εκείνη των Πυθαγορείων, να θεωρούνταν αξιομνημόνευτη αρετή. Επιπροσθέτως, η ηρωική ιδιότητα του Αιθαλίδη ως Αργοναύτη συνδέει έμμεσα τον Πυθαγόρα και με τα ορφικά (αργοναυτικά) ποιήματα, δίνοντας μια βάση στη φήμη πως ήταν ο συνθέτης τους.

Κληροδοτούνται, έτσι, από τον Αιθαλίδη σημαντικές πυθαγόρειες αρετές και στις υπόλοιπες μετενσαρκώσεις της ψυχής του Πυθαγόρα, δίνοντας ένα ενισχυμένο μεταφυσικό στίγμα στην κοινότητα. Από αυτήν την εξήγηση, ωστόσο, προκύπτουν κάποια αφανή ερωτήματα για τα οποία δεν υπάρχει προσπάθεια αιτιολόγησης μέσα από τον μύθο. Ουσιαστικά γίνεται λόγος για μια αθροιστική συσσώρευση αναμνήσεων και μια ενδεχόμενη συγχώνευση ανεξάρτητων και ασύνδετων χρονικοτήτων.¹⁴⁰ Κάτι που συμβαίνει με το πέρασμα από τη μία ζωή στην επόμενη. Παραλλήλως, η κληρονομικότητα, που είναι ένα σωματικό φαινόμενο και αποδίδεται συμβολικά με το δώρο του πατέρα στο γιο, μεταφέρεται στην άυλη ψυχή. Τονίζεται, λοιπόν, το αδιαχώριστο και η αλληλεπίδραση σώματος και ψυχής.

Το ζήτημα οξύνεται περαιτέρω από τη στιγμή που, σύμφωνα με τις διηγήσεις, φαίνεται να μην προαπαιτείται κάποια κατάσταση θρησκευτικής έκστασης στο πλαίσιο ενός μυστικιστικού φαινομένου. Οι αναμνήσεις από το απώτερο παρελθόν παρουσιάζονται όταν ο ενθουμούμενος (Πυθαγόρας) βρίσκεται σε απολύτως λογική-φυσιολογική κατάσταση πνευματικής διαύγειας.¹⁴¹ Τα ξαφνικά ψήγματα των αναμνήσεων ίσως να είναι μια ένδειξη κάποιας δύναμει ικανότητας, που, με την κατάλληλη εξάσκηση, μπορεί να γίνει δεξιότητα. Συνεπώς, πρόκειται για ένα κρυφό μήνυμα προς την κοινότητα, συμβατό με τη σύσταση για αφοσίωση στο καθημερινό πρόγραμμα μνημονικής εξάσκησης. Εντούτοις, οι αναμνήσεις θα μπορούσαν απλώς να αποτελούν μια μυθολογική τεκμηρίωση¹⁴² της διεκδίκησης της ακολουθίας των ενσαρκώσεων.¹⁴³

Όπως και να έχει, η σημαντική παράμετρος του μύθου είναι πως, μέσω του Αιθαλίδη, συνδέονται οι δύο βασικοί ηρωικοί κύκλοι (Αργοναυτικά-Τρωικά), αλλά

¹³⁹ Ο Αιθαλίδης ήταν εκείνος που «έπεισε» την Υψιπύλη να προσφέρει φιλοξενία στους Αργοναύτες βλ. Απολλώνιος Ρόδιος, Αργοναυτικά, Α 649-650: «Αιθαλίδεω χρεῖω με διηνεκέ ως ἀγορεύειν;/ ὅς ῥατόθ' Ὑψιπύλην μειλίζατο δέχθαι ἰόντας».

¹⁴⁰ Από τη στιγμή που δεν δηλώνεται ένας μηχανισμός τυποποίησης και ταξινόμησης των διάσπαρτων αναμνήσεων από πέντε ενσαρκώσεις, ο όγκος τους θα μπορούσε να δημιουργήσει σύγχυση στην παρούσα προσωπικότητα.

¹⁴¹ Rohde, 2004: 257.

¹⁴² Έναν απλό αφηγηματικό μηχανισμό νομιμοποίησης που θεμελιώνεται στα «απομνημονεύματα» του Πυθαγόρα.

¹⁴³ Barnes, 1982: 84.

και οι δύο αντίθετες θρησκευτικές παραδόσεις (Απόλλωνας-Διόνυσος) στο πρόσωπο του Πυθαγόρα. Επιστέγασμα, μάλιστα, αυτής της πολυσχιδούς ένωσης είναι και το θρυλικό ταξίδι του Πυθαγόρα στην κόλαση και η θέαση της τιμωρίας του Ομήρου και του Ησιόδου για τα ψέματα που διέδιδαν μέσω των ποιημάτων τους για τους θεούς.¹⁴⁴ Με άλλα λόγια, χάρη στον «ψυχικό» του πρόγονο Αιθαλίδη, ο Πυθαγόρας εντάσσεται στην ορφική-διονυσιακή παράδοση, που είναι και ηρωική και θρησκευτική. Μπορεί έτσι να ταξιδεύσει στον Άδη και, επιπλέον, σχετίζεται ενεργά (βιωματικά) με τα ορφικά-αργοναυτικά ποιήματα.

Εμβαθύνοντας στον αρχαίο μύθο, εντοπίζονται και άλλες συμβολικές παράμετροι. Ο Ερμής, πατέρας του Αιθαλίδη, ήταν εκείνος που δώρισε τη λύρα και τον αυλό στον Απόλλωνα, σε μια συμφωνία ανταλλαγής, προκειμένου να καρπωθεί το κοπάδι και να διδαχτεί τη μαντική τέχνη.¹⁴⁵ Επιπλέον, ο μυθικός ιατρός Ασκληπιός, που κατακεραυνώθηκε από τον Δία επειδή επανέφερε στη ζωή θνητούς που είχαν προηγουμένως πεθάνει, ήταν γιος του Απόλλωνα.¹⁴⁶ Στην ίδια βάση, ο Αργοναύτης Ορφέας, που είχε διδαχτεί από τον Απόλλωνα τη λύρα, κατόρθωσε να μεταβεί και να επιστρέψει από τον Κάτω Κόσμο. Έτσι, με το πρόσωπο-κλειδί του Αιθαλίδη κλείνει από κάθε πλευρά ο μυθολογικός κύκλος της σύνδεσης.

2.4. Εύφορβος: ο Τρώας ήρωας της *Ιλιάδας*

Η δεύτερη ενσάρκωση της ψυχής του Πυθαγόρα έγινε στο σώμα του Εύφορβου. Ο Εύφορβος δήλωνε επίσης πως είχε κληρονομήσει τις δυνατότητες του Αιθαλίδη και ότι είχε μετενσαρκωθεί σε πολλά ζώα και φυτά.¹⁴⁷ Αυτός ο ικανότατος ήρωας του Τρωικού Πολέμου ήταν ο πρώτος από τους θνητούς που επιτέθηκε στον Πάτροκλο.¹⁴⁸ Λίγο αργότερα σκοτώθηκε από τον Μενέλαο,¹⁴⁹ ο οποίος, επιστρέφοντας, έκανε στο

¹⁴⁴ Nestle, 1999: 163.

¹⁴⁵ Απολλόδορος, Γ.10.2: «ἀκούσας δὲ τῆς λύρας ὁ Ἀπόλλων ἀντιδίδωσι τὰς βόας. Ἑρμῆς δὲ ταύτας νέμων σύριγγα πάλιν πηξάμενος ἐσύριζεν. Ἀπόλλων δὲ καὶ ταύτην βουλόμενος λαβεῖν, τὴν χρυσὴν ῥάβδον ἐδίδου ἣν ἐκέκτητο βουκολῶν. ὁ δὲ καὶ ταύτην λαβεῖν ἀντὶ τῆς σύριγγος ἤθελε καὶ τὴν μαντικὴν ἐπελθεῖν· καὶ δοὺς διδάσκεται τὴν διὰ τῶν ψήφων μαντικὴν κήν».

¹⁴⁶ Ibid. Γ.10.4: «πρὸς δὲ ταύταις Ἀρσινόην ἐγέννησε· ταύτη μίγνυται Ἀπόλλωνι, ἡ δὲ Ἀσκληπιὸν γεννᾷ. [...] ἀλλ' ἢ γ' ἔμπεδον αἰὲν ἀμειβομένη μεμόρηται, ἄλλοθ' ὑποχθονίοις ἐναρίθμιος, ἄλλοτ' ἐς αὐγὰς ἡελίου ζωοῖσι μετ' ἀνδράσιν».

¹⁴⁷ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 4: «Ἑρμοῦ τὸ δῶρον λάβοι καὶ τὴν τῆς ψυχῆς περιπόλησιν, ὥς περιεπολήθη καὶ εἰς ὅσα φυτὰ καὶ ζῶα παρεγένετο καὶ ὅσα ἡ ψυχὴ ἐν τῷ Ἄϊδι ἔπαθε καὶ αἱ λοιπαὶ τίνα ὑπομένουσιν».

¹⁴⁸ Όμηρος, *Ίλιάς* Π 812: «ὅς τοι πρῶτος ἐφῆκε βέλος Πατρόκλεες ἱπευῖ» ; Π 850: «ἀνδρῶν δ' Εὐφορβος· σὺ δέ με τρίτος ἐξεναρίζεις.»

¹⁴⁹ Όμηρος, *Ίλιάς* P 59-60: «τοῖον Πάνθου υἱὸν εὐμμελίην Εὐφορβον Ἄτρεΐδης Μενέλαος ἐπεὶ κτάνε τεύχε' ἐσύλα.» ; P 81: «Πανθοῖδην Εὐφορβον, ἔπαυσε δὲ θούριδος ἀλκῆς.»

Άργος, ανάθημα στον ναό της Ήρας την ασπίδα που είχε κρατήσει ως λάφυρο από εκείνη τη νικηφόρα μάχη.¹⁵⁰ Η σημαντικότερη, ίσως, παράμετρος του μύθου είναι πως, χάρη στην ασπίδα αυτή, υπήρξε μια απτή απόδειξη για την επαλήθευση της θεωρίας της μετενσάρκωσης.

Η απόδειξη αυτή βρίσκεται στη διήγηση ενός περιστατικού που ήταν πασίγνωστο στην αρχαιότητα.¹⁵¹ Όταν ο Πυθαγόρας επισκέφτηκε το Άργος και τον ναό, είδε το ανάθημα κρεμασμένο στον τοίχο και αναγνώρισε την ασπίδα που κρατούσε όταν βρισκόταν στο σώμα του Εύφορβου. Στη θέασή της συγκινήθηκε και δάκρυσε. Γνώριζε, μάλιστα, εκ των προτέρων, και μόνο εκείνος, την ύπαρξη μιας άγνωστης και καλά κρυμμένης επιγραφής σε αφανές μέρος της ασπίδας. Η επιγραφή «ΕΥΦΟΡΒΟΥ» ήταν γραμμένη σε αρχαία γραφή και πιστοποιούσε τον χρήστη και ιδιοκτήτη της ασπίδας. Με αυτόν τον τρόπο απέδειξε τον ισχυρισμό του ότι ο ίδιος αποτελούσε τη μετενσάρκωση της ψυχής του Εύφορβου.¹⁵²

2.5. Ερμότιμος: ο μάντης και τα χωροχρονικά ταξίδια

Η επόμενη ενσάρκωση ήταν ο Ερμότιμος, ένα πρόσωπο που είχε τη δυνατότητα, ενώ το σώμα του βρισκόταν άψυχο στο σπίτι, η ψυχή του να το εγκαταλείπει και να ταξιδεύει. Παρατηρούσε, έτσι, γεγονότα σε απομακρυσμένους τόπους. Αυτές οι ψυχικές περιπλανήσεις μπορεί να διαρκούσαν και ολόκληρα χρόνια, μέχρι η ψυχή να επιστρέψει στο σώμα και ο Ερμότιμος να ξυπνήσει.¹⁵³ Ο Ερμότιμος είχε δώσει ρητή εντολή στη γυναίκα του, όσο χρόνο βρισκόταν σε ύπνωση, να μην αφήσει κανέναν να πλησιάσει το γυμνό και ακίνητο σώμα του. Εκείνη, ωστόσο, παράκουσε τις οδηγίες του και έτσι κάποιοι εχθροί μπόρεσαν να κάψουν το σώμα του, προκαλώντας τον βιολογικό θάνατό του.¹⁵⁴

Το γεγονός ότι αυτές οι μακρινές περιπλανήσεις συνδέονται με προφητικές ικανότητες θα μπορούσε να ενισχύσει μια ερμηνευτική θεώρηση ενός ταξιδιού όχι μόνο στον χώρο αλλά και στον χρόνο. Οι προφητείες, λοιπόν, φαίνεται να αποτελούν

¹⁵⁰ Πανσανίας, 2 (*Κορινθιακά*), 17: «Ήρας καὶ ἀνάθημα ἀσπίς ἦν Μενέλαός ποτε ἀφείλε το Εὐφορβον ἐν Ἰλίῳ».

¹⁵¹ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 27: «Εὐφόρβου τοῦ Φρυγὸς τούτου ἀσπίδος παρίεμεν ὡς πάνυ δημῶδη».

¹⁵² Διόδωρος Σικελιώτης, 10.6.2-3: «ἐκ τοῦ γὰρ ἐντὸς μέρους ἐπιγεγράφθαι τὴν ἀσπίδα γράμμασιν ἀρχαίοις ΕΥΦΟΡΒΟΥ»

¹⁵³ Λουκιανός, *Μνίας ἐγκώμιον* 7: «περὶ Ἑρμότιμου τοῦ Κλαζομενίου μῦθον, ὅτι πολλάκις ἀφιεῖσα αὐτὸν ἢ ψυχὴ ἀπεδήμει καθ' ἑαυτήν, εἴτα ἐπανελθοῦσα ἐπλήρου αὐθις τὸ σῶμα καὶ ἀνίστα τὸν Ἑρμότιμον».

¹⁵⁴ Απολλώνιος *Παράδοξα* 3.2: «εἰσελθόντες τινὲς εἰς τὴν οἰκίαν καὶ ἐκλιπαρήσαντες τὸ γύναιον ἐθεώρησαν χαμαὶ κείμενον γυμνὸν τὸν Ἑρμότιμον ἀκίνητον. οἱ δὲ πῦρ λαβόντες κατέκαυσαν αὐτόν, οἰόμενοι τῆς ψυχῆς παραγενομένης καὶ μηκέτι ἐχούσης».

αναμνήσεις μιας μελλοντικής εμπειρίας και προσλήψεις γεγονότων που απλώς δεν είχαν ακόμα εκδηλωθεί στο παρόν. Παραλλήλως, η ανάγκη προσεκτικής και ασφαλούς διαφύλαξης του άψυχου –αλλά όχι βιολογικά νεκρού– σώματος δίνει το στίγμα μιας υπάρχουσας, εν ενεργεία, διασύνδεσης ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή, παρά τον διαχωρισμό και τον αποχωρισμό τους.¹⁵⁵ Αυτές οι υπερβάσεις των χωροχρονικών περιορισμών, αλλά και η σχεδόν «κβαντική» σχέση ύλης και ψυχής, δίνουν ένα φιλοσοφικό-προεπιστημονικό υπόβαθρο στον μύθο.

Ακόμα και αν αυτό το φιλοσοφικό υπόβαθρο αναφέρεται σε μια προεπιστημονική ιστορική περίοδο, και έτσι οι όποιοι συσχετισμοί δεν είναι κυριολεκτικοί αλλά μόνο αναλογικοί, δίνεται ένα στίγμα που υπερβαίνει τον στεγνό μύθο. Σε αυτή τη βάση μπορεί να εξηγηθεί το ότι ήδη από την αρχαιότητα υπήρξε μια προσπάθεια σύνδεσης του Ερμότιμου με τον Αναξαγόρα.¹⁵⁶ Έστω και αν η σύνδεση αυτή έγινε με αφορμή την κοινή τοπική τους καταγωγή από την πόλη Κλαζομένες της Μικράς Ασίας,¹⁵⁷ είχε θεωρηθεί εύλογο πως οι μυστηριώδεις εμπειρίες του Ερμότιμου μπορούν να συσχετιστούν με τη θεωρία του Νου και τη δυνατότητα διαχωριστικότητας που είχε διατυπώσει ο Αναξαγόρας.¹⁵⁸

Ο Ερμότιμος, ως η τρίτη μετενσάρκωση της αρχικής ψυχής, έχει έναν κομβικό ρόλο στην εξέλιξη της πυθαγόρειας αφήγησης. Ο λόγος είναι πως, σύμφωνα με τις διηγήσεις, συγκέντρωνε αρκετά στοιχεία που σχετίζονταν με θαυματουργές ικανότητες και είχε ανάλογες δεξιότητες με τον ίδιο τον Πυθαγόρα. Ήταν, δηλαδή, κάτι σαν ένας πρώιμος πρόδρομος του Πυθαγόρα. Ωστόσο, πέρα από την απλή ταύτιση, ο Πυθαγόρας φαίνεται πιθανόν να εξέλιξε, δημιουργικά με τη θεωρία του, τον απλό μύθο γύρω από τις σαμανιστικές πρακτικές, διευρύνοντας τα αρχικά στενά

¹⁵⁵ Ένα σώμα που συντηρείται ζωντανό χωρίς να λαμβάνει καθόλου τροφή. Πρβλ. Ηρόδοτος 4.14-15: «Μετά δὲ ἐβδόμῳ ἔτει φανέντα αὐτὸν ἐς Προκόννησον ποιῆσαι τὰ ἔπεα ταῦτα τὰ νῦν ὑπ' Ἑλλήνων Ἀριμάσπεα καλέεται, ποιήσαν τα δὲ ἀφανισθῆναι τὸ δεύτερον» [...] «ὁ νῦν ἐὼν Ἀριστεύς· τότε δέ, ὅτε εἶπε το τῷ θεῷ, εἶναι κόραξ». Η διήγηση αφορά τον ποιητή Ἀριστεά από την Προκόννησο.

¹⁵⁶ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 984b 19: «φανερῶς μὲν οὖν Ἀναξαγόραν ἴσμεν ἀψάμενον τούτων τῶν λόγων, αἰτίαν δ' ἔχει πρότερον Ἑρμότιμος ὁ Κλαζομένιος εἰπεῖν». Πρβλ. Ιάμβλιχος, *Προτρεπτικός* 48: «ὁ νοῦς γὰρ ἡμῶν ὁ θεός», εἶτε Ἑρμότιμος εἶτε Ἀναξαγόρας εἶπε τοῦτο, καὶ ὅτι ὁ θνητὸς αἰὼν μέρος ἔχει θεοῦ τινος».

¹⁵⁷ Σε κάποιες μαρτυρίες, ο Ερμότιμος παρουσιάζεται να κατάγεται –όπως και ο Πυθαγόρας– από τη Σάμο. βλ. Ἰππόλυτος, *Κατὰ πασῶν αἰρέσεων ἔλεγχος* 1.3.11: «πρὸ μὲν τῶν Τρωϊκῶν <Αἰ>θαλίδην γεγονέναι, ἐν δὲ τοῖς Τρωϊκοῖς Ε<ϋ>φορβον, μετὰ δὲ ταῦτα Ἑρμότιμον Σάμιον, μεθ' ὃν Πύρρον Δήλιον, πέμπτον Πυθαγόραν.» Πρβλ. *Λεξικό Σούδα (Suda)*, λήμμα Ἥδη, γράμμα Η, entry 88: «ὡς πρὸ μὲν τῶν Τρωϊκῶν Αἰθαλίδης ὢν ὁ Ἑρμοῦ, εἶτα Εὔφορβος, εἶτα Ἑρμότιμος Σάμιος, εἶτα Πύθιος Δήλιος, εἶτα ἐπὶ πᾶσι Πυθαγόρας.»

¹⁵⁸ Dodds, 1978: 102.

πλαίσια του.¹⁵⁹ Όπως και να έχει, οι προφητικές δυνάμεις, τα φαινόμενα διπαρουσίας και οι μαγικές-θεραπευτικές δεξιότητες του Πυθαγόρα πρωτοεμφανίζονται στον Ερμότιμο.

Στη βάση της ανωτέρω ταύτισης θα μπορούσε να εξηγηθεί και το γεγονός ότι η προαναφερθείσα ιστορία με την ασπίδα του Εύφορβου παρουσιάζεται και σε παραλλαγμένη μορφή με πρωταγωνιστή τον Ερμότιμο και όχι τον Πυθαγόρα.¹⁶⁰ Επιπλέον, κάποιες μαρτυρίες γύρω από τον Πυθαγόρα τον δείχνουν να μεταχειρίζεται ένα τέχνασμα που θυμίζει αρκετά τις σχετικές διηγήσεις με τον Ερμότιμο και τη γυναίκα του. Σύμφωνα με αυτές, ο Πυθαγόρας κρύφτηκε και έβαλε τη μητέρα του να διαδώσει ότι εκείνος πέθανε, προκειμένου να εμφανιστεί αργότερα ως αναστημένος.¹⁶¹ Στο ίδιο πλαίσιο συνέχειας του Αιθαλίδη και του Ερμότιμου μπορεί να ερμηνευτεί η μετάβαση και επιστροφή του Πυθαγόρα από τον Άδη.

2.6. Πύρρος: ο ψαράς από τη Δήλο

Με την τέταρτη ενσάρκωση στον Δήλιο ψαρά Πύρρο, ωστόσο, αυτός ο κύκλος της μυστηριακής συνέχειας και σύνδεσης των διαδρομών της αρχικής ψυχής σπάει, με αποτέλεσμα να εγείρονται σημαντικά ζητήματα. Αρχικά, δεν υπάρχει καμία αξιοθαύμαστη πληροφορία γύρω από τον άσημο και απλό ψαρά. Το μόνο σημείο σύνδεσης είναι ότι καταγόταν από τη Δήλο, το νησί που σχετίζεται στενά με τον Απόλλωνα. Μία άλλη παράμετρος, που θα μπορούσε να αποτελεί μόνο μια συνειρμική διασύνδεση, είναι ένα πασίγνωστο φιλοσοφικό ανέκδοτο. Σύμφωνα με αυτό, ο Σωκράτης, διαβάζοντας το βιβλίο του Ηρακλείτου και συνομιλώντας με τον Ευριπίδη, αναφώνησε πως χρειάζεται ένας «Δήλιος κολυμβητής» προκειμένου να το κατανοήσει.¹⁶²

¹⁵⁹ Ibid. 102.

¹⁶⁰ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 5: «ἐπεὶ δὲ Εὐφορβὸς ἀποθάνοι, μεταβῆναι τὴν ψυχὴν αὐτοῦ εἰς Ἑρμότιμον, ὃς καὶ αὐτὸς πίστιν θέλων δοῦναι ἐπανήλθεν εἰς Βραγχίδας καὶ εἰσελθὼν εἰς τὸ τοῦ Ἀπόλλωνος ἱερὸν ἐπέδειξεν ἥν Μενέλαος ἀνέθηκεν ἀσπίδα».

¹⁶¹ Σχόλια (scholia vetera) στο Σοφοκλή, *Ἡλέκτρα*, στίχος 62: «Πυθαγόρας καθείρξας ἑαυτὸν ἐν ὑπογείῳ λογοποιεῖν ἐκέλευσε τὴν μητέρα ὡς ἄρα τεθνηκὼς εἶη καὶ μετὰ ταῦτα ἐπιφανεῖς περὶ παλιγγενεσίας». Πρβλ. Λεξικό Σούδα (Suda), λήμμα: *Ἥδη*, γράμμα Η, Entry 88: «ὡς Πυθαγόρας καθείρξας ἑαυτὸν ἐν ὑπογείῳ λογοποιεῖν ἐκέλευσε τὴν μητέρα, ὡς ἄρα τεθνηκὼς εἶη. καὶ μετὰ ταῦτα ἐπιφανεῖς περὶ παλιγγενεσίας καὶ τῶν καθ' ἃδου τινὰ ἑτερατεύετο, διηγούμενος πρὸς τοὺς ζῶντας περὶ τῶν οἰκείων, οἷς ἐν ἃδου συντετυχηκέναι ἔλεγεν».

¹⁶² Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* II, 22: «ἃ μὲν συνῆκα, γενναῖα· οἷμαι δὲ καὶ ἃ μὴ συνῆκα· πλὴν Δηλίου γέ τινος δεῖται κολυμβητοῦ».

Η αναφορά στις κολυμβητικές ικανότητες των κατοίκων της Δήλου, και ιδίως στη δεξιότητά τους να είναι δεινοί δύτες (κατακολυμβητές),¹⁶³ αποτελεί έναν μεταφορικό υπαινιγμό.¹⁶⁴ Υπονοείται, δηλαδή, ότι χρειάζεται κάποιος ικανός να βουτήξει στα βαθύτερα και κρυφά από την επιφάνεια νοήματα του βιβλίου του Ηρακλείτου. Κάτι που μπορεί να επαληθευτεί λόγω της σκοτεινής εκφραστικής και υφολογικής ιδιομορφίας του.¹⁶⁵ Ωστόσο, ο πρώιμος κύκλος των πυθαγορείων αγνοούσε το γεγονός και το ανέκδοτο. Εντούτοις, αμφότερα ήταν γνωστά στη μεταγενέστερη παράδοση, από την οποία διασώζεται ο μύθος, και πιθανώς ο Πύρρος να είναι μια απλή προσθήκη. Συνεπώς, ο όποιος συσχετισμός δεν μπορεί να σταθεί παρά μόνο ως υπόθεση εργασίας.

Πέραν τούτου, η αναφορά στον Πύρρο γεννά ουσιαστικές διαπιστώσεις και έντονους προβληματισμούς, που δείχνουν ότι ο πυθαγόρειος μύθος διαψεύδει βασικές παραμέτρους της θεωρίας της ψυχής. Καταρχάς, δεν συνάδει με τη γραμμική εξέλιξη της ψυχής και τη συνεχή βελτίωσή της χάρη στις προοδευτικές ενσαρκώσεις της.¹⁶⁶ Είναι όντως αξιοπερίεργο πώς ένας ημίθεος ήρωας καταλήγει να ενσαρκωθεί σε έναν ταπεινό ψαρά και αμέσως μετά να μεταπηδήσει στην πνευματική σφαίρα του ιδιοφυούς Πυθαγόρα. Επιπλέον, τίθεται το ερώτημα ποια αμαρτήματα τέλεσαν οι προηγούμενες ζωές, ώστε να καταλήξουν στην υποβάθμιση που συνεπάγεται η ενσάρκωση σε έναν απλό ψαρά, και τι τόσο αξιόλογο έκανε εκείνος, ώστε να εξελιχθεί στον Πυθαγόρα.¹⁶⁷

2.7. Πυθαγόρας: ο φιλόσοφος της μνήμης και της μετενσάρκωσης

Με το κλείσιμο του κύκλου των μετεμψυχώσεων στον Πυθαγόρα προκύπτουν κάποια δυσεπίλυτα ερωτήματα. Σε αντίθεση με τις αναφορές που έκανε ο Εμπεδοκλής για τον εαυτό του,¹⁶⁸ στην περίπτωση του Πυθαγόρα δεν παρουσιάζεται κάποια ενσάρκωση σε ζώο ή φυτό.¹⁶⁹ Επιπλέον, δεν γίνεται σαφής λόγος για τη

¹⁶³ Ibid. IX, 12: «Κατακολυμβητῇ Κράτη τά τινα πρῶτον εἰς τὴν Ἑλλάδα κομίσαι τὸ βιβλίον· ὃν καὶ εἰπεῖν Δηλίου τινὸς δεῖσθαι κολυμβητοῦ, ὃς οὐ κάποπνιγῆσεται ἐν αὐτῷ».

¹⁶⁴ Casadesús Bordoy, (2006) <https://pdfcoffee.com/casadesus-pdf-free.html> (25.6.2026)

¹⁶⁵ Montanari, 2017:185.

¹⁶⁶ Γράβιγκερ, 1998: 395.

¹⁶⁷ Γράβιγκερ, 1998: 393.

¹⁶⁸ Εμπεδοκλής, DK B: 112: «χαίρετ'· ἐγὼ δ' ὕμιν θεὸς ἄμβροτος, οὐκέτι θνητὸς πωλεῦμαι μετὰ πᾶσι τετιμένους, ὥσπερ ἔοικεν, ταινίαις τε περιστέπτος στέφεσιν τε θαλείοις».

¹⁶⁹ Σε αντίθεση με τον Εμπεδοκλή που δήλωνε πως υπήρξε θάμνος και δελφίνι βλ. DK B: 117: «Ἦδη γάρ ποτ' ἐγὼ γενόμεν κοῦρός τε κόρη τε θάμνος τ' οἰωνός τε καὶ ἐξ ἄλδος ἔμπυρος ἰχθὺς». Πρβλ. Barnes, 1982: 82.

θέωση του Πυθαγόρα,¹⁷⁰ ούτε για την επιστροφή –σύμφωνα με το ορφικό δόγμα– της ψυχής του στους θεούς μετά τον βιολογικό του θάνατο. Αυτό αφήνει ανοικτό το ενδεχόμενο ο κύκλος των ψυχικών μεταβάσεων να συνεχιζόταν επ’ άπειρον.¹⁷¹ Τίθεται επίσης και η απορία αν το προνόμιο της αδιάλειπτης μνήμης θα μεταφερόταν και στις υποθετικές επόμενες ενσαρκώσεις μετά από τον Πυθαγόρα. Ελλείψει δεδομένων, τα ερωτήματα παραμένουν ανοικτά και αναπάντητα.

Μία άλλη σημαντική παράμετρος του ζητήματος είναι η γνωσιολογική και η επιστημονική. Μια τέτοια προσπάθεια συσχετισμού αποτελεί έναν βολικό αναχρονισμό, ο οποίος προκύπτει υπό την επήρεια μεταγενέστερων πλατωνικών θέσεων. Σύμφωνα με αυτές, και με βάση τη θεωρία της ανάμνησης,¹⁷² η αθάνατη ψυχή, ως προϋπάρχουσα, γνωρίζει τις Ιδέες και απλώς έχει λησμονήσει αυτή τη γνώση κατά τη νέα ενσάρκωσή της. Συνεπώς, αναδεικνύεται το ζήτημα της μνήμης, η οποία αποκτά πλέον μεταφυσική διάσταση, καθώς και ο περιώνυμος παιδαγωγικός χαρακτήρας της σωκρατικής μαιευτικής μεθόδου.¹⁷³ Ωστόσο, τέτοιες ερμηνευτικές αιτιολογήσεις φαίνονται αρκετά πειστικές ακόμη και εντός της πυθαγόρειας συλλογιστικής. Το παράδειγμα που χρησιμοποιεί ο Πλάτων με τον δούλο και το γεωμετρικό πρόβλημα φαίνεται, άλλωστε, συμβατό με αυτήν χωρίς φυσικά να αποτελεί μέρος της.

Υπό αυτή τη θεώρηση, ο θεμελιώδης ρόλος των μαθηματικών στο σύμπαν της κοσμοθεωρίας του Πυθαγορισμού προσδίδει στη γνώση έναν προσανατολισμό θεωρητικό και ανεξάρτητο από την εμπειρία. Οι μαθηματικές γνώσεις ισχύουν εκ των προτέρων και τα συμπεράσματα πηγάζουν φυσικά από τις προκείμενες. Η αλήθεια φαίνεται να είναι προϋπάρχουσα, καθώς μπορεί να ανακαλυφθεί μέσω κατάλληλων ερωτήσεων που απλώς οδηγούν στις μαθηματικές αποδείξεις.¹⁷⁴ Η ιδέα μιας κοινής αλήθειας βέβαια δεν αποτελεί επινόηση των Πυθαγορείων, καθώς συναντάται και σε άλλους στοχαστές.¹⁷⁵ Η πρωτοτυπία τους ωστόσο έγκειται στη μαθηματική διάσταση της διαπίστωσής της. Αυτό μπορεί να ενισχύσει την υπόθεση ότι η εκ των προτέρων γνώση δύναται να εξηγηθεί διά της μνήμης, η οποία υπερβαίνει την υπάρχουσα

¹⁷⁰ Kahn, 2005: 39.

¹⁷¹ Zhmud, 2012: 233.

¹⁷² Πλάτων, *Μένων* 82b–86c.

¹⁷³ Πλάτων, *Θεαίτητος* 149a–151d.

¹⁷⁴ Γεωργούλης, 2000: 60.

¹⁷⁵ Είναι ενδεικτική η σχέση του ανθρώπου με τον Λόγο στον Ηράκλειτο και η ανάγκη για την ακρόασή του και το *ὁμολογεῖν* με εκείνον. Βλ. Ηράκλειτος, DK22. B 50: «οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναι».

προσωπικότητα. Η ψυχή, ως προϋπάρξασα κατά τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της, έχει έρθει σε επαφή με τους αριθμούς και κατέχει τη γνώση της μαθηματικής αλήθειας.¹⁷⁶

Κάτι τέτοιο είναι αρκετά συμβατό με τη θεώρηση της ψυχής ως αθάνατης και, συνεπώς, προϋπάρχουσας. Έτσι, αυτή η εκ των προτέρων μαθηματική γνώση μπορεί να εξηγηθεί μέσω μιας μνήμης που, αφού υπερβαίνει την προσωπικότητα του δεδομένου ανθρώπου, αποκτά έναν μεταφυσικό χαρακτήρα. Από την άλλη πλευρά, η απόλυτη συγκέντρωση και η παραγωγική σκέψη που απαιτείται προκειμένου να λυθούν τα θεωρητικά αριθμητικά προβλήματα άνοιξε νέους ορίζοντες. Η νέα θεώρηση της ψυχής ως κάτι που ξεπερνά κατά πολύ το απλό είδωλο των ομηρικών διηγήσεων και η συνδιαλλαγή του στοχαστή με τον εαυτό του, προκειμένου να λύσει τα μαθηματικά προβλήματα, αναδεικνύουν την αξία της αυτοσυνειδησίας.¹⁷⁷

Ως προς τα μαθηματικά, εξετάζοντας (αναλύοντας) τη μυθική διήγηση υπό αυτήν την οπτική γωνία, γίνεται αισθητή μια προσπάθεια μαθηματικής τυποποίησης της θεωρίας της μετενσάρκωσης. Κάτι το οποίο μπορεί να θεωρηθεί παραπροϊόν του προαναφερόμενου συνδυασμού των διάσπαρτων πυθαγορικών στοιχείων. Η προσπάθεια αυτή εκδηλώνεται στο πλαίσιο μιας απόπειρας χρονολόγησης των προηγούμενων ενσαρκώσεων της ψυχής του Πυθαγόρα. Σύμφωνα με αυτήν, η επιστροφή της ψυχής στη γη με μια νέα μετενσάρκωση συνέβαινε κάθε 207 χρόνια.¹⁷⁸ Έτσι, εφόσον ο Πυθαγόρας γεννήθηκε το 572, ο Πύρρος χρονολογείται στο 779 και ο Ερμότιμος ανάγεται στο 986. Ο Εύφορβος, καθώς σχετίζεται με τα Τρωικά, τοποθετείται στο 1193, ενώ ο Αργοναύτης Αιθαλίδης στο 1490.¹⁷⁹

Τα μαθηματικά πράγματι παρέχουν μια απόλυτη και «καθαρή» λογική θεώρηση του ζητήματος. Στον αντίποδα, ωστόσο, βρίσκεται η αυτοσυνειδησία, η οποία, εφόσον γίνεται πλέον δεδομένη, αναδεικνύει το ενδιαφέρον για τον συναισθηματικό κόσμο του ατόμου. Αυτό συμβαίνει επειδή αναγνωρίζεται ότι η

¹⁷⁶ Γεωργούλης, 2000: 61.

¹⁷⁷ Ibid. 61.

¹⁷⁸ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII.14: «ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐν τῇ γραφῇ φησι δι' ἑπτὰ καὶ διηκοσίων ἐτέων ἐξ αἰδέω παραγεγενῆσθαι ἐς ἀνθρώπους». Πρβλ. Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 52.11-15: «οἱ τὰ κατὰ τὸν ἄνδρα ἀναγράψαντες σις' ἔτεσι τὰς μετεμψυχώσεις τὰς αὐτῶ συμβεβηκυίας ἔφασαν γεγονέναι. μετὰ τοσαῦτα γοῦν ἔτη εἰς παλιγγενεσίαν ἐλθεῖν Πυθαγόραν καὶ ἀναζητῆσαι ὥσανει μετὰ τὴν πρώτην ἀνακύκλησιν καὶ ἐπάνοδον τοῦ ἀπὸ ἐξ ψυχογονικοῦ κύβου». Οι δύο πηγές δεν συμφωνούν καθώς αναφέρονται οι αριθμοί 207 και 216. Ο Burkert, (1972: 140, υποσημείωση 110) αποδέχεται την εκδοχή 216 που λειτουργεί αριθμολογικά ως ο κύβος του 6, του αριθμού δηλαδή που σχετίζεται με την ψυχή. Βλ. παρακάτω Κεφάλαιο 6, §6.9 «Ο αριθμός 6 και ο συμβολισμός του».

¹⁷⁹ Rohde, 2004: 257.

επίδραση των προηγούμενων αναμνήσεων στην τωρινή ζωή αφήνει ένα βαρύ συναισθηματικό φορτίο, το οποίο αποτυπώνεται στην ψυχή. Ως εκ τούτου, το νοητό, το αισθητό-συναισθηματικό και το υπερφυσικό συνυπάρχουν, και η θεωρία της ψυχής λειτουργεί συνενωτικά ως η ραχοκοκαλιά όλων των παραμέτρων του Πυθαγορισμού. Έτσι, στο προσκήνιο μπαίνουν και οι καλές τέχνες, με εξάρχουσα τη μουσική. Εντούτοις, οι εσωτερικοί δεσμοί ανάμεσα στη μουσική, τα μαθηματικά και την ψυχή παραμένουν αφανείς.¹⁸⁰

Κεφάλαιο 3: Η φιλοσοφία των Αριθμών

3.1. Το φιλοσοφικό σύστημα των Πυθαγορείων

Μία εύλογη κριτική θεώρηση της διδασκαλίας του Πυθαγορισμού είναι ότι αποτελεί έναν εξαιρετικά πολύπλοκο συνδυασμό επιστημονικών εννοιών με θρησκευτικές προκαταλήψεις, μαγικές προτροπές και μυστικιστικές θεωρήσεις.¹⁸¹ Κάτι τέτοιο, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται αλλόκοτο· ωστόσο, η συμπερίληψη και η ενσωμάτωση τόσο αντιθετικών τάσεων σε ένα σύστημα εγκαινιάζει μια νέα περίοδο της ανθρώπινης σκέψης με μεγάλη επιρροή και τεράστια επίδραση.¹⁸² Ουσιαστικά, διαφαίνεται μια τάση διασύνδεσης του αισθητού με το νοητό, χωρίς όμως να υπάρχουν ξεκάθαρα και απόλυτα όρια μεταξύ τους.¹⁸³ Σημαντικό είναι ότι η καθολικότητα του συστήματος και οι μεταφυσικές του προεκτάσεις εντοπίζονται κυρίως στα μαθηματικά, τη μουσική και τη σύνδεσή τους με τη μυστικιστική θεωρία της ψυχής.

Προκειμένου να γίνει κατανοητός ο τρόπος λειτουργίας και η δομή του εν λόγω συστήματος, πρέπει να ξεκαθαριστεί πως υπήρξε σημαντική ιστορική εξέλιξη. Αυτό σημαίνει ότι, από τη μυστικιστική ταυτότητα του ιστορικού Πυθαγόρα, έγιναν σταδιακά βήματα προς την επιστημονικότητα, τα οποία εντοπίζονται στον Φιλόλαο.¹⁸⁴ Φαίνεται, ωστόσο, να υπάρχει συγχώνευση των διαφορετικών ιστορικών χρονικοτήτων μέσα από τον μύθο και, επομένως, να πιστώνονται στον Πυθαγόρα μεταγενέστερες προσθήκες. Εντούτοις, είναι σαφές πως υπήρχαν διαφορές κατά την εξέλιξη, κάτι που αποδεικνύεται από τον διαχωρισμό των μαθητών σε σχεδόν

¹⁸⁰ Jaeger, 1968: 203.

¹⁸¹ Bogomolov, 2009: 121.

¹⁸² Russell, 1980: 84.

¹⁸³ Μακρής, 2006: 178.

¹⁸⁴ Kahn, 2005: 35-36.

αντίπαλες ομάδες.¹⁸⁵ Το βαθύτερο πρόβλημα, όμως, και η αιτία της συσκοτίσης επί του ζητήματος είναι η δέσμευση της αδελφότητας για σιωπή.¹⁸⁶

Παρά την ελλιπή πληροφόρηση και τις μεταγενέστερες, διάσπαρτες και συνήθως κριτικές τοποθετήσεις, μπορούν να εντοπιστούν αρκετές πλευρές του πυθαγόρειου συστήματος, χωρίς βεβαίως αυτό να σημαίνει ότι ήταν όλες ενιαίες και σύγχρονες μεταξύ τους. Στην ήδη σχολιασμένη διδασκαλία της ψυχής θα πρέπει να προστεθεί η θεμελιώδους σημασίας έννοια του αριθμού. Η σύνδεση διαφαίνεται στην τάση για μια θρησκευτική αντιμετώπιση των μαθηματικών.¹⁸⁷ Αυτό το δεδομένο έχει ως λογικό επακόλουθο οι αριθμοί να αποκτούν μια μαθηματική-επιστημονική και μια συμβολική σημασία,¹⁸⁸ ως όργανα θείων δυνάμεων.¹⁸⁹ Έτσι, οι αριθμοί δεν έχουν μόνο τις εμφανείς και νοητές σχέσεις μεταξύ τους, αλλά εμπλέκονται οντολογικά και με φαινομενικά άσχετα πράγματα του αισθητού κόσμου.¹⁹⁰

Μια πρώτη σχέση των θεωρητικών αριθμών με τον αισθητό κόσμο θα ήταν η θεμελίωση της γεωμετρίας. Άλλωστε, σε ένα πρώιμο επίπεδο του πολιτισμού, ο διαχωρισμός του αριθμού από τις ορατές εκδηλώσεις του¹⁹¹ δεν ήταν κάτι αυτονόητο.¹⁹² Στην ίδια βάση, η αστρονομία μπορεί να αποτελέσει μια λογική προέκταση της γεωμετρίας και ένα πλούσιο πεδίο εφαρμογής των καθαρών μαθηματικών. Η σύμπραξη της μουσικής στη σύνδεση νοητού και αισθητού γίνεται κατανοητή όχι μόνο επειδή παρέχει τη δυνατότητα μιας αισθητικής θεώρησης του κόσμου, αλλά κυρίως λόγω του ότι προσφέρει απτές φυσικές αποδείξεις των θεωρητικών θέσεων, γεγονός που μπορεί να τεκμηριώσει την αναγωγή αυτών των θεωριών στην καθολικότητα.

Από αυτές τις «αδελφές» επιστήμες,¹⁹³ λοιπόν, στο πλαίσιο μιας πολυεπίπεδης, πολυεστιακής και παράλληλης στοχαστικής δράσης, επιτυγχάνεται η βαθύτερη κατανόηση του κόσμου ως ενιαίας αρμονίας. Κάτι που δίνει ορθολογική

¹⁸⁵ Βλ. Mattéi, 1995: 37. Υπήρχαν διαχωρισμοί σε ακουσματικούς (Πυθαγοριστές), μαθηματικούς (Πυθαγόρειους), σεβαστικούς, θεωρητικούς, φυσικούς και πολιτικούς. Μάλιστα, συχνά οι μεν δεν αναγνώριζαν τους δε. Βλ. Κουλουμπαρίτσης, 2008: 200. Για τη σχέση Ακουσματικών και Μαθηματικών βλ. παρακάτω: Κεφάλαιο 5, §§ 5.3 – 5.4.

¹⁸⁶ Mattéi, 1995: 36.

¹⁸⁷ Farrington, 1989: 51.

¹⁸⁸ Κουλουμπαρίτσης, 2008: 200.

¹⁸⁹ Bogomolov, 2009: 121.

¹⁹⁰ Κουλουμπαρίτσης, 2008: 200.

¹⁹¹ Τα αντικείμενα δηλαδή που μετρούνται (τα δυο δέντρα, οι τρεις πέτρες κλπ)

¹⁹² Guthrie, 1962: 225.

¹⁹³ Kahn, 2005: 34. Πρόκειται για τις αστρονομία, γεωμετρία, αριθμητική και μουσική.

έμφαση στη μυστικιστική θέση για την καθολική συγγένεια της φύσης,¹⁹⁴ η οποία εξηγεί τις πολλαπλές και ποικίλες μετενσωματώσεις της ψυχής. Εν τέλει, η συνολική θεώρηση καταλήγει στην ενατένιση ενός κόσμου μέσα στον οποίο ενυπάρχει ενσωματωμένος ο Θεός.¹⁹⁵ Συνεπώς, η ευταξία, η κοσμιότητα και ο αρμονικός συντονισμός της λειτουργικότητας του αισθητού κόσμου επιτρέπουν την ανίχνευση και την επαλήθευση των ηθικοθησκευτικών επιδράσεων της θεωρίας για την ψυχή.¹⁹⁶ Πρόκειται, δηλαδή, για μικρογραφίες που αποδεικνύουν τη μεγάλη εικόνα του κόσμου.

3.2. Ο αριθμός ως αρχή των όντων

Η σημαντικότερη, ίσως, παράμετρος της πυθαγόρειας διδασκαλίας είναι η θεώρηση του αριθμού ως ουσίας των όντων.¹⁹⁷ Η θέση αυτή φαίνεται να υποδηλώνει μια ταύτιση των αντικειμένων του αισθητού κόσμου με τους αριθμούς,¹⁹⁸ που αποτελούν ύλη, ουσία και αρχή της κίνησης του κόσμου.¹⁹⁹ Σε αντιδιαστολή, λοιπόν, με τους φυσικούς φιλοσόφους της Μιλήτου και της Ιωνίας, το υλικό υπόστρωμα (νερό, φωτιά) αντικαθίσταται από τις αριθμητικές σχέσεις, που ευθύνονται για την έλλογη δομή των αισθητών φαινομένων.²⁰⁰ Αυτή η τοποθέτηση έχει ως λογικό επακόλουθο ότι η κοσμική αρχή βρίσκεται έξω και πέρα από την προϋπάρχουσα κοσμική ύλη, αλλά συνδέεται μαζί της, δίνοντάς της μορφή.²⁰¹

Μία τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας δυϊσμός ύλης και μορφής. Γεγονός που θα τεκμηριώνει την άποψη πως οι Πυθαγόρειοι περνούν από τον ανθρωπολογικό δυϊσμό σώματος και ψυχής σε κάτι κοσμολογικά ευρύτερο.²⁰² Επομένως, εγκαινιάζουν μια φυσική φιλοσοφία πολύ διαφορετική από εκείνη των υλιστών της Ιωνίας.²⁰³ Εντούτοις, μια τέτοια θεώρηση ίσως να είναι προσχηματική, καθώς ουσιαστικά δεν φαίνεται να υπάρχει ένας απόλυτος διαχωρισμός ανάμεσα στη νόηση και την αίσθηση, μα κάτι ενδιάμεσο. Επομένως, δεν μπορεί να υποστηριχθεί μια αντιδιαστολή φυσικού και μεταφυσικού κόσμου.

¹⁹⁴ Guthrie, 2007: 43.

¹⁹⁵ Cornford, 1998: 202.

¹⁹⁶ Lloyd, 2020: 35.

¹⁹⁷ Αριστοτέλης. *Μετά τα Φυσικά*, 987a 19-20: «ἀριθμὸν εἶναι τὴν οὐσίαν πάντων.»

¹⁹⁸ Huffman, 2005: 122.

¹⁹⁹ Brun, 1992: 27.

²⁰⁰ Ράγκος, 2019: 283.

²⁰¹ Πανέρης, 1986: 78.

²⁰² Zeller-Nestle, 2000: 44.

²⁰³ Guthrie, 2007: 46.

Τονίζεται, λοιπόν, ότι υφίσταται μια ενιαία και αλληλεξαρτώμενη σχέση των δύο πόλων και, συνεπώς, προτείνεται μια αντίστοιχη αντιμετώπιση.²⁰⁴

Τα όντα του αισθητού κόσμου, λοιπόν, ορίζονται ως μιμήσεις των αριθμών²⁰⁵ και, επομένως, οι αριθμοί θεωρούνται ως οι αιτίες της ουσίας τους.²⁰⁶ Αυτή η παραδοχή, ωστόσο, δεν συνεπάγεται μια στατική υλική αιτιότητα. Οι αριθμοί φαίνεται πως πρωτίστως λειτουργούν ως συναρμοστές και διαμεσολαβητές της πραγματικότητας.²⁰⁷ Αυτό σημαίνει ότι η φύση του αριθμού λειτουργεί, ως προς τα υλικά όντα, ως ένας γνώμονας με ρυθμιστική αξία κανονιστικού τύπου. Έτσι, οι άγνωστες και άδηλες σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων γίνεται σαφές πως, τελικά, υπάγονται σε μαθηματικής δομής λόγους αμοιβαίας συνάφειας.²⁰⁸ Μάλιστα, στις περιπτώσεις φαινομενικής αντιθετικότητας κάποιων όντων, οι αριθμητικές σχέσεις, ως συναρμοστική αρχή, καθίστανται ο βασικός φορέας επισήμανσης της αρμονίας.²⁰⁹ Η ισορροπία των συστατικών (γλυκό-πικρό, θερμό-ψυχρό, υγρό-ξηρό) μέσα στο υγιές ανθρώπινο σώμα αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα.²¹⁰

Με άλλα λόγια, οι αριθμοί συνδέουν γνωσιολογικά τις απλές αισθητηριακές εντυπώσεις με το ανθρώπινο κεντρικό νευρικό σύστημα.²¹¹ Αυτό υποδηλώνει ότι είναι αδύνατο να νοηθεί η έννοια της οντολογικής ύπαρξης, εάν δεν υπόκειται πρώτα σε μαθηματική ερμηνεία.²¹² Επομένως, η μελέτη των αριθμών συμβάλλει στη βαθύτερη κατανόηση της σύστασης του κόσμου.²¹³ Άλλωστε, τα μαθηματικά έχουν ένα τόσο ευρύ πεδίο εφαρμογής, που είναι σχεδόν απροσδιόριστο. Μπορούν, δηλαδή, να παρέχουν μια ερμηνευτική οδό σε οποιαδήποτε επιστημονική, νοητική ή γνωσιολογική παράμετρο. Εκεί ακριβώς βρίσκεται το σημείο τομής της πυθαγόρειας

²⁰⁴ Αλατζόγλου-Θεμελή, 2000: 67.

²⁰⁵ Αριστοτέλης. *Μετά τα Φυσικά*, 987b. 11-12: «Πυθαγόρειοι μιμήσει τὰ ὄντα φασὶν εἶναι τῶν ἀριθμῶν»

²⁰⁶ Αριστοτέλης. *Μετά τα Φυσικά*, 987b. 25: «καὶ τὸ τοὺς ἀριθμοὺς αἰτίους εἶναι τοῖς ἄλλοις τῆς οὐσίας ὡσαύτως ἐκείνοις»

²⁰⁷ Αλατζόγλου-Θεμελή, 2000: 66.

²⁰⁸ Φιλόλαος, DK 44 B11: «νῦν δὲ οὗτος κατὰν ψυχὰν ἀρμόζων αἰσθήσει πάντα γνωστὰ καὶ ποτάγορα ἀλλάλοις κατὰ γνώμονος φύσιν ἀπεργάζεται σωμάτων καὶ σχίσων τοὺς λόγους χωρὶς ἐκάστους τῶν πραγμάτων τῶν τε ἀπείρων καὶ τῶν περαινόντων.»

²⁰⁹ Φιλόλαος, DK 44 B6: «τὰ δὲ ἀνόμοια μηδὲ ὁμόφυλα μηδὲ ἰσοταγῇ ἀνάγκα τὰι τοιαῦται ἀρμονίαι συγκεκλειῖσθαι, οἷα μέλλοντι ἐν κόσμῳ κατέχεσθαι.»

²¹⁰ Ἀλκμαίων, DK 24 B4: «Ἀλκμαίων τῆς μὲν ὑγείας εἶναι συνεκτικὴν τὴν ἰσονομίαν τῶν δυνάμεων, ὑγροῦ, ξηροῦ, ψυχροῦ, θερμοῦ, πικροῦ, γλυκεοῦ καὶ τῶν λοιπῶν, τὴν δ' ἐν αὐτοῖς μοναρχίαν νόσου ποιητικὴν· φθοροποιὸν γὰρ ἐκατέρου μοναρχίαν.»

²¹¹ Αλατζόγλου-Θεμελή, 2000: 66.

²¹² Jaeger, 1968: 201.

²¹³ Γεωργούλης, 2000: 55.

φιλοσοφικής απομάκρυνσης από την παραγωγική τεχνική και την επιρροή της, έναντι της θεωρητικής και αφηρημένης μαθηματικής σκέψης.²¹⁴

Από την ανωτέρω σύλληψη προκύπτει ένα κομβικό σημείο. Πρόκειται για το γεγονός πως οι αριθμοί έχουν έναν διττό ρόλο. Βρίσκονται μέσα στα πράγματα ως συστατικό στοιχείο.²¹⁵ Συνεπώς, είναι και υλικές και φορμαλιστικές αιτίες, αφού καθορίζουν το σχήμα, το είδος και την ποιότητα με γνώμονα τις ποσοτικές και μετρήσιμες αριθμητικές σχέσεις.²¹⁶ Αυτή η **εικασία** αποτέλεσε ένα επιστημονικό άλμα και θυμίζει αρκετά τη σύγχρονη επιστημονική αντίληψη των συχνοτήτων και της μορφής των κυματομορφών.²¹⁷ Αν και μια τέτοια θεώρηση φαίνεται κάπως υπερβολική, βασίζεται στην έννοια ότι οι φυσικές ποιότητες προσδιορίζονται αιτιακά από ποσοτικές σχέσεις. Αυτήν ακριβώς την αρχή εφάρμοζαν οι Πυθαγόρειοι στη μελέτη της ακουστικής και των μουσικών διαστημάτων.²¹⁸ Ωστόσο, αυτό δεν σημαίνει πως οι αριθμοί αντιπροσωπεύουν κενές και αφηρημένες εξωτερικές μορφές.²¹⁹ Δεν είναι απλώς τα σύμβολα έκφρασης της τυπικής δομής των φαινομένων της φυσικής κανονικότητας,²²⁰ αλλά η έσχατη πραγματικότητά τους.²²¹

Στην πυθαγόρεια αντίληψη υπάρχει εμφανώς μια αριθμοσοφική και θεοσοφίζουσα δυναμική,²²² που δεν είναι αυστηρά επιστημονική.²²³ Γίνεται έτσι μια συμβολική χρήση των αριθμητικών συμβόλων, καθώς τα αισθητά όντα θεωρούνται ορατές μόνο όψεις και ομοιώματα των αριθμών.²²⁴ Επομένως, οι αριθμοί είναι μέρος της ενότητας και θεμελιώδες συστατικό της σύνολης και ποικίλης πραγματικότητας του κόσμου. Πίσω, λοιπόν, από την ποικιλία κρύβεται μια φυσική και στέρεα αριθμητική δομή.²²⁵ Έτσι, οι αφανείς μαθηματικοί συσχετισμοί, ενώ δεν ανήκουν στο αισθητό πεδίο και είναι κατανοητοί μόνο μέσα από τη νόηση, προάγουν και

²¹⁴ Farrington, 1989: 55.

²¹⁵ Ανδριόπουλος, 2003: 69.

²¹⁶ Jaeger, 1968: 200.

²¹⁷ Ανδριόπουλος, 2003: 69.

²¹⁸ Βλ. κατωτέρω, Κεφάλαιο 4.5.

²¹⁹ Γεωργούλης, 2000: 55.

²²⁰ Lloyd, 2020: 33.

²²¹ Βέικος, 1995: 148.

²²² Μακρής, 2006: 179.

²²³ Βέικος, 1995: 148.

²²⁴ Μακρής, 2006: 179.

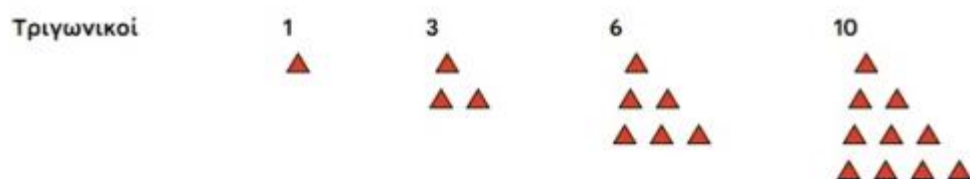
²²⁵ Vegetti, 2000: 84.

επισφραγίζουν τις μορφές των αισθητών.²²⁶ Αυτή η διασύνδεση επιτυγχάνεται με τη συναίρεση της λογικής σκέψης και της μυστικιστικής ερμηνείας των αριθμών.²²⁷

3.3. Η γεωμετρική μέθοδος αρίθμησης

Η σύνδεση του αισθητού και του νοητού κόσμου, καθώς και η συνύπαρξη της λογικής σκέψης με τον μυστικισμό, επισφραγίζονται από το σύνθημα ότι «όλα τα πράγματα είναι αριθμοί».²²⁸ Ωστόσο, η βάση και το σημείο καμπής αυτής της θεώρησης δεν είναι καθόλου αυθαίρετα. Στην πραγματικότητα, το ανωτέρω συμπέρασμα προκύπτει από τον ιδιότυπο και εντελώς πρωτότυπο τρόπο απόδοσης και καταγραφής των αριθμών.²²⁹ Πρόκειται για μια γεωμετρική μέθοδο, που είχε ως ρίζα τη στενή σχέση των αριθμών με γεωμετρικές εικόνες χωρικής έκτασης. Έτσι, το αφηρημένο και εννοιολογικό συγκεκριμενοποιείται στο αισθητό.²³⁰ Αυτό συνέβαλε στην ταύτιση με τα απτά πράγματα και καθόρισε ένα νέο κοσμολογικό σύστημα.²³¹

Με αυτόν τον νέο τρόπο ανάλυσης των ιδιοτήτων των αριθμών και την πρωτογενή μέθοδο οπτικής αναπαράστασής τους, οι Πυθαγόρειοι εισηγήθηκαν έναν πολύ διαφορετικό συμβολισμό από τον μετέπειτα γραμμικό που καθιέρωσε ο Ευκλείδης.²³² Επιπλέον, θεωρούσαν την καθιερωμένη στην ελληνική αρχαιότητα αλφαβητική σημείωση ως ένα ατελές, συμβατικό και καθαρά χρηστικό σύστημα, που δεν μπορούσε να αποδώσει την αληθινή φύση των αριθμών.²³³ Αντιθέτως, οι γεωμετρικοί αριθμοί επέτρεπαν τη συνταύτιση των αριθμών με τα φυσικά πράγματα μέσω μιας ειδητικής (μορφικής) τοποθέτησης. Επομένως, χρησιμοποιούσαν ως μονάδα μέτρησης τις ψηφίδες με τις οποίες οριοθετούσαν τον χώρο.²³⁴ Από τα σχήματα που προέκυπταν διαφαίνονταν οι αριθμητικές σχέσεις, κάτι που επέτρεψε τη συνειδητοποίηση των συμμετρικών συσχετισμών ανάμεσα στους αριθμούς.²³⁵



²²⁶ Μακρής, 2006: 180.

²²⁷ Ibid. 183.

²²⁸ Vegetti, 2000: 84.

²²⁹ Farrington, 1989: 54.

²³⁰ Κεσσίδης, 2004: 225.

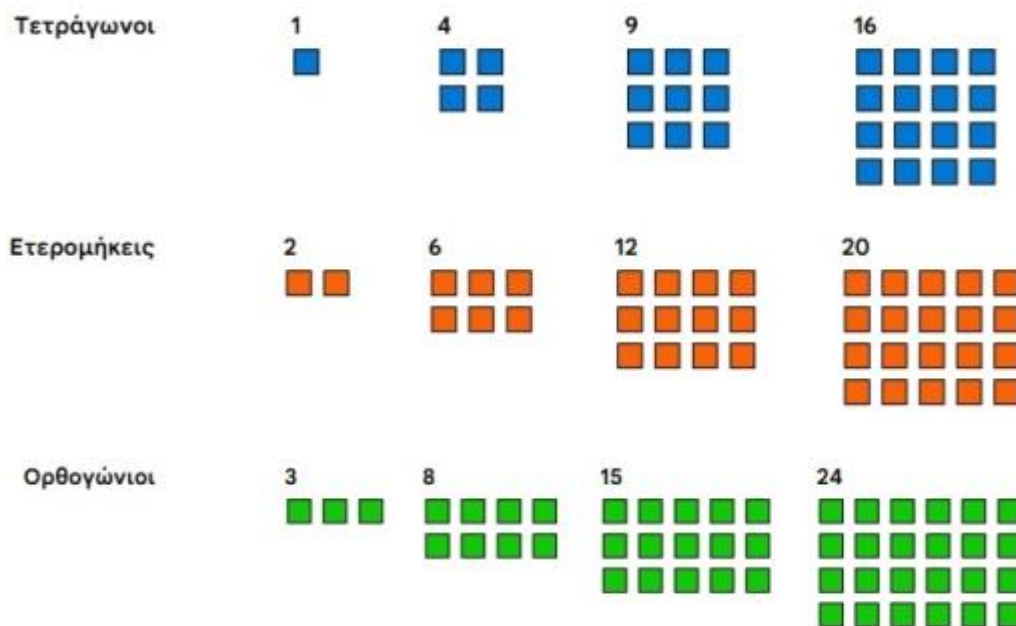
²³¹ Farrington, 1989: 54.

²³² Burnet, 1980: 97.

²³³ Ibid. 98.

²³⁴ Μιχαηλίδης, 1990: 37.

²³⁵ Ibid. 38.



Ένας τέτοιος εικονογραφικός τρόπος παράστασης είναι εξελικτικός ως προς τη γέννηση νέων ιδεών, εφόσον τίθενται προς συζήτηση οι ιδιότητες ενός τύπου ή σχήματος που αποτελείται από στιγμές.²³⁶ Επιπλέον, με τα γεωμετρικά σχήματα που προέκυπταν από τις αριθμητικές απεικονίσεις, ευνοήθηκε η σύνδεση της αριθμητικής και της γεωμετρικής φύσης των αριθμών.²³⁷ Γεγονός που είχε ως λογικό επακόλουθο τη διάθεση προς ανακάλυψη των αριθμητικών σχέσεων που διέπουν τα φυσικά φαινόμενα.²³⁸ Το κυριότερο, όμως, σημείο είναι πως προσφέρεται ένα ερμηνευτικό εργαλείο της αισθητηριακής αντίληψης. Το υλικό των αισθητηριακών εντυπώσεων μπορεί να τακτοποιηθεί, να οργανωθεί και να αποκτήσει υπόσταση με βάση έναν αριθμητικό γνώμονα και συγκεκριμένες αριθμητικές αναλογίες.²³⁹

Με βάση τον ανωτέρω σχεδιασμό, οι αριθμοί χωρίστηκαν σε τρεις κατηγορίες: τους άρτιους (2, 4, 6...), τους περιττούς (3, 5, 7...) και τη μονάδα,²⁴⁰ η οποία, ως συνένωση και αρχή όλων, ήταν ταυτόχρονα άρτιος και περιττός αριθμός.²⁴¹ Με γνώμονα αυτόν τον διαχωρισμό, η πρόσθεση της σειράς των διαδοχικών αριθμών (1+2+3+4+5) οδηγεί στους τριγωνικούς αριθμούς. Αυτό σημαίνει ότι πρόκειται για αριθμούς που, αν οπτικοποιηθούν με ψηφίδες (όρους) σε συμμετρικά σχήματα,

²³⁶ Βέικος, 1995: 146.

²³⁷ Ibid. 151.

²³⁸ Lloyd, 2020: 40.

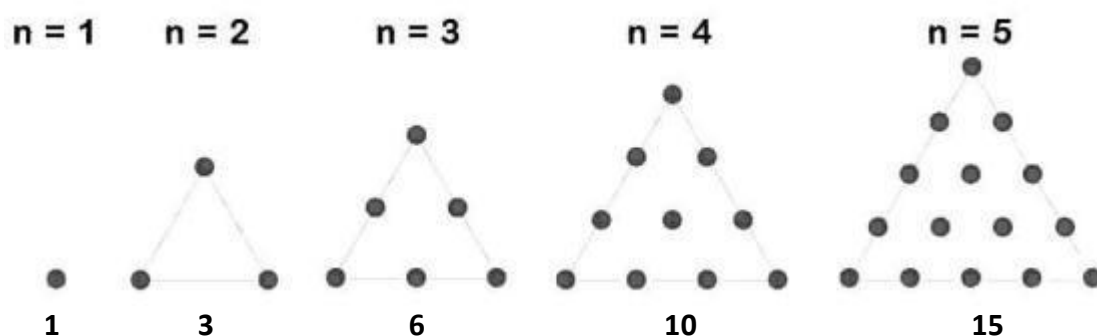
²³⁹ Αλατζόγλου-Θεμελή, 2000: 66.

²⁴⁰ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ Ἀριστοτέλους ὑπόμνημα* 40.17: «μονάδα ἀρχὴν εἶναι, συγκειμένην ἔκ τε τοῦ ἀρτίου καὶ περιττοῦ· εἶναι γὰρ τὴν μονάδα ἅμα ἀρτιοπερίττον.»

²⁴¹ Κεσσίδης, 2004: 225.

κατασκευάζουν τρίγωνα.²⁴² Με απλά λόγια, το άθροισμα $1+2$ δίνει τον πρώτο τριγωνικό αριθμό, το 3 ($1+2=3$). Εάν στην υπάρχουσα σειρά προστεθεί ο επόμενος διαδοχικός αριθμός, που είναι το 3, παράγεται ο επόμενος τριγωνικός αριθμός, που είναι το 6 ($1+2=3 + 3=6$).

Η προσθήκη του επόμενου διαδοχικού (4) οδηγεί στον τριγωνικό αριθμό 10 ($1+2=3 + 3=6 + 4=10$), ενώ του μεθεπόμενου (5) στον τριγωνικό αριθμό 15 ($1+2=3 + 3=6 + 4=10 + 5=15$). Η ακολουθία αυτή των αθροισμάτων μπορεί να συνεχιστεί επ' άπειρον, δημιουργώντας τα αντίστοιχα τρίγωνα. Το σημαντικό είναι ότι, αν παρατηρηθούν αυτές οι τριγωνικές οπτικοποιήσεις, δηλαδή η τοποθέτηση των ψηφίων στον χώρο στη θέση των αριθμών, προκύπτει ο μαθηματικός τύπος $\frac{n(n+1)}{2}$. Ο τύπος αυτός εξηγεί τον τρόπο παραγωγής των τριγωνικών αριθμών σε μια άπειρη διάταξη. Έτσι, το n αντιστοιχεί στον αριθμό των ψηφίων που υπάρχουν σε κάθε εξωτερική πλευρά του εκάστοτε τριγώνου. Συνεπώς, ο αριθμός 15 παράγεται από τις 5 ψηφίδες $\frac{5(5+1)}{2}$.

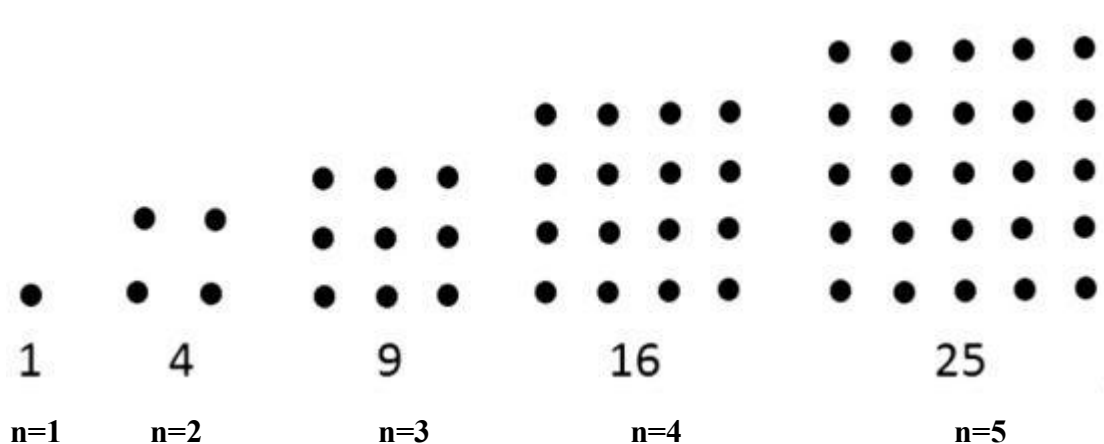


Με την ίδια ακριβώς μαθηματική λογική και ακολουθώντας τις αντίστοιχες χωρικές οπτικοποιήσεις, παράγονται δύο ακόμη σειρές γεωμετρικών αριθμών: οι τετραγωνικοί και οι ετερομήκεις. Έτσι, το άθροισμα της σειράς των διαδοχικών περιττών (μονών) αριθμών (1, 3, 5, 7) παράγει τους τετραγωνικούς, καθώς $1 + 3 = 4$, $+ 5 = 9$, $+ 7 = 16$.²⁴³ Συνεπώς, οι τετραγωνικοί αριθμοί είναι (εκτός από τον 1) οι 4, 9, 16, 25..., ενώ ο τύπος που τους παράγει είναι ο n^2 . Το n λογίζεται ως ο αριθμός των ψηφίων που, κατά την οπτικοποίηση, έχουν οι εξωτερικές πλευρές του εκάστοτε τετραγώνου. Σε αυτή τη βάση, το τετραγωνικό σχήμα, εφόσον στοιχίζεται κατά

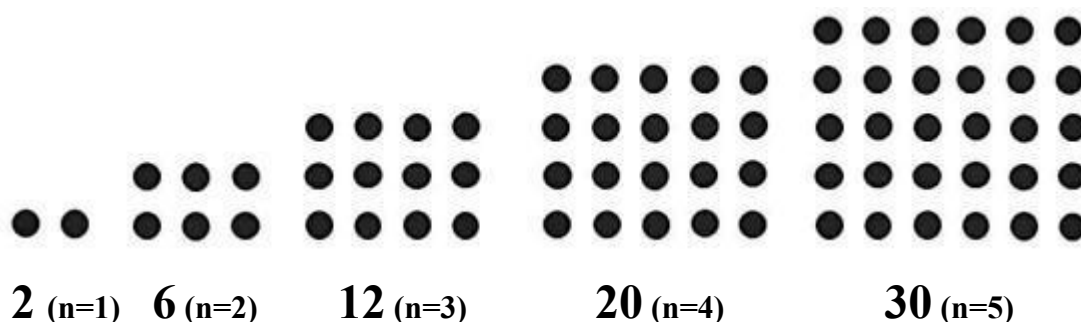
²⁴² Burnet, 1980: 99.

²⁴³ Μιχαηλίδης, 1990: 38.

περιττή γωνία (1, 3, 5, 7), είναι πεπερασμένο και, άρα, στην πυθαγόρεια ερμηνευτική συμβολίζει το τέλειο.²⁴⁴



Στο ίδιο μαθηματικό πλαίσιο, η πρόσθεση της σειράς των διαδοχικών άρτιων (ζυγών) αριθμών (2, 4, 6, 8) οδηγεί στην κατασκευή των ορθογώνιων γεωμετρικών σχημάτων που έχουν οι επιμήκεις αριθμοί και προκύπτει από την ακολουθία $2 + 4 = 6$, $+ 6 = 12$, $+ 8 = 20$.²⁴⁵ Αυτό σημαίνει ότι οι ετερομήκεις αριθμοί είναι οι 2, 6, 12, 20, 30... και ο τύπος που τους παράγει είναι ο $n(n+1)$. Τα ορθογώνια σχήματα που παράγονται είναι ετερομήκη, καθώς οι πλευρές τους είναι ανόμοιες, οπότε το σχήμα γίνεται ατελές και ακαθόριστο έχοντας κατά το ελάχιστο δυνατό άνισες πλευρές. Συνεπώς, στον προαναφερόμενο τύπο, το n ανταποκρίνεται στην αρίθμηση των ψηφιδών που βρίσκονται στις στενές (μικρές) πλευρές του ορθογωνίου. Η αντιστοιχία με τις μακρές πλευρές είναι $n + 1$, ενώ, λόγω της έλλειψης συμμετρίας, συμβολικά συνδέονται με το άπειρον.²⁴⁶

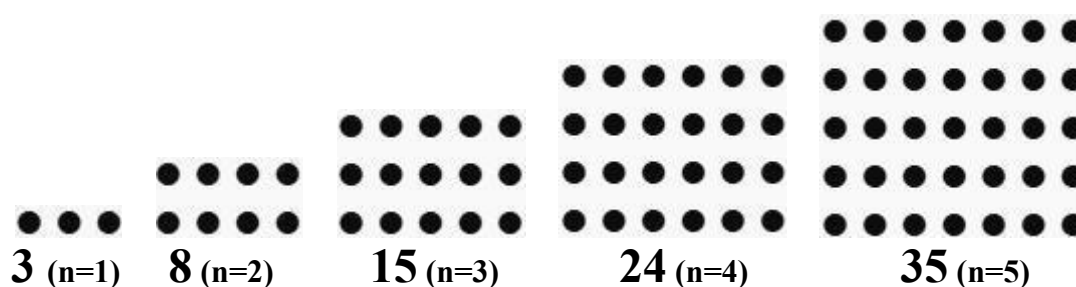


²⁴⁴ Mattéi, 1995: 84.

²⁴⁵ Burnet, 1980: 100.

²⁴⁶ Mattéi, 1995: 84.

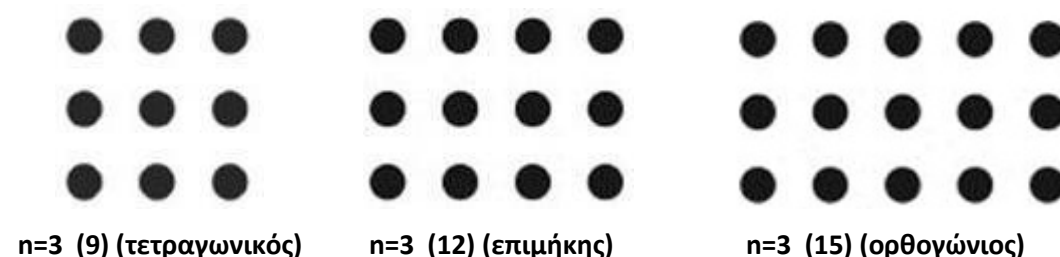
Οι ορθογώνιοι αριθμοί (3, 8, 15, 24, 35) αποτελούν μια φυσική συνέχεια των επιμήκων αριθμών. Δεν πρόκειται, λοιπόν, για μια νέου είδους ξεχωριστή ομάδα αριθμών, καθώς αποτελούν απλώς την εντατικοποίηση της ίδιας αρχής. Έχουν, δηλαδή, χαρακτήρα όξυνσης των ανισοτήτων και σαφούς απόκλισης από την τετραγωνική συμμετρία. Η κατασκευή τους δεν προκύπτει από την άθροιση μιας ακολουθίας, αλλά από τον πολλαπλασιασμό. Παραλλήλως, η μαθηματική φόρμουλα λειτουργεί συνδυαστικά, χρησιμοποιώντας σημεία από δύο διαφορετικές ακολουθίες. Δεν εκφράζεται, δηλαδή, η αριθμητική συσσώρευση μιας σειράς αριθμών, όπως στις προηγούμενες περιπτώσεις των τριγωνικών (φυσικοί αριθμοί), των τετραγωνικών (άρτιοι) και των επιμήκων (περιττοί), αλλά η σχέση, ο συνδυασμός και η συνύπαρξη των δύο διαφορετικών ακολουθιών (των άρτιων και των περιττών). Πρόκειται, δηλαδή, για μια αριθμητική μορφή που προκύπτει από τη συνδυαστική υπέρβαση τόσο των τετραγωνικών όσο και των επιμήκων αριθμών.



Ως αριθμοί, προκύπτουν από το εναλλάξ γινόμενο των ακολουθιών της σειράς των άρτιων (ζυγών: 2, 4, 6, 8) και των περιττών (μονών: 1, 3, 5, 7) αριθμών. Αυτό σημαίνει ότι το γινόμενο των δύο πρώτων από την ακολουθία των περιττών αριθμών (1×3) δίνει τον πρώτο ορθογώνιο αριθμό (3). Στη συνέχεια, ο δεύτερος ορθογώνιος αριθμός (8) παράγεται από το γινόμενο της ακολουθίας των δύο πρώτων άρτιων αριθμών (2×4). Έτσι, το γινόμενο των δύο πρώτων άρτιων διαδέχεται εκείνο των δύο προηγούμενων περιττών. Ακολούθως, έρχεται και πάλι το γινόμενο των δύο επόμενων περιττών και, εν συνεχεία, εκείνο των επόμενων άρτιων ($1 \times 3 = 3$, $2 \times 4 = 8$, $3 \times 5 = 15$, $4 \times 6 = 24$, $5 \times 7 = 35 \dots$).

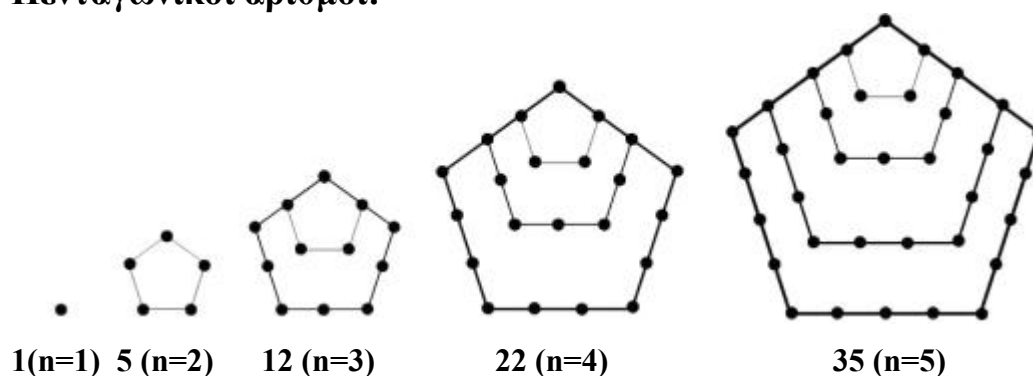
Ο τύπος που δίνει τη διάταξη των ορθογώνιων αριθμών είναι ο $n(n+2)$. Σε αυτήν την περίπτωση, το n αντιστοιχεί στον αριθμό των ψηφίδων που βρίσκονται στη στενή (μικρή) πλευρά του ορθογωνίου σχήματος. Συγκρίνοντας τους ορθογώνιους με τους επιμήκεις αριθμούς, παρατηρείται πως οι επιμήκεις αποτελούν μια ειδική κατηγορία ορθογώνιων αριθμών. Ουσιαστικά, οι επιμήκεις (ετερομήκεις)

λειτουργούν ως το ελάχιστο ενδιάμεσο ανάμεσα στην απόλυτη ισότητα των τετραγωνικών και τη σαφέστερη και δομικά εντονότερη ανισότητα των ορθογωνίων γεωμετρικών σχημάτων. Οι ορθογώνιοι αριθμοί, λοιπόν, όταν οπτικοποιηθούν τα σχήματα που προκύπτουν, δεν ταυτίζονται με τη συμμετρική πληρότητα των τετραγωνικών ούτε με την ελάχιστη ανισότητα των επιμήκων αριθμών.

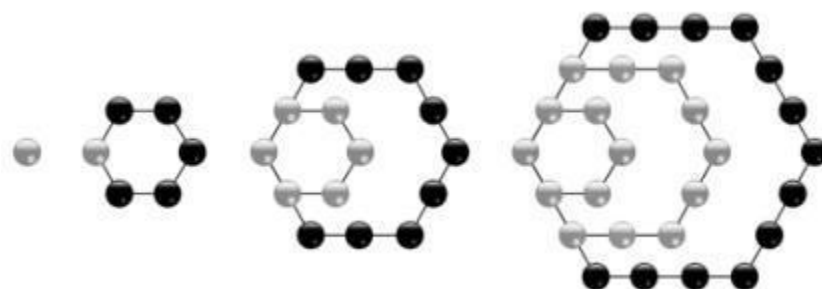


Με παρόμοιο τρόπο και αντίστοιχη λογική, ωστόσο με διαφορετικούς μαθηματικούς τύπους, σχηματίζονται και άλλοι γεωμετρικοί αριθμοί, όπως οι πενταγωνικοί αριθμοί (1, 5, 12, 22, 35). Ο μαθηματικός τύπος των πενταγωνικών είναι ο $\frac{3n^2 - n}{2}$. Αξιοσημείωτο είναι πως οι πενταγωνικοί αριθμοί μπορούν να παρασταθούν και αν, από την κανονική διάταξη της σειράς των φυσικών αριθμών (1, 2, 3, 4, 5...), ξεκινώντας από τη μονάδα, παραλείπονται κάθε φορά δύο όροι (1, [2, 3], 4, [5, 6], 7, [8, 9], 10, [11, 12], 13) και αθροίζονται οι εναπομείναντες (1 + 4 + 7 + 10 + 13). Επιπλέον, εάν ο δεύτερος τετραγωνικός αριθμός (4) προστεθεί με τον πρώτο τριγωνικό (1), το άθροισμα θα είναι ο δεύτερος πενταγωνικός (5). Με αντίστοιχους τρόπους, αλλά διαφορετικούς μαθηματικούς τύπους, παράγονται οι εξαγωνικοί (1, 6, 15, 28, 45) από τον τύπο $2n^2 - n$ και οι επταγωνικοί (1, 7, 18, 34, 55) από τον τύπο $\frac{5n^2 - 3n}{2}$.

Πενταγωνικοί αριθμοί:



Εξάγωνικοί αριθμοί:



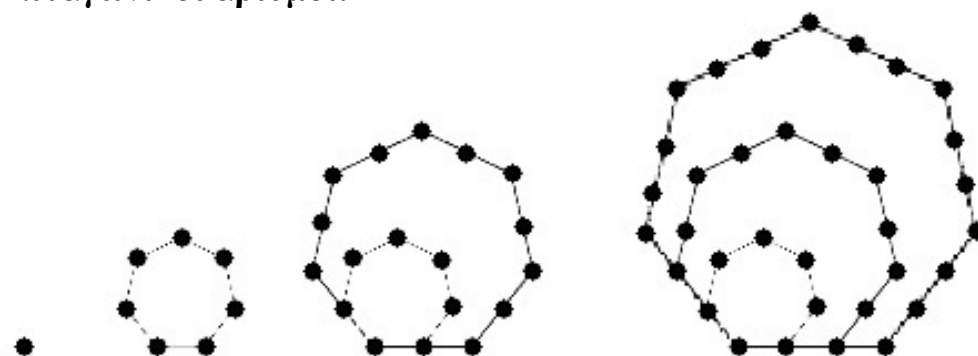
1(n=1)

6 (n=2)

15 (n=3)

28 (n=4)

Επταγωνικοί αριθμοί:



1(n=1)

7 (n=2)

18 (n=3)

34 (n=4)

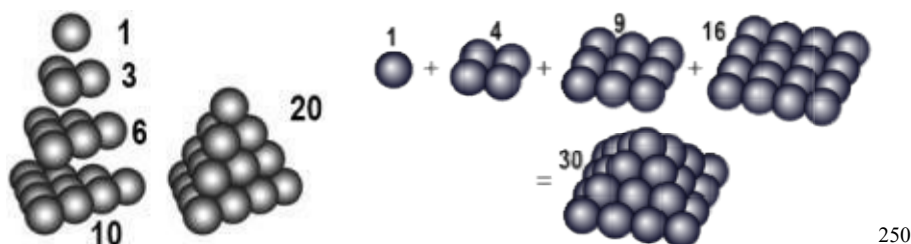
Συγκρίνοντας όλους τους μαθηματικούς τύπους των γεωμετρικών αριθμών, γίνεται κατανοητό πως, σε κάθε περίπτωση μαθηματικού τύπου, ο αύξων αριθμός n αναπτύσσεται βασιζόμενος στην κανονική διάταξη της ακολουθίας των φυσικών αριθμών (1, 2, 3, 4...). Αυτό θα μπορούσε να αποτελεί μια επιβεβαιωτική ένδειξη πως τα γεωμετρικά όντα δομούνται με βάση τους αριθμούς. Αυτό συμβαίνει επειδή τα ποικίλα σχήματα βασίζονται σε μαθηματικούς τύπους που είναι συμβατοί με την αύξουσα σειρά της βασικής αριθμητικής ακολουθίας των φυσικών αριθμών. Επιπλέον, οι γεωμετρικοί αριθμοί, αν συγκριθούν μεταξύ τους, διαφέρουν κατά τρίγωνα. Το τρίγωνο, δηλαδή, είναι αρχή και στοιχείο όλων των σχημάτων.²⁴⁷ Δεδομένου πως οι τριγωνικοί αριθμοί προκύπτουν επίσης από το άθροισμα της σειράς των φυσικών αριθμών, φαίνεται να έχουν ένα ακόμη αξιολογικό (οντολογικό

²⁴⁷ Taylor, 1999: 142.

και συμβολικό) προβάδισμα σε σχέση με τους υπόλοιπους γεωμετρικούς. Οι διαπιστώσεις αυτές δίνουν τις προϋποθέσεις να ενισχυθεί η επιπλέον υπόθεση ότι τα φυσικά όντα (αισθητά σώματα) με τρισδιάστατη χωρική ύπαρξη, ως υλικές προεκτάσεις των γεωμετρικών σχημάτων, είναι επίσης αριθμοί.²⁴⁸

3.4. Γεωμετρικά σχήματα και κοσμολογία

Από τα προηγούμενα διαπιστώνεται ότι όλοι οι προαναφερόμενοι μαθηματικοί αριθμοί παράγουν σχήματα που έχουν δύο χωρικές διαστάσεις. Παρά αυτό το γεγονός, η ανωτέρω μέθοδος αριθμητικής απεικόνισης έδωσε το υπόβαθρο για την επινόηση νέων αριθμητικών ομάδων που μπορούσαν να παράγουν τρισδιάστατα γεωμετρικά σχήματα. Πρόκειται για τους στερεούς αριθμούς, που έχουν ως βάση την πυραμίδα και παρουσιάζουν οντολογική σύνδεση με κάθε κατηγορία από τους προηγούμενους γεωμετρικούς.²⁴⁹ Έτσι, από το άθροισμα της σειράς των διαδοχικών τριγωνικών αριθμών (1, 3, 6, 10, 15...) γεννιούνται οι πυραμιδοειδείς τριγωνικοί αριθμοί (1, 4, 10, 20, 35...), καθώς προκύπτει η ακολουθία: $1 + 3 = 4$, $+ 6 = 10$, $+ 10 = 20$, $+ 15 = 35$.



Αντιστοίχως, από την πρόσθεση των διαδοχικών τετραγωνικών αριθμών (1, 4, 9, 16, 25) δημιουργούνται οι τετραγωνικές πυραμίδες (1, 5, 14, 30, 55), κατά την ακολουθία: $1 + 4 = 5$, $+ 9 = 14$, $+ 16 = 30$, $+ 25 = 55$.²⁵¹

Κατά τον ίδιο τρόπο παράγονται πυραμίδες και από τους πολυγωνικούς αριθμούς. Το καίριο σημείο, ωστόσο, είναι πως χρειάζεται οι ψηφίδες να ενωθούν με

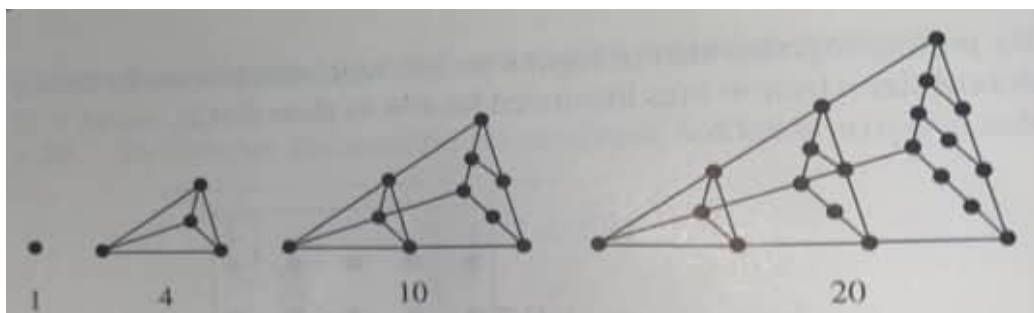
²⁴⁸ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII 24: «ἐκ δὲ τῶν ἀριθμῶν τὰ σημεία· ἐκ δὲ τούτων τὰς γραμμάς, ἐξ ὧν τὰ ἐπίπεδα σχήματα· ἐκ δὲ τῶν ἐπιπέδων τὰ στερεὰ σχήματα· ἐκ δὲ τούτων τὰ αἰσθητὰ σώματα». Πρβλ. Guthrie, 1962: 266. Εντούτοις, έχει υποστηριχθεί ότι η θεωρία περί προέλευσης των φυσικών σωμάτων από τα γεωμετρικά στερεά ανήκει στην πρώτη Ακαδημία και, συνεπώς, εγείρονται αμφιβολίες ως προς τη γνησιότητά της και την απόδοσή της στους Πυθαγορείους. Βλ. Huffman, 2005: 122, υποσημείωση 11 και Burkert, 1972: 53, 67.

²⁴⁹ Taylor, 1999: 143.

²⁵⁰ Οι 4 πρώτοι τριγωνικοί αριθμοί (1,3,6,10) αθροιζόμενοι γίνονται ο 4ος τριγωνικός πυραμιδοειδής αριθμός (20), ενώ το άθροισμα των 4 πρώτων τετραγωνικών δίνει τον 4° πυραμιδοειδή τετραγωνικό αριθμό (30).

²⁵¹ Taylor, 1999: 144.

γραμμές, ώστε να απεικονιστούν τα γεωμετρικά σχήματα και να τοποθετηθούν στον τρισδιάστατο χώρο.



Σε αυτή τη βάση, αν μετά την ένωση των γραμμών παραλειφθούν οι ψηφίδες, προκύπτουν εμφανείς πυραμίδες κάθε τύπου (τριγωνικές, τετραγωνικές ή πολυγωνικές).



Οι πυραμίδες αυτές, όμως, ξεφεύγουν αρκετά από την απλή γεωμετρική απεικόνιση των αριθμών και είναι οντολογικά αυθύπαρκτες. Γίνεται, ωστόσο, κατανοητό πως η αόρατη βάση της σύστασής τους είναι οι αριθμοί και οι κρυφές αριθμητικές τους σχέσεις. Τα εικονικά σχήματα, λοιπόν, που ουσιαστικά αναπαριστούν και αντανakλούν τον τρισδιάστατο αισθητό κόσμο, στην πραγματικότητα προέρχονται από τους αριθμούς.

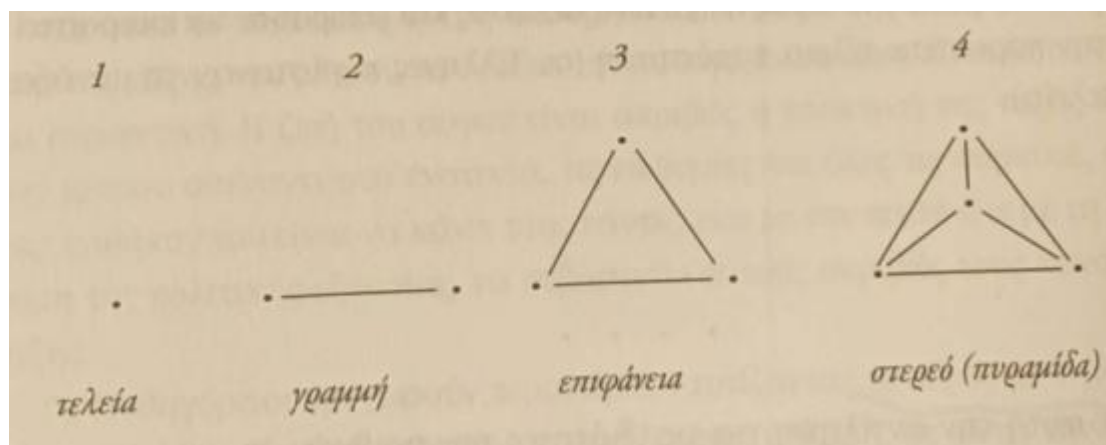


Στην προαναφερόμενη διαπίστωση βρίσκεται το κλειδί της σύνδεσης των μαθηματικών με την πυθαγόρεια κοσμολογία, αλλά και η επιβεβαίωση της θέσης ότι τα πάντα είναι αριθμοί. Για να είναι οι αριθμοί όλα τα πράγματα, θα πρέπει, εκτός από νόμοι, να είναι και το θεμελιώδες συστατικό της πραγματικότητας. Έτσι, η ψηφίδα (τελεία), δηλαδή το σύμβολο του αριθμού, έχει χωρική έκταση και νοείται ως

²⁵² Ibid. 143.

το στοιχειώδες φυσικό άτομο, ενώ αντιστοιχεί στη μονάδα. Η ένωση δύο στοιχειωδών φυσικών ατόμων επιτυγχάνεται με τη γραμμή, ενώ η τρίτη ψηφίδα, όταν ενωθεί με τις προηγούμενες δύο, καθορίζει την επιφάνεια.²⁵³ Ο οντολογικός κύκλος κλείνει με την τέταρτη ψηφίδα.

Η ένωση της τέταρτης ψηφίδας με τις υπόλοιπες προσδίδει όγκο στο σχήμα, το οποίο πλέον γίνεται στέρεο (πυραμίδα).²⁵⁴ Με αυτόν τον τρόπο ολοκληρώνεται το «κρυσταλλογράφημα» της ύπαρξης, καθώς παρέχεται ένα θεμελιώδες πρότυπο γέννησης των φυσικών σωμάτων.²⁵⁵ Εάν η πρώτη ψηφίδα ταυτίζεται με τη μονάδα, η ευθεία γραμμή, ως οντολογικό εργαλείο, οριοθετεί τα δύο άκρα, συνδέοντας αρμονικά το άπειρο με το πεπερασμένο.²⁵⁶ Με την ίδια διαδικασία προκύπτουν η επιφάνεια (τρίγωνο) ως το τρίτο άκρο και ο πυραμιδικός όγκος ως το τέταρτο. Η σύμπραξη, λοιπόν, των πρώτων τεσσάρων φυσικών αριθμών (1, 2, 3, 4) δικαιολογεί την ταύτιση των αριθμών με τα αισθητά αντικείμενα,²⁵⁷ ενώ το αριθμητικό επιστέγασμα είναι ο τριγωνικός αριθμός 10 (Τετρακτύς).²⁵⁸



3.5. Η κοσμολογία του Πλάτωνα

Στο σημείο αυτό θα άξιζε μια αναφορά στη φιλοσοφική προέκταση αυτών των πυθαγόρειων καταβολών από τον Πλάτωνα. Ο μεταγενέστερος στοχαστής, λειτουργώντας συνδυαστικά, συναιρεί τη βασική κοσμολογικού τύπου μαθηματική ιδέα των Πυθαγορείων με ανάλογες θέσεις των ατομιστών και του Εμπεδοκλή.²⁵⁹

²⁵³ Vegetti, 2000: 84.

²⁵⁴ Mattéi, 1995: 87.

²⁵⁵ Vegetti, 2000: 84.

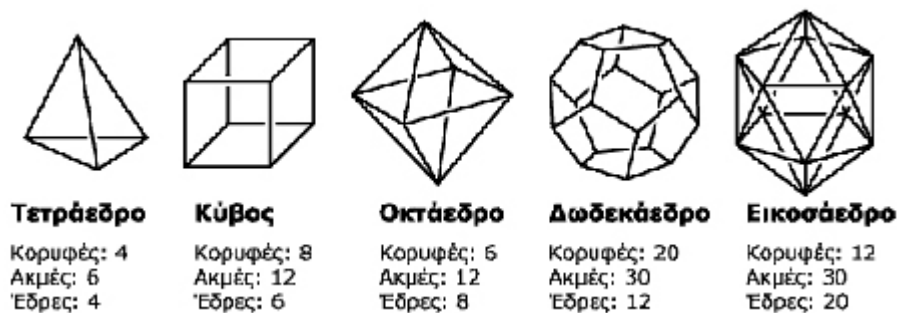
²⁵⁶ Καραγιάννης, 1990: 74.

²⁵⁷ Huffman, 2005: 122.

²⁵⁸ Mattéi, 1995: 86-87.

²⁵⁹ Βανδουλάκης, 2016: 105.

Έτσι, τα κανονικά πολύεδρα ταυτίζονται με τα εμπεδόκλεια στοιχεία-ριζώματα του κόσμου. Επομένως, η πυραμίδα (τετράεδρο) παρομοιάζεται με τη φωτιά, ο κύβος με τη γη, το οκτάεδρο με τον αέρα και το εικοσάεδρο με το νερό.²⁶⁰ Τα ανωτέρω τέσσερα στοιχεία αποκτούν τον προσιδιάζοντα χαρακτήρα τους χάρη στα, ατομικής θεώρησης, στοιχειώδη σωματίδιά τους και εντέλει η φύση περιγράφεται με μαθηματικούς όρους των Πυθαγορείων.²⁶¹



Ως στοιχειώδη σωματίδια θα πρέπει να οριστούν το ισοσκελές²⁶² και το σκαληνό (κάλλιστον) τρίγωνο,²⁶³ ενώ τα στερεά πολύεδρα σώματα προκύπτουν από τον όγκο της συνάθροισης και της αρμονικής συναρμογής του πλήθους των ατομικών μονάδων.²⁶⁴ Συνεπώς, τόσο η μη διαιρετότητα όσο και η συσσωμάτωση αποτελούν πλατωνικές διευρύνσεις των ατομιστικών θέσεων.²⁶⁵ Σημαντική όσο και αινιγματική είναι η ύπαρξη του πέμπτου στερεού που είναι το δωδεκάεδρο.²⁶⁶ Το δωδεκάεδρο θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πολύεδρο που χρησιμοποιήθηκε για να περιχαρακωθεί το σύμπαν εντός του.²⁶⁷ Επομένως, είναι κάτι ενδιάμεσο ανάμεσα στα τέσσερα στερεά

²⁶⁰ Πλάτων, *Τίμαιος*: 56b: «τὸ μὲν τῆς πυραμίδος στερεὸν γεγονὸς εἶδος πυρὸς στοιχεῖον καὶ σπέρμα· ὃ δὲ δεύτερον κατὰ γένεσιν εἶπωμεν ἀέρος, τὸ δὲ τρίτον ὕδατος».

²⁶¹ Βανδουλάκης, 2016: 105.

²⁶² Οι Πυθαγόρειοι ονόμαζαν το ορθογώνιο ισοσκελές τρίγωνο «μισό τετράγωνο» βλ. Taylor, 1990: 518.

²⁶³ Πρόκειται για το σκαληνό τρίγωνο που έχει το τετράγωνο της υποτείνουσας τρεις φορές μεγαλύτερο από εκείνο της μικρότερης πλευράς. Βλ. Πλάτων, *Τίμαιος* 54a. Πρβλ. Κάλφας, 1995: 438. Αν η υποτείνουσα είναι $2X$ τότε η μια κάθετη πλευρά θα είναι X και η άλλη Ψ . Συνεπώς $4X^2 = X^2 + \Psi^2$ και $\Psi^2 = 3X^2$.

²⁶⁴ Πλάτων, *Τίμαιος*: 56c: «ἐν ἑκάστῳ μὲν τοῦ γένους ἑκάστου διὰ σμικρότητα οὐδὲν ὁράμενον ὕφ' ἡμῶν, συναθροισθέντων δὲ πολλῶν τοὺς ὅγκους αὐτῶν ὁρᾶσθαι».

²⁶⁵ Βανδουλάκης, 2016: 105.

²⁶⁶ Υπάρχουν ποικίλες ερμηνείες για την επιλογή του ρήματος «διαζωγραφών» 55c επειδή η διατύπωση είναι ελλειπτική και έτσι αρκετά σκοτεινή. Το «ζω» θα μπορούσε ακόμα και να ερμηνευτεί ως ένας υπαινιγμός ότι το σύμπαν είναι ζωντανό. Βλ. Κάλφας, 1995: 441-442.

²⁶⁷ Κάλφας, 1995: 442.

και τη συμπαντική σφαίρα, ορίζοντας τη μετάβαση από την προκοσμική κατάσταση στον δημιουργημένο κόσμο.²⁶⁸

Η ιδέα αυτή ταιριάζει στο ότι το δωδεκάεδρο αποτελεί την ορατή ενσωμάτωση όλων των επιφανειών από τον συνδυασμό των οποίων παράγονται τα υπόλοιπα στερεά.²⁶⁹ Άλλωστε θυμίζει τη συρραφή των δώδεκα πενταγώνων για τη δημιουργία μιας δερμάτινης μπάλας.²⁷⁰ Γεγονός που ταιριάζει με την πλατωνική περιγραφή της γης ως ένα πολύχρωμο και διακοσμημένο σφαιρικό δωδεκάεδρο.²⁷¹ Το ουσιώδες της αναφοράς στον Πλάτωνα είναι ότι ο ίδιος υπαινίσσεται πως από τα πέντε πολύεδρα, και μόνο αυτά, στοιχειοθετείται ο κόσμος, κάτι που οι Πυθαγόρειοι δεν είχαν προσδιορίσει.²⁷² Επιπροσθέτως, εφόσον η υλική δημιουργία του κόσμου περιορίζεται σε μαθηματικού τύπου αναλογικές εφαρμογές, το κέντρο βάρους μετατοπίζεται στην κοσμική ψυχή και στην κυριαρχία του νου.²⁷³ Γεγονός που επιβεβαιώνει την πυθαγόρεια κοσμολογική προσέγγιση περί σύνδεσης της ύλης με την ψυχή.

Κεφάλαιο 4: Η Μουσική

4.1. Η φιλοσοφική αξία της μουσικής

Η βαθύτερη και θεμελιώδους σημασίας αξία της μουσικής, σύμφωνα με τους Πυθαγορείους, έγκειται στο ότι αποτελεί το κλειδί διασύνδεσης και επαλήθευσης των πρωταρχικών προκείμενων του πυθαγόρειου συστήματος. Η μουσική, ως φαινόμενο αισθαντικής εμπειρίας, επιτρέπει τη δυνατότητα ανάλυσης του γεγονότος της αισθητικής απόλαυσης με όρους μαθηματικών σχέσεων.²⁷⁴ Αποδεικνύεται έτσι ότι η αιτία του ωραίου βρίσκεται στους κατάλληλους αριθμητικούς συνδυασμούς. Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι ένα καθαρά νοητικό φαινόμενο, όπως είναι οι αριθμοί, μπορεί εμπράκτως να συνδεθεί πειστικά, μέσω της ακουστικής, με την πρόσληψη του

²⁶⁸ Ibid. 441.

²⁶⁹ Κάλφας, 1995: 442.

²⁷⁰ Taylor, 1990: 518.

²⁷¹ Πλάτων, *Φαίδων*: 110b7-8: «ή γῆ αὐτὴ ἰδεῖν, εἴ τις ἄνωθεν θεῶτο, ὥσπερ αἱ δωδεκάσκυτοι, ποικίλῃ, χρώμασιν διειλημμένη, ὧν καὶ τὰ ἐνθάδε εἶναι χρώματα ὥσπερ δείγματα, οἷς δὴ οἱ γραφεῖς».

²⁷² Taylor, 1990: 683.

²⁷³ Κάλφας, 1995: 75.

²⁷⁴ Είναι παράδοξο πως η μουσική, ενώ είναι αυθόρμητη έκφραση της ψυχής, παραλλήλως προκαλεί την πιο αυστηρή μαθηματική ανάλυση· βλ. Burkert, 1972: 369.

αισθητού κόσμου. Επομένως, η νοητική και άυλη αρμονία των αριθμών τίθεται ως αιτία της αισθαντικής αρμονίας και, κατ' επέκταση, της Φύσης.²⁷⁵

Η ανωτέρω σύλληψη ξεκινά από τη διαπίστωση ότι δύο χορδές δονούνται αρμονικά, παράγοντας μουσικά διαστήματα σύμφωνα προς το ανθρώπινο αφτί, όταν τα μήκη τους βρίσκονται σε κάποια μαθηματικού τύπου σχέση.²⁷⁶ Επομένως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι τα μουσικά διαστήματα εξαρτώνται από τις μαθηματικές αναλογίες.²⁷⁷ Εντούτοις, αυτή η εμπειρική διαπίστωση δεν καθιστά δεσμευτική μια τέτοια σχέση εξάρτησης. Θα μπορούσε, λοιπόν, να προβληθεί και ο αντίθετος ισχυρισμός, σύμφωνα με τον οποίο οι μαθηματικές αναλογίες εξαρτώνται από τα σύμφωνα μουσικά διαστήματα, τα οποία προηγούνται οντολογικά. Οποιαδήποτε θέση και αν ισχύει σε μεταφυσικό επίπεδο, το ζήτημα της προτεραιοποίησης θα πρέπει τελικά να αναχθεί στο εκάστοτε εν χρήσει ερμηνευτικό σχήμα.

Οι Πυθαγόρειοι υποστήριζαν ότι τα πάντα ανάγουν την ουσία τους στον αριθμό και, σύμφωνα με την αρχαία παράδοση, η αισθητηριακή εμπειρία, ιδίως σε ζητήματα που αφορούσαν τη μουσική, κατείχε δευτερεύοντα ρόλο σε σύγκριση με τη νόηση.²⁷⁸ Το νοητικό, λοιπόν, κριτήριο προηγείτο εκείνου της αίσθησης,²⁷⁹ καθώς προσδιόριζε το είδος και την αιτία.²⁸⁰ Όπως και να έχει, παρέχεται μια εντυπωσιακή ένδειξη ότι ακουστικά φαινόμενα χωρίς εμφανή σχέση με τους αριθμούς διαθέτουν τελικά μια εσωτερική δομή, η οποία μπορεί να εκφραστεί μαθηματικά.²⁸¹ Αυτό σημαίνει ότι η μουσική είναι κάτι πολύ περισσότερο από ένα ευχάριστο άκουσμα, καθώς μέσω του ηχητικού αποτελέσματος αντικατοπτρίζεται μια κρυφή αλλά αυστηρή αριθμητική διάταξη.²⁸² Δίνεται, λοιπόν, χάρη στη μουσική, το καλύτερο παράδειγμα πρακτικής εφαρμογής της αρχής των αριθμών.²⁸³

²⁷⁵ Maciel, 2024: 92-93.

²⁷⁶ Heisenberg, 1971: 58.

²⁷⁷ Nestle, 1999: 160.

²⁷⁸ Πλούταρχος, *Περί μουσικής* 1144f-1145a: «Πυθαγόρας δ' ὁ σεμνὸς ἀπεδοκίμαζε τὴν κρίσιν τῆς μουσικῆς τὴν διὰ τῆς αἰσθήσεως· νῶ γὰρ ληπτὴν τὴν ταύτης ἀρετὴν ἔφασκεν εἶναι. τοιγάρτοι τῇ μὲν ἀκοῇ οὐκ ἔκρινεν αὐτήν, τῇ δ' ἀναλογικῇ ἁρμονίᾳ· | αὐταρκές τ' ἐνόμιζε μέχρι τοῦ διὰ πασῶν στῆσαι τὴν τῆς μουσικῆς ἐπίγνωσιν.»

²⁷⁹ Αριστείδης Κοιντιλιανός, *Περί μουσικής* (3.2): «τοῖς ἐταίροις παραινέσαι δηλοῦντα ὡς τὴν ἀκρότητα τὴν ἐν μουσικῇ νοητῶς μᾶλλον δι' ἀριθμῶν ἢ αἰσθητῶς δι' ἀκοῆς ἀναληπτέον.»

²⁸⁰ Πορφύριος, *Εἰς τὰ ἁρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα* 14.32: «Διὰ μὲν δὴ τούτων σαφὲς γέγονεν, πῶς κριτήρια λέγοντες τὸν λόγον καὶ τὴν αἴσθησιν τῶν αἰσθητῶν τὴν μὲν αἴσθησιν παρὰ τὴν ὕλην καὶ τὸ πάθος κρίνουν ἐτίθεντο, τὸν δὲ λόγον παρὰ τὸ εἶδος καὶ τὸ αἷτιον.»

²⁸¹ Lloyd, 2020: 33.

²⁸² Hermann, 2008: 168.

²⁸³ Guthrie, 2007: 46.

Αυτή η παράμετρος επέτρεψε ένα λογικό βήμα, καθώς ακόμη και αν κάποιος δεν μπορούσε να γνωρίζει τις αριθμητικές σχέσεις, χάρη στη μουσική θα είχε τη δυνατότητα να συλλάβει και να κατανοήσει τον υποκείμενο λόγο και τη δομή των αριθμών.²⁸⁴ Η μουσική, λοιπόν, χωρίς να χάσει την πρωταρχική καλλιτεχνική της αξία, ορθολογικοποιείται και γίνεται προσιτή και με έναν άλλον τρόπο. Οι μουσικοί τόνοι εκλαμβάνονται ως υλοποιημένοι αριθμοί, το ποιοτικό στοιχείο ποσοτικοποιείται και, συνεπώς, γίνεται μετρήσιμο και ελέγξιμο.²⁸⁵ Αυτός ο νέος, ιδιαίτερα πρωτότυπος και εναλλακτικός τρόπος αντίληψης είχε δύο αμφίπλευρες κατευθύνσεις: το μαθηματικό θεμέλιο της υλικής υπόστασης και την υλική επιβεβαίωση του μαθηματικού μοντέλου.

Μία τέτοια συνθήκη καθιστά τη μουσική, τουλάχιστον από γνωσιολογική σκοπιά, κάτι δυσπόστατο. Πρόκειται δηλαδή για κάτι που δεν αρκεί να κατανοηθεί μόνο μέσω της αισθητηριακής σωματικής ακοής αλλά και από τη νοητική λειτουργία που χρειάζεται για τη σύλληψη των αριθμητικών αναλογιών.²⁸⁶ Αυτός ο συσχετισμός με τα μαθηματικά μετατρέπει τη μουσική σε έναν διάυλο έμπρακτης και βιωματικής επίλυσης αριθμητικών προβλημάτων.²⁸⁷ Επομένως, η τελειότητα της μουσικής αντικατοπτρίζεται όχι μόνο στο πλαίσιο της αισθαντικής, αλλά και της διανοητικής απόλαυσης. Ίσως η αριθμητική θεώρηση της μουσικής, θεωρητικά, να εκμηδενίζει την αισθητηριακή της προσλαμβάνουσα, η οποία είναι το αντικείμενο της ακουστικής μουσικής.²⁸⁸ Εντούτοις, πρακτικά, η νοησιарχική αυτή εντύπωση δεν μπορεί να επιβεβαιωθεί και το γεγονός αυτό έχει μεταφυσικό αντίκτυπο.

Τα αισθητά όντα, λοιπόν, θα μπορούσαν πράγματι να είναι μιμήσεις των νοητών αριθμών και αυτό προϋποθέτει πως οι αριθμοί υπάρχουν ανεξάρτητα από εκείνα. Ωστόσο, η ομοιότητα ανάμεσα στις αριθμητικές σειρές και το φυσικό φαινόμενο του ήχου υποδηλώνει μια σχέση υπέρβασης²⁸⁹ του απλού μιμητικού

²⁸⁴ Hermann, 2008: 168.

²⁸⁵ Καϊμάκης, 2005: 26.

²⁸⁶ Hermann, 2008: 167.

²⁸⁷ βλ. Burkert, 1972: 371, 377. Η μουσική λειτουργεί ως μια θεμελιώδης ενόραση για τη φύση της πραγματικότητας, καθώς οι αριθμητικές ιδιότητες αποκαλύπτονται μέσα από τις ακουστικές συμφωνίες.

²⁸⁸ Καϊμάκης, 2005: 44-45.

²⁸⁹ Τίθεται, λοιπόν, το ερώτημα: οι αριθμητικές σχέσεις προϋπάρχουν ως νοητές οντότητες, κατ' αναλογία προς τις πλατωνικές Ιδέες, και ο μουσικός ήχος αποτελεί τη μίμησή τους; Ή, αντίθετα, εκφράζουν τη δομή συγκρότησης του φυσικού φαινομένου του ήχου, θεμελιώνοντας έτσι μια οντολογική σχέση μεταξύ αριθμού και φύσης;

χαρακτήρα.²⁹⁰ Αυτή η εύλογη διαπίστωση ενισχύει την υπόθεση ότι υπάρχει μια αρμονία που διαπερνά τα πάντα και λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος των δύο κόσμων.²⁹¹ Κατά συνέπεια, εφόσον έστω και για μία φορά, στην περίπτωση της μουσικής, κατέστη εφικτό ένα μαθηματικό και ποσοτικό μοντέλο να λειτουργήσει ως θεμέλιο της φυσιογνωσίας, κάτι τέτοιο θα μπορούσε να εφαρμοστεί με ευκολία και σε άλλα πεδία.²⁹²

Η μοναδική προϋπόθεση θα ήταν η ανακάλυψη των αντίστοιχων αριθμητικών σχέσεων. Επομένως, όλα τα υπαρκτά όντα θα μπορούσαν να έχουν βεβαιωμένη αναγωγή στους αριθμούς, με ελάχιστο προαπαιτούμενο τον εντοπισμό των αριθμητικών αναλογιών. Δεδομένης, όμως, της άπειρης ποικιλίας αναλογιών ανάμεσα στα πράγματα και τους αριθμούς, το μόνο που χρειαζόταν ήταν η ελεύθερη χρήση της φαντασίας και η στοχαστική ονειροπόληση ως καθοδηγητικά εργαλεία.²⁹³ Με αυτόν τον τρόπο μπορούσε να επιβεβαιωθεί καθολικά η συμβολή των μαθηματικών στην κατανόηση όλων των φαινομένων της φύσης. Φυσικά, ένα τέτοιο εγχείρημα βασίστηκε εν πολλοίς και σε μυστικιστικές τάσεις. Εντούτοις, η ενσωμάτωση της μαθηματικής επιστήμης με τη θρησκεία αποτελεί σημείο καμπής της ανθρώπινης σκέψης.²⁹⁴

4.2. Μουσική και σύμπαν

Η συμβολή των Πυθαγορείων στην ακουστική είναι καθοριστική και ουσιαστικότερη από τις κοσμολογικές τους κατακτήσεις.²⁹⁵ Ωστόσο, συνδέεται άμεσα με εκείνες, καθώς μέσω των ακουστικών διαπιστώσεων ενισχύθηκε η πεποίθησή τους πως στο σύμπαν επικρατεί μια ενιαία τάξη.²⁹⁶ Οι πυθαγόρειοι ακουστικοί νόμοι ιστορικά είναι ίσως η πρώτη απόπειρα διατύπωσης ενός φυσικού νόμου, που μάλιστα δεν αφορά τη συμπεριφορά της ύλης αλλά καθιστά τον άυλο ήχο αριθμητό στον χώρο.²⁹⁷ Κάτι τέτοιο, ωστόσο, δίνει ένα κλειδί αποκρυπτογράφησης των μυστηρίων της ακουστικής, το οποίο άνετα θα μπορούσε να επεκταθεί σε ολόκληρη την περιοχή της

²⁹⁰ Κεσσίδης, 2004: 223.

²⁹¹ Μακρής, 2006: 189.

²⁹² Lloyd, 2020: 33.

²⁹³ Burnet, 1980: 103.

²⁹⁴ Heisenberg, 1971: 58.

²⁹⁵ Farrington, 1989: 57.

²⁹⁶ Καϊμάκης, 2005: 41.

²⁹⁷ Βαμβακάς, 2001: 172.

φυσικής.²⁹⁸ Βεβαιώνεται έτσι μια νομοτελής τάξη, θεμελιωμένη στον αριθμό, το μέτρο και τη μηχανική ισότητα.²⁹⁹

Ένα τέτοιο πλαίσιο προϋποθέτει ότι οι αρμονικές σχέσεις προκύπτουν από τις αριθμητικές ιδιότητες και αναλογίες,³⁰⁰ που όμως αντιστοιχούν απολύτως και εκφράζονται στους τόνους και τα διαστήματα της μουσικής κλίμακας.³⁰¹ Επομένως, αυτές οι μουσικές αρχές είναι εύλογο να λειτουργούν συνολικά μέσα στο σύμπαν.³⁰² Έτσι, οι αντιληπτοί από τον άνθρωπο μουσικοί τόνοι θα μπορούσαν να είναι μέρος της διάταξης του σύμπαντος και να προέρχονται από την ευρύτερη αρμονία της κίνησης των ουρανίων σωμάτων.³⁰³ Η ανθρώπινη μουσική, άρα, είναι εκδήλωση της συμπαντικής αρμονίας και είναι συμβατή με τους ήχους που προέρχονται από τις πλανητικές κινήσεις. Η πυθαγόρειας καταγωγής αρμονία των σφαιρών, λοιπόν, συνδέει τη μουσική με την αστρονομία.³⁰⁴

Το σύμπαν, επομένως, παρομοιάζεται με μια κοσμική ψυχή και λειτουργεί σαν ένα τεράστιο και ζωντανό μουσικό όργανο που διέπεται από παγκόσμια αρμονία. Αυτό το συμπέρασμα οφείλεται σε έναν γενικό τεχνομορφικό τύπο κοσμολογικής ανάγνωσης και κατανόησης του συμπαντικού μηχανισμού που προέκυψε από την εφαρμογή και την αναγωγή της συνάρτησης των μαθηματικών με τη μουσική στο καθολικό.³⁰⁵ Σε αυτή τη βάση, η ανθρώπινη μουσική μπορεί να θεωρηθεί μικρογραφία και αντίχρος της ουράνιας. Επομένως, η εφαρμογή των απτών και παρατηρήσιμων μουσικών δεδομένων σε κοσμολογικό επίπεδο και η αστρονομική τους ανάγνωση είναι ένας καθοδηγητικός παράγοντας κατανόησης των πλανητικών κινήσεων και ταχυτήτων. Έτσι, εξηγούνται και οι νεοπυθαγόρειες απόπειρες³⁰⁶ αντιστοίχισης των πλανητών με μουσικούς φθόγγους.³⁰⁷

²⁹⁸ Καϊμάκης, 2005: 38.

²⁹⁹ Nestle, 1999: 161.

³⁰⁰ Hermann, 2008: 167.

³⁰¹ Βέικος, 1995: 155.

³⁰² Guthrie, 2007: 46.

³⁰³ Μακρής, 2006: 189.

³⁰⁴ Καϊμάκης, 2005: 39.

³⁰⁵ Κεσσίδη, 2004: 223-224.

³⁰⁶ Η αποσαφήνιση με τα σύγχρονα μουσικολογικά δεδομένα έχει αποδειχτεί ατελέσφορη.

³⁰⁷ Καϊμάκης, 2005: 41-42.

Α = Σελήνη	_____	Νήτη	Ρε
Ε = Ερμής	_____	Παρανήτη	ντο
Η = Αφροδίτη	_____	Τρίτη συνημμένων	σιb
Ι = Ήλιος	_____	Μέση	λα
Ο = Άρης	_____	Διχανός	σολ
Υ = Δίας	_____	Παρυπάτη	φα
Ω = Κρόνος	_____	Υπάτη	μι

308

Για να γίνει κατανοητός ο συσχετισμός, θα πρέπει να καταστεί σαφές ότι οι Πυθαγόρειοι υπέθεταν πως, κατά την κυκλική κίνηση των πλανητών, τόσο οι μεταξύ τους αποστάσεις όσο και οι ταχύτητές τους διέπονταν από τις ίδιες αριθμητικές αναλογίες που χαρακτηρίζουν τα μουσικά σύμφωνα διαστήματα.³⁰⁹ Με άλλα λόγια, πρόκειται για τις αναλογίες της οκτάβας (διὰ πασῶν), της πέμπτης και της τετάρτης, οι οποίες αντιστοιχούσαν στον διπλάσιο (2:1), τον ήμιόλιο (3:2) και τον επίτριτο (4:3) λόγο.³¹⁰

Υπό αυτήν την προσέγγιση, οι μουσικές αυτές αναλογίες θεωρούνταν ότι εκφράζουν και τη δομή της ουράνιας τάξης. Έτσι, εφόσον το σύμπαν διέπεται από αρμονία, οι πλέον απομακρυσμένοι πλανήτες σε ορισμένες εκδοχές θεωρούνταν ότι παρήγαν βαθύτερους ήχους, ενώ όσοι βρίσκονταν εγγύτερα οξύτερους.³¹¹ Μάλιστα, στις διάφορες παραλλαγές της θεωρίας που έχουν καταγραφεί στις πηγές, επιχειρήθηκαν και αντιστοιχίσεις συγκεκριμένων ουράνιων σωμάτων με δεδομένους μουσικούς φθόγγους. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν η ταύτιση της Σελήνης με τη νήτη και του Κρόνου με την ύπάτη.³¹²

Με βάση αυτήν την οπτική οι Πυθαγόρειοι ισχυρίζονταν ότι η τριβή που προκαλείται από την τροχιά των πλανητών επί του γαλαξιακού αιθέρα δημιουργεί

³⁰⁸ Ταίηλορ, 2000: 92.

³⁰⁹ Αριστοτέλης, *Περί Ουρανού* 290b.22: «Υποθέμενοι δὲ ταῦτα καὶ τὰς ταχυτήτας ἐκ τῶν ἀποστάσεων ἔχειν τοὺς τῶν συμφωνιῶν λόγους, ἐναρμόνιον γίνεσθαι φασὶ τὴν φωνὴν φερομένων κύκλῳ τῶν ἄστρον».

³¹⁰ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ Ἀριστοτέλους ὑπόμνημα* 985b26 39-40: «ἢ μὲν γὰρ διὰ πασῶν ἐν διπλασίῳ ἐστὶ λόγῳ, ἢ δὲ διὰ πέντε ἐν ἡμιολίῳ, ἢ δὲ διὰ τεσσάρων ἐν ἐπίτριτῳ. ἔλεγον δὲ καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν κατὰ ἁρμονίαν συγκεῖσθαι τινα (τούτου γὰρ δηλωτικὸν αὐτῷ τὸ <καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν εἶναι ἀριθμὸν>) διότι ἐξ ἀριθμῶν καὶ κατ' ἀριθμὸν καὶ ἁρμονίαν.»

³¹¹ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ Ἀριστοτέλους ὑπόμνημα* 985b26 39-40: «τῶν γὰρ σωμάτων τῶν περὶ τὸ μέσον φερομένων ἐν ἀναλογίᾳ τὰς ἀποστάσεις ἐχόντων, καὶ τῶν μὲν θᾶττον φερομένων τῶν δὲ βραδύτερον, ποιούντων δὲ καὶ ψόφον ἐν τῷ κινεῖσθαι τῶν μὲν βραδυτέρων βαρὺν τῶν δὲ ταχυτέρων ὀξύν, τοὺς ψόφους τούτους κατὰ τὴν τῶν ἀποστάσεων ἀναλογίαν γινομένους ἐναρμόνιον τὸν ἐξ αὐτῶν ἦχον ποιεῖν»

³¹² Νικόμαχος, *Εκλογαί* 3.11: «καὶ τὴν μὲν ὀξεῖαν τὴν Σελήνην, εἴ γε νήτης ἔχει λόγον, τὸν δὲ βαρὺν τὸν Κρόνον, εἴπερ ὑπάτης.»

έναν μουσικό βόμβο. Έτσι, ανάλογα με την απόσταση των πλανητών από τη Γη προκύπτει μια σειρά φθόγγων και ορίζεται μια διαστημική μουσική κλίμακα.³¹³ Ο κοινός άνθρωπος βέβαια, καθότι συνηθισμένος σε αυτόν τον ήχο από την πρώτη κιόλας στιγμή της γέννησής του, δεν μπορεί να τον αντιληφθεί.³¹⁴ Αντιθέτως, εκλεκτές μορφές όπως ο Πυθαγόρας είχαν αυτό το προνόμιο.³¹⁵ Σε αυτό το μυστικιστικό πλαίσιο μπορεί να αιτιολογηθεί και η ικανότητα του Πυθαγόρα να ακούσει τον ήχο της ψυχής του φίλου του μέσα από το γάβγισμα του κακοποιούμενου σκύλου.³¹⁶

Το σημαντικότερο ωστόσο δεδομένο πέρα από τον μύθο είναι η διαπίστωση πως οι νόμοι της ανθρώπινης πεπερασμένης σκέψης επαληθεύονται μέσα από την εσωτερική διάταξη της άπειρης φύσης.³¹⁷ Γίνεται έτσι ένας αριθμητικός συσχετισμός και μια μαθηματική διείσδυση ανάμεσα στον συναισθηματικό κόσμο του ανθρώπου και το σύμπαν που προϋδεάζει για τη σύνδεση της ύλης και της ψυχής.³¹⁸ Άλλωστε, χάρη στη σύνδεση των αδελφών επιστημών, αστρονομίας και μουσικής,³¹⁹ επιτυγχάνεται η αλληγορική περιγραφή των πλανητικών αρχετύπων που τονίζει μια βαθύτερη σχέση με τις ανεξιχνιάστες δυνάμεις της ψυχής.³²⁰ Πρόκειται εν τέλει για μια κοσμολογία της μορφής που δεν βασίζεται στην ύλη,³²¹ αλλά γίνεται αντιληπτή βιωματικά (ενστικτωδώς) προτού θεωρητικοποιηθεί.³²²

Αξίζει να επισημανθεί πως στο πυθαγόρειο κοσμολογικό σύστημα γίνεται μια συναρμογή του υλικού με το νοητό στοιχείο. Εντούτοις παραμένει σαφής η ιεράρχηση με την ύλη να κατέχει τη δεύτερη θέση. Ουσιαστικά χάρη στους άυλους και νοητούς αριθμούς επέρχεται η μορφή που καθορίζει την ύλη. Αυτή η σύμπραξη αποτελεί σε κοσμολογικό επίπεδο μια προέκταση του ανθρωπολογικού δυϊσμού

³¹³ Ταίηλορ, 2000: 87.

³¹⁴ Αριστοτέλης, *Περί Ουρανού* 290b 23-29: «Ἐπεὶ δ' ἄλογον δοκεῖ τὸ μὴ συνακοῦειν ἡμᾶς τῆς φωνῆς ταύτης, αἴτιον τούτου φασὶν εἶναι τὸ γιγνομένων εὐθὺς ὑπάρχειν τὸν ψόφον, ὥστε μὴ διάδηλον εἶναι πρὸς τὴν ἐναντίαν σιγὴν».

³¹⁵ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 30: «αὐτὸς δὲ τῆς τοῦ παντὸς ἁρμονίας ἡκροᾶτο συνιείς τῆς καθολικῆς τῶν σφαιρῶν καὶ τῶν κατ' αὐτὰς κινουμένων ἀστέρων ἁρμονίας, ἥς ἡμᾶς μὴ ἀκοῦειν διὰ σμικρότητα τῆς φύσεως». ; Ιάμβλιχος, *Περί του Πυθαγορείου βίου* 15.67: «ἐαυτῷ μὲν γὰρ μόνῳ τῶν ἐπὶ γῆς ἀπάντων συνετὰ καὶ ἐπήκοα τὰ κοσμικὰ φθέγματα ἐνόμιζε».

³¹⁶ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII. 36-37: «ἐπεὶ ἡ φίλου ἀνέρος ἐστὶ ψυχὴ, τὴν ἔγνω φθεγξαμένης αἴων»

³¹⁷ Guthrie, 1962: 225.

³¹⁸ Βαμβακάς, 2001: 172.

³¹⁹ Πλάτων, *Πολιτεία* 530d: «Κινδυνεύει, ἔφην, ὡς πρὸς ἀστρονομίαν ὄμματα πέπηγεν, ὡς πρὸς ἐναρμόνιον φορὰν ὧτα παγῆναι, καὶ αὐταὶ ἀλλήλων ἀδελφαὶ τινες αἱ ἐπιστῆμαι εἶναι».

³²⁰ Ταίηλορ, 2000: 89.

³²¹ Guthrie, 2007: 46.

³²² Guthrie, 1962: 225.

ανάμεσα στο σώμα και την ψυχή.³²³ Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις φαίνεται, παρά την ιεράρχηση, να υπάρχει μια ισχυρή και λειτουργική σύνδεση που αποκαλύπτεται χάρη στη μουσική. Εν κατακλείδι ο ήχος του σύμπαντος προκύπτει από την υλική τριβή αλλά οφείλεται στις αριθμητικές σχέσεις. Παραλλήλως, επιδρά στην ψυχή ξεπερνώντας τους υλικούς-σωματικούς περιορισμούς.

4.3. Μουσική και ψυχή

Η επιστημονική προσέγγιση της σχέσης του σύμπαντος και της μουσικής μέσω της αρμονίας στην πυθαγόρεια κοσμοθεωρία αποτελεί θεμελιώδες και συνεπές προαπαιτούμενο μιας ερμηνευτικής σκέψης η οποία εκτείνεται σε μυστικιστικές προεκτάσεις. Αυτό συμβαίνει λόγω του ότι η ίδια αναλογία αριθμών σύμπαντος και μουσικής μπορεί να εντοπιστεί εάν γίνει παραλληλισμός των ανωτέρω συναρτήσεων με εκείνες της ψυχής. Η ψυχή φαίνεται να έχει μια ουσιαστική συγγένεια με τη μουσική, η οποία μάλιστα αποτελεί και ένα κομβικό σημείο τομής στη σύνδεσή της με τον συμπαντικό κόσμο. Αυτό συμβαίνει επειδή κρατάει ενωμένες τις σωστές αναλογίες όπως ακριβώς και οι χορδές του μουσικού οργάνου. Γεγονός που υφίσταται χάρη στην αριθμητική δομή που διέπει την κοσμική ύπαρξη.³²⁴

Αυτή η σύλληψη της ψυχής ως δείγμα αρμονίας από τους Πυθαγορείους δομείται σε ένα διττό πλαίσιο. Σε πρώτο πλάνο ενέχει την εσωτερικότητα της ίδιας της ψυχής που έγκειται στο ότι υπάρχει ως μια συναρτούμενη και κυρίως αρμονική συνύπαρξη δεδομένων στοιχείων δομής και μορφής. Η λειτουργικότητα δηλαδή της ψυχής οφείλεται στην ομαλή σύμπλευση των τεσσάρων ξεχωριστών πεδίων που είναι η διάνοια, η αντίληψη, η φαντασία και η γνώση. Από την άλλη μεριά βρίσκεται η εξωτερική σχέση, καθώς η ψυχή του ανθρώπου αναπτύσσει μια συνθήκη εναρμόνισης με το όλον του σύμπαντος. Επομένως η ψυχή είναι ο μικρόκοσμος που λειτουργεί μιμητικά ως προς τον συμπαντικό μακρόκοσμο.³²⁵

³²³ Zeller-Nestle, 2000: 44.

³²⁴ Thomson, 1987: 271.

³²⁵ Βαμβακάς, 2001: 154. Πρβλ. Guthrie, 1962: 200, 211 ; Burkert, 1972: 37, 478. Η σχέση συνδεσης της ψυχής (μικρόκοσμου) και του σύμπαντος (μακρόκοσμου) ανάγεται σε πυθαγόρειες αναφορές βλ. Σέξτος Εμπειρικός, *Πρὸς Φυσικούς* Α. 127: «οἱ μὲν οὖν περὶ τὸν Πυθαγόραν καὶ τὸν Ἐμπεδοκλέα καὶ τὸ λοιπὸν τῶν Ἰταλῶν πλῆθος φασὶ μὴ μόνον ἡμῖν πρὸς ἀλλήλους καὶ πρὸς τοὺς θεοὺς εἶναι τινα κοινωνίαν, ἀλλὰ καὶ πρὸς τὰ ἄλογα τῶν ζῴων. Ἐν γὰρ ὑπάρχει πνεῦμα τὸ διὰ παντὸς τοῦ κόσμου διηκὸν ψυχῆς τρόπον, τὸ καὶ ἐνοῦν ἡμᾶς πρὸς ἐκεῖνα». Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII 25: καὶ γίνεσθαι ἐξ αὐτῶν κόσμον ἔμψυχον, νοερὸν, σφαιροειδῆ, μέσῃ περιέχοντα τὴν γῆν καὶ αὐτὴν σφαιροειδῆ καὶ περιοικουμένην. VIII 28: «ψυχὴν μέντοι μὴ ἔχειν πάντα. εἶναι δὲ τὴν ψυχὴν ἀπόσπασμα αἰθέρος καὶ τοῦ θερμοῦ καὶ τοῦ ψυχροῦ. τῷ συμμετέχειν ψυχροῦ αἰθέρος διαφέρειν ψυχὴν ζωῆς· ἀθάνατόν τ' εἶναι αὐτήν, ἐπειδήπερ καὶ τὸ ἀφ' οὗ ἀπέσπασται ἀθάνατόν ἐστι». Πρβλ. Σχετικά με την αιγυπτιακή διδασκαλία, Διόδωρος Σικελιώτης, *Ιστορικὴ Βιβλιοθήκη*, 1.11: «ὥσπερ ἐπ' ἀνθρώπου

Αυτή η σχέση ψυχής και σύμπαντος ενέχει συμβατότητα που μπορεί να εξηγηθεί με βιολογικά κριτήρια, καθώς η αρμονία της έγκειται στο κράμα των αντιθετικών σωματικών τάσεων (θερμό-ψυχρό) και στον επεμβατικό της ρόλο όταν χαλάσει η πρόπουσα αναλογία.³²⁶ Ωστόσο, η αρμονία αυτή δεν προκύπτει από τα φυσικά αντίθετα αλλά από την απαρέγκλιτη αριθμητική αναλογία. Κάτι που καθιστά την ψυχή συμβατή με τη μαθηματική δομή του σύμπαντος.³²⁷ Εκεί ακριβώς θεμελιώνεται και το σημείο συσχετισμού ανάμεσα στο ζωντανό, αιώνιο και ενιαίο σύμπαν και τους πολλούς διαιρεμένους και θνητούς ανθρώπους.³²⁸ Δένονται χάρη στην ψυχή, που ούσα αθάνατη κινείται αιωνίως με τον ίδιο τρόπο που κινούνται τα ουράνια σώματα.³²⁹

Σε αυτή τη βάση θα μπορούσε να δοθεί μια πειστική εξήγηση για τη διάκριση της ζωής από την αθανασία και, συνεπώς, για τη θνητότητα του σώματος έναντι της παντοτινής ψυχής. Έτσι, η κυκλική και διαρκής κίνηση του ουρανού και της ψυχής αντιπαραβάλλεται με την ευθύγραμμη πορεία της ζωής και προσφέρει μια λύση στο καίριο σημείο της μεταξύ τους ασυμβατότητας.³³⁰ Από αυτή την άποψη θα μπορούσε επίσης να αιτιολογηθεί η προτίμηση των Πυθαγορείων όχι στη γραμμική ακολουθία αλλά στην κυκλική αναπαράσταση των αριθμών.³³¹

κεφαλὴν καὶ χεῖρας καὶ πόδας καὶ τὰλλα μέρη καταριθμοῦμεν, τὸν αὐτὸν τρόπον τὸ σῶμα τοῦ κόσμου συγκεῖσθαι πᾶν ἐκ τῶν προειρημένων».

³²⁶ Πλάτων, *Φαίδων*, 86b: «ὥσπερ ἐντεταμένον τοῦ σώματος ἡμῶν καὶ συνεχόμενον ὑπὸ θερμοῦ καὶ ψυχροῦ καὶ ξηροῦ καὶ ὕγρου καὶ τοιούτων τινῶν, κρᾶσιν εἶναι καὶ ἀρμονίαν τούτων αὐτῶν τὴν ψυχὴν ἡμῶν».

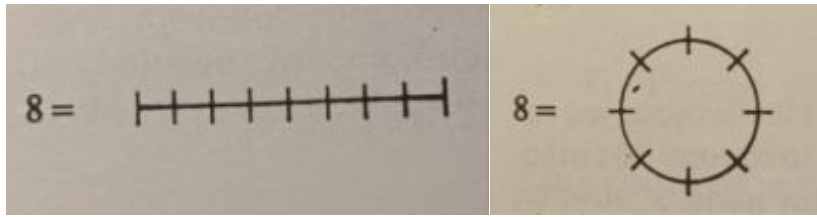
³²⁷ Guthrie, 1962: 315-316.

³²⁸ Ibid. 201.

³²⁹ Ibid. 313.

³³⁰ Zhmud, 2012: 388-389.

³³¹ Brun, 1992: 25-26. Βλ και το ακόλουθο σχήμα ως παράδειγμα απεικόνισης του αριθμού οκτώ. Πρβλ. Burkert, 1972: 72 ; Guthrie, 1962: 340. Το συμπέρασμα αυτό για την κυκλική αντίληψη των αριθμών αλλά και τη σφαιρικότητα του χρόνου μπορεί να αναχθεί εμμέσως από διάσπαρτες αναφορές βλ. Αριστοτέλης, *Προβλήματα* 910b: Διὰ τί πάντες ἄνθρωποι, καὶ βάρβαροι καὶ Ἕλληνες, εἰς τὰ δέκα καταριθμοῦσι, καὶ οὐκ εἰς ἄλλον ἀριθμόν, οἷον β', γ', δ', ε', εἴτα πάλιν ἐπαναδιπλοῦσιν. Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 83.6-8: ἔστι δὲ τὰ δέκα τέλειος <ἀριθμός>, καὶ ὁρθῶς τε καὶ κατὰ φύσιν εἰς τοῦτον κατανῶμεν παντοίως ἀριθμοῦντες Ἕλληνες τε καὶ πάντες ἄνθρωποι οὐδὲν αὐτοὶ ἐπιτηδεύοντες· Πλούταρχος, *Περὶ τῶν ἀρεσκόντων τοῖς φιλοσόφοις*, 884.B.4: «Πυθαγόρας τὸν χρόνον τὴν σφαῖραν τοῦ περιέχοντος εἶναι». Αριστοτέλης, *Φυσικὴ Ἀκρόασις*, 218a33: «ἡ δὲ τοῦ ὅλου σφαῖρα ἔδοξε μὲν τοῖς εἰποῦσιν εἶναι ὁ χρόνος, ὅτι ἔν τε τῷ χρόνῳ πάντα ἐστὶν καὶ ἐν τῇ τοῦ ὅλου σφαίρᾳ· ἔστιν δ' εὐηθικώτερον τὸ εἰρημένον ἢ ὥστε περὶ αὐτοῦ τὰ ἀδύνατα ἐπισκοπεῖν». Αριστοτέλης, *Φυσικὴ Ἀκρόασις*, 218b5: «οἱ μὲν γὰρ τὴν τοῦ ὅλου κίνησιν εἶναι φασιν, οἱ δὲ τὴν σφαῖραν αὐτήν. καίτοι τῆς περιφορᾶς καὶ τὸ μέρος χρόνος τίς ἐστι, περιφορὰ δέ γε οὐ· μέρος γὰρ περιφορᾶς τὸ ληφθέν, ἀλλ' οὐ περιφορὰ».



Ο καθοριστικός παράγοντας, ωστόσο, δεν είναι η κυκλικότητα καθαυτή, αλλά το γεγονός ότι από τη διάταξή της αναδύεται η ουράνια μουσική των πλανητών. Η μουσική αυτή συγγενεύει με τις σταθερές νότες που συγκροτούν τα σύμφωνα διαστήματα της τετάρτης, της πέμπτης και της οκτάβας, καθώς οι αριθμητικές τους αναλογίες (4:3, 3:2 και 2:1 αντιστοίχως) ταυτίζονται.³³²

Με γνώμονα την παράμετρο της μουσικής συμβατότητας του πλανητικού συστήματος με την ψυχή και με δεδομένο πως η μόνη πραγματικότητα είναι εκείνη των αριθμών, προκύπτουν θεμελιώδη συμπερασματικά επακόλουθα. Η μερική και παροδική πραγματικότητα της σωματικής ύπαρξης αντιδιαστέλλεται με τα τέλεια και διαρκή διαστήματα της οκτάβας, τεκμηριώνοντας με απτά φυσικά στοιχεία την ουσιαστική διάσταση της ψυχής με το σώμα.³³³ Ο διαχωρισμός όμως δεν αποκλείει την επαφή ούτε ακυρώνει τον βαρυσήμαντο ρόλο της ψυχής στον συντονισμό των στοιχείων του σώματος. Επομένως, η αρμονία της ψυχής ουσιαστικά αποτελεί τον λειτουργικό κρίκο που ενώνει τα άπειρα με τα πεπερασμένα, δηλαδή το είναι του σύμπαντος με το ανθρώπινο σώμα.³³⁴

Το πρόβλημα που προκύπτει είναι ότι αυτή η σχέση επιρροής λειτουργεί και αντίστροφα. Βεβαίως, στο πυθαγόρειο ερμηνευτικό πλαίσιο η ψυχή μπορεί να θεωρείται ως αριθμός,³³⁵ ενώ πιστοποιείται σαν ένα είδος μουσικής.³³⁶ Αυτό συμβαίνει επειδή είναι η αρμονική συνισταμένη των συντονισμένων μερών που την απαρτίζουν.³³⁷ Η ανθρώπινη υγεία όμως θεωρείται ως η εναρμόνιση τόσο των ψυχικών όσο και των φυσικών (σωματικών) στοιχείων.³³⁸ Επομένως, μία ασθένεια ουσιαστικά μεταβάλλει τη σωματική δραστηριότητα, αλλάζοντας την ισορροπία των υγρών στοιχείων που την αποτελούν και μπορεί να μεταφέρει τις σωματικές

³³² Thomson, 1987: 271.

³³³ Ibid. 271.

³³⁴ Zhmud, 2012: 390-391.

³³⁵ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*: 985b30: «ὅτι τὸ μὲν τοιονδὶ τῶν ἀριθμῶν πάθος δικαιοσύνη τὸ δὲ τοιονδὶ ψυχὴ τε καὶ νοῦς ἕτερον δὲ καιρὸς καὶ τῶν ἄλλων ὡς εἰπεῖν ἕκαστον ὁμοίως, ἔτι δὲ τῶν ἁρμονιῶν ἐν ἀριθμοῖς ὁρῶντες τὰ πάθη καὶ τοὺς λόγους».

³³⁶ Καϊμάκης, 2005: 47.

³³⁷ Ibid. 47.

³³⁸ Ibid. 47.

μολύνσεις στην ψυχή.³³⁹ Το ιδανικό εργαλείο κάθαρσης της ψυχής, λοιπόν, είναι αυτό που την επαναφέρει στην προηγούμενη, συμπαντική διάστασή της.

Έτσι, μια μουσική μελωδία που εξ ορισμού προκύπτει από τις αριθμητικές αναλογίες και, επομένως, αποτελεί την επιτομή της αρμονίας, είναι ο ιδεώδης τρόπος ίασης και θεραπείας της θορυβημένης ψυχής από την επαφή με τη συχνά διαταραγμένη κατάσταση του σώματος.³⁴⁰ Η καταλληλότητα των σωστών μουσικών διαστημάτων μέσα στην οκτάβα λειτουργεί ως η βέλτιστη δυνατή προσομοίωση της αρμονίας των πλανητικών σφαιρών. Γεγονός που συντονίζει και «κουρδίζει» εκ νέου την ψυχή στον αυθεντικό της τόνο. Σε αυτή τη βάση, η μουσική είναι το απόλυτο μέσο κάθαρσης της ψυχής.³⁴¹ Αυτή η θεραπευτική συνθήκη της ιατρικής επίδρασης της μουσικής στην ψυχή έχει ως επακόλουθο την ηθική διάσταση. Παρομοίως, υπογραμμίζεται και η παιδαγωγική αποστολή της μουσικής στο πυθαγόρειο σύστημα.³⁴²

Το προαπαιτούμενο αυτής της επιτυχίας, εντοπίζεται στην επαναφορά της ψυχής και την εναρμόνισή της με τις ουράνιες πλανητικές κινήσεις. Κάτι που πραγματώνεται χάρη στη συμβατότητα των μουσικών διαστημάτων της οκτάβας με τις συμμετρικές αριθμητικές σχέσεις των «λογικών» (ακέραιων) αριθμών. Από αυτές τις σχέσεις προκύπτουν φυσικά και οι αντίστοιχες μουσικές συμφωνίες. Άλλωστε, οι Πυθαγόρειοι προχώρησαν στους συσχετισμούς τους κάνοντας χρήση μόνο των κατάλληλων δεδομένων που επαλήθευαν τη θεωρία τους και είχαν πρακτική εφαρμογή.³⁴³ Με άλλα λόγια, συνέδεσαν την αξία της μουσικής με τις αναλογίες που απορρέουν από τους αριθμούς της τετρακτύος.³⁴⁴ Ωστόσο, αυτό δεν θεωρείται μεμπτό, καθώς ο σκοπός και το ζητούμενο ήταν η θεραπεία.³⁴⁵

Η πρακτική αξία και η εφαρμοστικότητα της θεωρίας για τη σχέση ανάμεσα στη μουσική, τα μαθηματικά και την αστρονομία,³⁴⁶ φαίνεται από μία μυθική μαρτυρία σχετικά με τον Πυθαγόρα. Αυτή η διήγηση λειτουργεί ως επιβεβαίωση και

³³⁹ Thomson, 1987: 269.

³⁴⁰ Καϊμάκης, 2005: 47.

³⁴¹ Προοιωνίζεται έτσι, η αριστοτελική θεωρία της κάθαρσης που φαίνεται πως προέρχεται από πυθαγορικές πηγές. Βλ. Burnet, 1980: 94.

³⁴² Καϊμάκης, 2005: 48.

³⁴³ Ibid. 33.

³⁴⁴ Ibid. 38.

³⁴⁵ Όπως χρησιμοποιούσαν την ιατρική για να θεραπεύσουν το σώμα χρησιμοποιούσαν την μουσική για την ίαση της ψυχής. Βλ. Guthrie, 1962: 352.

³⁴⁶ Zhmud, 2012: 286-287.

ενσάρκωση της προαναφερόμενης οργανικής ενότητας.³⁴⁷ Πρόκειται για τη θεραπεία ενός μεθυσμένου, την καταστολή της έντασης και της βακχικής μανίας και την επαναφορά του σε νηφάλια κατάσταση.³⁴⁸ Κάτι που επιτεύχθηκε μέσω της αλλαγής της μουσικής αρμονίας (μελωδίας) που παιζόταν εκείνη την ώρα από «φρυγική» σε «σπονδειακή».³⁴⁹ Στην ίδια βάση αναπτύχθηκαν από τους Πυθαγόρειους ειδικές μέθοδοι χρήσης της μουσικής,³⁵⁰ για τη θεραπεία ψυχικών νοσημάτων,³⁵¹ καθώς η κατάλληλη μουσική δύναται να επαναφέρει τον οργανισμό σε τάξη.³⁵²

4.4. Η έννοια της μουσικής αρμονίας

Στη σκέψη των Πυθαγορείων η αρμονία φαίνεται να έχει καθαρά μεταφυσική έννοια και οντολογικό χαρακτήρα. Πρόκειται για την ενοποίηση των πολλών, τον συντονισμό των αντιθέτων και τη συμφιλίωση των κοσμολογικών διχογνωμιών.³⁵³ Το ερμηνευτικό υπόβαθρο αυτής της προσέγγισης εδράζεται στα μαθηματικά, τα οποία εξ ορισμού θεωρούνται παράγοντες βέβαιης σταθερότητας και αξιοπιστίας για κάθε ερμηνευτικό σχήμα και οποιαδήποτε εικασία. Επομένως, η αρμονία, ως συνένωση των δύο πρωταρχικών μεταφυσικών οντοτήτων, θεμελιώνει τη σύνθεση του άπειρου με το αξιακά ανώτερο πέρασ.³⁵⁴ Με τον τρόπο αυτό εξηγείται πώς από την πρωταρχική, ατεμάχιστη και αδιαμόρφωτη ύλη συγκροτείται δομικά ο συμπαντικός

³⁴⁷ Thomson, 1987: 269.

³⁴⁸ Σέξτος Εμπειρικός, *Προς Μαθηματικούς* VI (Προς Μουσικούς) 7-8: «ὁ γοῦν Πυθαγόρας μεῖράκια ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχευμένα ποτὲ θεασάμενος ὡς μηδὲν τῶν μεμνηνόντων διαφέρειν, παρήνευσε τῷ συνεπιχωμάζοντι τούτοις αὐλητῇ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μέλος· τοῦ δὲ τὸ προσταχθὲν ποιήσαντος οὕτως αἰφνίδιον μεταβαλεῖν σωφρονισθέντας ὥς εἰ καὶ τὴν ἀρχὴν ἔννηφον».

³⁴⁹ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 25.112: «ὑπὸ τοῦ Φρυγίου αὐλήματος· ὃ δὴ κατέπαυσε τάχιστα ὁ Πυθαγόρας· ἐτύγχανε δὲ αὐτὸς ἀστρονομούμενος ἄωρί· καὶ τὴν εἰς τὸν σπονδειακὸν μεταβολὴν ὑπέθετο τῷ αὐλητῇ».

³⁵⁰ Ibid. 29.164: «ὑπελάμβανον δὲ καὶ τὴν μουσικὴν μέγала συμβάλλεσθαι πρὸς ὑγείαν, ἂν τις αὐτῇ χρῆται κατὰ τοὺς προσήκοντας τρόπους».

³⁵¹ Zhmud, 2012: 287.

³⁵² Guthrie, 1962: 314.

³⁵³ Thomson, 1987: 276.

³⁵⁴ Ο πίνακας των αντιθέτων που παραθέτει ο Αριστοτέλης (Μετά τα Φυσικά 986a22) είναι δομημένος σε αξιολογική βάση έτσι το «Πέρασ» μαζί με το «Αγαθόν», το «Φως» και το «Ἐν» ορίζονται ως αξιακά ανώτερα. βλ. Burkert, 1972: 51. Αλλωστε εφόσον ο τρόπος προσέγγισης των Πυθαγορείων βασίζεται σε αξιολογικές αρχές, το πέρασ θεωρείται ανώτερο από το άπειρο, καθώς επιβάλλει όριο και, συνεπώς, αναλογία, προσδίδοντας τάξη στο άμορφο και χαώδες άπειρο. Βλ. Guthrie, 1962: 207, 246. Πρβλ. Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 986a22: «τὰς ἀρχὰς δέκα λέγουσιν εἶναι τὰς κατὰ συστοιχίαν λεγομένας, πέρασ [καὶ] ἄπειρον, περιττὸν [καὶ] ἄρτιον, ἔν [καὶ] πλῆθος, δεξιὸν [καὶ] ἀριστερόν, ἄρρεν [καὶ] θῆλυ, ἡρεμοῦν [καὶ] κινούμενον, εὐθὺ [καὶ] καμπύλον, φῶς [καὶ] σκότος, ἀγαθὸν [καὶ] κακόν, τετράγωνον [καὶ] ἑτερόμηκες» Πρβλ. Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια* 1106b29: «ἐτι τὸ μὲν ἀμαρτάνειν πολλαχῶς ἔστιν (τὸ γὰρ κακὸν τοῦ ἀπείρου, ὡς οἱ Πυθαγόρειοι εἴκαζον, τὸ δ' ἀγαθὸν τοῦ πεπερασμένου)».

κόσμος.³⁵⁵ Έτσι, μέσω της λελογισμένης διαίρεσης της ολότητας του απείρου, τα αισθητά όντα λαμβάνουν μορφή.³⁵⁶

Το σημείο καμπής, ωστόσο, και η αιτία της πρωτοφανούς καινοτομίας των Πυθαγορείων είναι η μετατροπή της μεταφυσικής έννοιας της αρμονίας σε μουσικό όρο.³⁵⁷ Χαρακτηριστικό είναι ότι ο Φιλόλαος, αφού ορίζει την κοσμολογική αρχή της αρμονίας ως συναρμογή των αντιθέτων, στη συνέχεια προχωράει δίνοντας παραδείγματα μουσικής και μαθηματικής αποτύπωσης.³⁵⁸ Εξηγεί δηλαδή το κοσμολογικό και απροσδιόριστο μέσω μουσικών παραδειγμάτων και αυτό δίνει την εντύπωση πως η πρωταρχικά μεταφυσική έννοια της αρμονίας προηγείται, ενώ η μουσική έννοια της αρμονίας έπεται ως δευτερεύουσα. Κρίνοντας, ωστόσο, από τη μαρτυρία του Αριστοτέλη, φαίνεται ότι οι Πυθαγόρειοι κινήθηκαν ανάποδα, χρησιμοποιώντας τις γνώριμες σε εκείνους μαθηματικές και αρμονικές σχέσεις ως ένα ερμηνευτικό σχήμα καθολικού χαρακτήρα.³⁵⁹

Με αυτόν τον τρόπο παρέχεται μια απτή και επιβεβαιωτική απόδειξη που καθιστά την απροσδιόριστη και αφηρημένη αρχή της κοσμικής αρμονίας συμβατή με τη μουσική αρμονία. Επομένως, αφού η μουσική αρμονία γίνεται αντιληπτή από τον άνθρωπο μέσω της αισθαντικότητάς του, αναδεικνύεται ως το καταλληλότερο κλειδί ανάλυσης και κατανόησης του σύμπαντος. Επιπλέον, καθώς η μουσική αρμονία επιδρά στην ψυχή, ανοίγεται και μια γνωσιολογική παράμετρος, η οποία δεν περιορίζει την ανθρώπινη σύλληψη της πραγματικότητας μόνο στην απλή διανοητική λειτουργία των μαθηματικών υπολογισμών. Η μουσική προσφέρει ένα στιβαρό αντίκρισμα πέραν του διανοητικού, αγγίζοντας το αισθαντικό και το ενστικτώδες, καθώς ενεργοποιεί εναλλακτικές προσλαμβάνουσες και μη διανοητικά επίπεδα αντίληψης.

Ο άνθρωπος, με την ακρόαση της μουσικής, κατορθώνει να βιώσει υπόρρητα μια μεταφυσική έννοια, που παραμένει απροσπέλαστη από τη διάνοια. Καταφέρνει να κατανοήσει εσωτερικά τον μηχανισμό του σύμπαντος, χάρη στην επίδραση της

³⁵⁵ Καραγιάννης, 1990: 73-74.

³⁵⁶ Μακρής, 2006: 180.

³⁵⁷ Καϊμάκης, 2005: 37.

³⁵⁸ Φιλόλαος DK 44 B6: «ἀρμονίας δὲ μέγεθος ἐστὶ συλλαβὰ καὶ δι' ὀξειᾶν· τὸ δὲ δι' ὀξειᾶν μείζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδοῖαι. ἔστι γὰρ ἀπὸ ὑπάτας ἐπὶ μέσσαν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ μέσσας ἐπὶ νεάταν δι' ὀξειᾶν, ἀπὸ δὲ νεάτας ἐς τρίταν συλλαβὰ, ἀπὸ δὲ τρίτας ἐς ὑπάταν δι' ὀξειᾶν· τὸ δ' ἐν μέσῳ μέσσας καὶ τρίτας ἐπὶ γδοον»

³⁵⁹ Αριστοτέλης, *Μετὰ τὰ φυσικά* 985b32–986a3: «ἐπειδὴ τὰ μὲν ἄλλα τοῖς ἀριθμοῖς ἐφαίνοντο τὴν φύσιν ἀφωμοιωθῆσαι πᾶσαν, οἱ δ' ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν ἀρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμόν»

μουσικής στην ψυχή. Τα όρια του πεπερασμένου, λοιπόν, σπάνε και ανοίγεται μια νέα δίοδος με γνωσιολογική και μεταφυσική προοπτική.³⁶⁰ Επομένως, δημιουργείται ένα κανάλι βαθύτερης κατανόησης της κοσμικής δομής. Αυτό επισημαίνεται από τη θεραπευτική χρήση της μουσικής, ενώ δεν πραγματώνεται με τη διανοητική χρήση των αριθμών. Άλλωστε, ένας άνθρωπος που βρίσκεται σε διανοητική σύγχυση, παρότι δεν δύναται να κατανοήσει, εξακολουθεί να αισθάνεται τη μουσική και άρα τις αφανείς αριθμητικές της βάσεις.³⁶¹

Το κυριότερο σημείο είναι πως η μουσική αρμονία παρέχει ένα ευρύτερα κατανοητό παράδειγμα που προέρχεται από τον φυσικό κόσμο και μπορεί να λειτουργήσει καθοδηγητικά και αποκαλυπτικά ως προς την απροσπέλαστη δομή του κοσμικού μηχανισμού. Έτσι, ορμώμενοι από τη μουσική, οι Πυθαγόρειοι έφτασαν στη μεταφυσική σημασία της αρμονίας. Αυτό συνέβη επειδή, στην μουσική ορολογία της αρχαιότητας, η αρμονία μεταφράζεται διττά σε σύνδεση διάφορων ήχων μεταξύ τους και στην αρμονική συνένωση-συναρμογή ανόμοιων ηχητικών φαινομένων.³⁶² Η πρώτη παράμετρος οδηγεί στη δημιουργία των αρχαίων μουσικών κλιμάκων (αρμονιών) από τη συμβατή ομογενοποίηση, ενώ η δεύτερη δίνει το κλασικό παράδειγμα συνδυασμού σε μια μελωδία οξέων και βαθέων μουσικών φθόγγων.³⁶³

Η υπόθεση, λοιπόν, ότι οι μαθηματικές αναλογίες κυριαρχούν παντού στον κόσμο επιβεβαιώνεται από τη μουσική. Αυτό συμβαίνει επειδή η μουσική λειτουργεί ως ένα κύριο και εύληπτο μικροκοσμικό παράδειγμα των αριθμητικών αναλογιών που διέπουν το σύμπαν. Χαρακτηριστικό είναι πως από τα τρία κύρια και πρωταρχικά μουσικά διαστήματα, την οκτάβα, την τέταρτη και την πέμπτη, κατασκευάζονταν όλες οι αρχαίες κλίμακες και κτίζονταν κάθε μουσική δημιουργία (σύνθεση).³⁶⁴ Τα εν λόγω διαστήματα, όμως, προέρχονται από απόλυτες αριθμητικές αναλογίες. Επιτρέπεται έτσι η έμμεση διαπίστωση της καθολικής ισχύος των αριθμών και, παράλληλα, προσφέρεται η διάνοιξη προς τους μυστικιστικούς ερμηνευτικούς κώδικες της πυθαγόρειας θεωρίας για τη μετεμψύχωση.

³⁶⁰ Μια νέα δίοδος, μέσω της οποίας διαφωτίζεται και αποκαλύπτεται η συνταύτιση αριθμητικών αναλογιών και κοσμικών δομών.

³⁶¹ Πρόκειται για τις αριθμητικές αναλογίες που υποκρύπτει το μουσικό άκουσμα.

³⁶² Καϊμάκης, 2005: 35.

³⁶³ Αριστοτέλης, *Περί Κόσμου*, 396b 15-17: «μουσική δὲ ὀξεῖς ἅμα καὶ βαρεῖς μακροὺς τε καὶ βραχεῖς φθόγους μείζασα ἐν διαφόροις φωναῖς μίαν ἀπετέλεσεν ἁρμονίαν.» Αριστοτέλης *Ηθικά Ευδήμεια* 1235 A 28: «οὐ γὰρ ἂν εἶναι ἁρμονίαν μὴ ὄντος ὀξέος καὶ βαρέος.» Πρβλ. Καϊμάκης, 2005: 37.

³⁶⁴ Guthrie, 1962: 223.

Για να διαλευκανθεί το ζήτημα και να εξηγηθούν οι παραπάνω αναφορές, θα πρέπει να γίνουν κάποιες επισημάνσεις. Αρχικά, τα τρία σύμφωνα πυθαγόρεια διαστήματα (4η, 5η, 8η) και οι αριθμητικές αναλογίες τους υπόκεινται στο πλαίσιο της τετρακτύος.³⁶⁵ Δεν θα ήταν μάλιστα υπερβολή να αναζητηθεί η ρίζα του τόσο θεμελιώδους ρόλου της στο πυθαγόρειο σύστημα σε αυτήν τη σχέση. Άλλωστε, το επιχείρημα ότι η ιερότητα του εν λόγω συμβόλου οφείλεται στο γεγονός ότι παράγεται από την πρόσθεση των πρώτων τεσσάρων αριθμών από τη διαδοχική σειρά των φυσικών αριθμών, από μόνο του, ίσως να μην είναι τόσο επαρκές. Σε συνδυασμό, όμως, με το μουσικό του αντίκτυπο ενισχύεται σημαντικά.

Πράγματι, εφόσον όλα προέρχονται από τους αριθμούς,³⁶⁶ η αύξουσα σειρά των φυσικών αριθμών, καθώς αποτελούσε τη θεμελιώδη αριθμητική ακολουθία της εποχής είναι φυσικό να αποκτήσει μεταφυσική αξία. Επιπλέον, οι πρώτοι τέσσερις όροι της (1, 2, 3, 4) αρκούν για να επιβεβαιώσουν τον τύπο της δομικής της εξέλιξης. Είναι όμως γεγονός ότι από τη διαδοχική παράθεση διαστημάτων πέμπτης μπορούν να παραχθούν όλοι οι μουσικοί φθόγγοι. Από τους συνδυασμούς αυτών των φθόγων προκύπτουν όλες οι διαφορετικές μουσικές κλίμακες (αρμονίες), γεγονός που προσφέρει μια πρόσθετη πρακτική ενίσχυση της θεωρίας. Το ίδιο, φυσικά, ισχύει και για τα διαστήματα τετάρτης. Ωστόσο, η σύνδεση της πεντάδας με το δωδεκάεδρο, το οποίο ταυτίζεται με τον κόσμο,³⁶⁷ προσδίδει αξιολογική προτεραιότητα στον κύκλο των πεμπτών και όχι των τετάρτων. Αν η μουσική αυτή διαπίστωση επεκταθεί σε κοσμικό επίπεδο, επιβεβαιώνει και ηχητικά την αριθμητική δομή του σύμπαντος, καθώς όλα τα συστατικά του μουσικού μέλους μπορούν να αναχθούν στον κύκλο των πεμπτών.

Αυτή η έννοια της αφηρημένης αρμονικής συνύπαρξης οντολογικού χαρακτήρα συγκεκριμενοποιείται ακόμα καλύτερα πάνω στη βάση της ψυχής. Η αναφορά στο περιστατικό με τον Πυθαγόρα και τη χρήση της μουσικής για την εξομάλυνση της κατάστασης του μεθυσμένου νεαρού είναι ενδεικτική.³⁶⁸ Από όλους τους μουσικούς φθόγγους που προκύπτουν από τον κύκλο των πέμπτων, με την

³⁶⁵ Ibid. 224-225.

³⁶⁶ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 986a1-3: «οἱ δ' ἀριθμοὶ πάσης τῆς φύσεως πρῶτοι, τὰ τῶν ἀριθμῶν στοιχεῖα τῶν ὄντων στοιχεῖα πάντων ὑπέλαβον εἶναι, καὶ τὸν ὅλον οὐρανὸν ἁρμονίαν εἶναι καὶ ἀριθμόν».

³⁶⁷ Mattei 1995: 150.

³⁶⁸ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 112: «ὑπὸ τοῦ Φρυγίου αὐλήματος, ὃ δὴ κατέπαυσε τάχιστα ὁ Πυθαγόρας. ἐτύγγανε δὲ αὐτὸς ἀστρονομούμενος ἄωρί· καὶ τὴν εἰς τὸν σπονδειακὸν μεταβολὴν ὑπέθετο τῷ αὐλητῇ»

κατάλληλη επιλογή συγκεκριμένων στοιχείων και την παράταξή τους σε σειρά, προκύπτουν κλίμακες (αρμονίες) με διαφορετική λειτουργικότητα. Η φρυγική επιφέρει συναισθηματική έξαρση και έντονη δραστηριοποίηση στον «ασθενή». Στην αντίπερα όχθη, η σπονδειακή έχει θεραπευτική χρήση, καθώς αποκαθιστά την ισορροπία και προσδίδει ηρεμία τόσο στην ψυχή όσο και στο σώμα.³⁶⁹

Το γεγονός αυτό μπορεί να εξηγηθεί με μουσικούς όρους, καθώς η φρυγική κλίμακα συνδέεται με τον διθύραμβο προς τιμήν του Διονύσου και έχει «οργιαστικό» και «παθητικό» χαρακτήρα, ενθουσιασμού και συναισθηματικής έξαρσης. Αυτό συμβαίνει σε αντιδιαστολή με τη «στασιμότητα» της δώριας κλίμακας και το ανδρείο ήθος που επιφέρει, και συνεπώς είναι ακατάλληλη για διθύραμβο.³⁷⁰ Η σπονδειακή κλίμακα, ωστόσο, ως μια άλλη εκδοχή της δώριας, βασίζεται τεχνικά στο εναρμόνιο γένος και διαμορφώθηκε μέσω της παράλειψης ορισμένων φθόγγων. Το θαυμάσιο ηχητικό αποτέλεσμα, κρινόμενο σε συνάρτηση με το ήθος και το κάλλος, φαίνεται ότι έδωσε την αφορμή για την υιοθέτηση της σπονδειακής κλίμακας.³⁷¹ Είναι λοιπόν λογική η χρήση της³⁷² για να κατευναστούν τα ερωτικά συναισθήματα του νεαρού.³⁷³

Το σημαντικότερο είναι πως η επίδραση της κατάλληλης μουσικής στην ψυχή μπορεί να υπερκεράσει τις υπάρχουσες φυσικές συνθήκες, δηλαδή τη σωματική κατάσταση μέθης. Επομένως, η κατάλληλη συνένωση ξεχωριστών ακουστικών φαινομένων και η ομογενοποίησή τους σε ξεχωριστές μουσικές κλίμακες παράγουν διαφορετικά αποτελέσματα. Σε αυτήν τη βάση γίνονται κατανοητές οι προτροπές του Πλάτωνα σε συγκεκριμένα ακούσματα (φρυγική και δωρική αρμονία),³⁷⁴ που, υπό ένα ευρύτερο κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο, επισημαίνουν την παιδαγωγική και

³⁶⁹ Καϊμάκης, 2005: 48.

³⁷⁰ Αριστοτέλης *Πολιτικά* 1342b: «φρυγιστὶ τῶν ἀρμονιῶν ἦν περ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικὰ [...]. οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμένως εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. [...] ἀλλ' ὑπὸ τῆς φύσεως αὐτῆς ἐξέπεσεν εἰς τὴν φρυγιστὶ τὴν προσήκουσαν ἀρμονίαν ἄλιν»

³⁷¹ Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* 1134f – 1135a: «Ὀλυμπον ἐν τῷ διατόνῳ καὶ διαβιβάζοντα τὸ μέλος πολλάκις ἐπὶ τὴν διάτονον παρυπάτην, τοτὲ μὲν ἀπὸ τῆς παραμέσης, τοτὲ δ' ἀπὸ τῆς μέσης, καὶ παραβαίνοντα τὴν διάτονον λιχανόν, καταμαθεῖν τὸ κάλλος τοῦ ἤθους, καὶ οὕτως τὸ ἐκ τῆς ἀναλογίας συνεστηκὸς σύστημα.»

³⁷² Το συμπέρασμα ότι η σπονδειακή κλίμακα χρησιμοποιήθηκε για να κατευνάσει τον ερωτικό οίστρο του νεαρού συνάγεται από την παράλληλη ανάγνωση των δύο παραγράφων (§§112 και 195) του Ιαμβλίου (*Περὶ του Πυθαγορείου βίου*).

³⁷³ Ιάμβλιχος, *Περὶ του Πυθαγορείου βίου* 195: «ἡ διὰ τῆς μουσικῆς ἐπανόρθωσις, δι' ἧς καὶ τὸ οἰστρημένον μειράκιον ὑπὸ τοῦ ἔρωτος εἰς σωφροσύνην μετέστησε.»

³⁷⁴ Πλάτων, *Πολιτεία* 399a5-c3: «Οὐδαμῶς, ἔφη· ἀλλὰ κινδυνεύει σοι δωριστὶ λείπεσθαι καὶ φρυγιστί». [...] «ἡ ἔν τε πολεμικῇ πράξει ὄντος ἀνδρείου καὶ ἐν πάσῃ βιαίῳ ἐργασίᾳ πρεπόντως» [...] «ἡ εἰς τινα ἄλλην συμφορὰν πεσόντος, ἐν πᾶσι τούτοις παρατεταγμένως καὶ καρτερούντως ἀμυνομένου τὴν τύχην» [...] «ταύτας δύο ἀρμονίας, βίαιον, ἐκούσιον, δυστυχούντων, εὐτυχούντων, σωφρόνων, ἀνδρείων [ἀρμονίας] αἵτινες φθόγγους μιμήσονται κάλλιστα, ταύτας λείπε».

κοινωνική αξία της μουσικής.³⁷⁵ Ωστόσο, αυτή η επιδραστικότητα της μουσικής, εκτός από τη θεραπευτική, ηθική και παιδαγωγική χρήση, δίνει ένα έγκυρο εφελτήριο προέκτασής της σε γνωσιολογικούς ορίζοντες, με κυριότερη την εσωτερική κατανόηση του κοσμικού μηχανισμού.

Στο σημείο αυτό, προς αποφυγή οποιασδήποτε παρανόησης, επιβάλλεται να αποσαφηνιστεί ότι το ιστορικό πλαίσιο της αρχαίας ελληνικής μουσικής και, συνεπώς, των πυθαγόρειων αναφορών ήταν μονοφωνικό. Τα μουσικά διαστήματα και οι συμφωνίες στις οποίες αναφέρονται οι Πυθαγόρειοι αφορούν τη μελωδική πρόοδο και όχι κάποιον τύπο συνηχήσεων.³⁷⁶ Το ευρύτατα διαδεδομένο σύστημα συνηχήσεων της δυτικής μουσικής θεωρίας, με τη χρήση συγχορδιών, παρότι είναι συμβατό με τον κύκλο των πέμπτων, είναι εντελώς ξένο προς τους Πυθαγόρειους. Ο όρος «αρμονία», σήμερα –ήδη από την εποχή του Rameau³⁷⁷– παραπέμπει σε ένα οργανωμένο σύστημα διαχείρισης συγχορδιών, το οποίο αντιπαραβάλλεται στην αρχαιοελληνική μουσική αντίληψη.³⁷⁸ Ο οποιοσδήποτε εννοιολογικός παραλληλισμός μεταξύ των ομώνυμων όρων, συνεπώς, θα ήταν άκυρος.

4.5. Μουσικά διαστήματα και αριθμητικές αναλογίες

Οι πρώτοι τέσσερις αριθμοί (1, 2, 3, 4) από την αύξουσα σειρά διαδοχής των φυσικών αριθμών παίζουν έναν κομβικό ρόλο στο πυθαγόρειο σύστημα. Σε ένα φιλοσοφικό-μυστηριακό πλαίσιο, όπου κυριαρχούσε η πεποίθηση ότι όλα προέρχονται από τους αριθμούς, είναι εύλογο και απολύτως λογικό ότι η σειρά των φυσικών αριθμών θα είχε μια κυρίαρχη θέση. Ωστόσο, ο κυριότερος λόγος επιλογής μόνο των πρώτων τεσσάρων σημείων της σειράς αυτής, δηλαδή εκείνων με το άθροισμα των οποίων συντίθεται η ιερή «Τετρακτύς», θα πρέπει να αναζητηθεί αλλού. Το κλειδί βρίσκεται στους τύπους αναλογίας που προκύπτουν από τις μαθηματικές σχέσεις των συγκεκριμένων αριθμών.³⁷⁹

Αρχικά τίθεται το ζήτημα της αριθμητικής αναλογίας,³⁸⁰ καθώς στους τρεις πρώτους αριθμούς της σειράς (1, 2, 3) η διαφορά (αφαίρεση) του πρώτου από τον δεύτερο είναι ίση με εκείνη του τρίτου από τον δεύτερο. Επομένως, υπάρχει η

³⁷⁵ Σταυριανέας, 2022 [2]: 7.

³⁷⁶ Guthrie, 1962: 223.

³⁷⁷ Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

³⁷⁸ Καϊμάκης, 2005: 37.

³⁷⁹ Guthrie, 2007: 45.

³⁸⁰ Στην πυθαγόρεια παράδοση αναγνωρίζονταν τρία είδη μαθηματικού μέσου, τα οποία συνδέονταν με αντίστοιχες μορφές αναλογίας: ο αριθμητικός, ο γεωμετρικός και ο αρμονικός. Βλ. Zhmud, 2012: 266.

αναλογική σχέση $2 - 1 = 3 - 2$. Κάτι τέτοιο μπορεί να εκφραστεί με τον μαθηματικό τύπο $\beta = \frac{\alpha+\gamma}{2}$ όπου $\alpha = 1$, $\beta = 2$ και $\gamma = 3$, οπότε $2 = \frac{1+3}{2}$ και ο αριθμός 2 θεωρείται ως ο αριθμητικός μέσος της σειράς. Με άλλα λόγια, υπάρχουν ίσες αποστάσεις ανάμεσα στους αριθμούς της σειράς.³⁸¹

Με ανάλογο τρόπο λειτουργεί και η γεωμετρική αναλογία ανάμεσα στους αριθμούς 1, 2, 4 όπου ο 2 είναι ο γεωμετρικός μέσος.³⁸² Σε αυτήν την περίπτωση, ο μαθηματικός τύπος είναι $\beta^2 = \alpha\gamma$, όπου $\alpha = 1$, $\beta = 2$ και $\gamma = 4$, καθώς το πηλίκο του πρώτου προς τον δεύτερο είναι ίσο με το πηλίκο του δεύτερου προς τον τρίτο $1:2 = 2:4$. Επομένως, ο αριθμός 2 είναι ο γεωμετρικός μέσος της σειράς.³⁸³ Η μεταβολή της αναλογίας, λοιπόν, δεν συντελείται με πρόσθεση, όπως στον προηγούμενο αριθμητικό μέσο, αλλά δομείται με πολλαπλασιαστική σχέση και έτσι παρουσιάζει άλλου τύπου διάσταση.

Μία επόμενη και ουσιαστικότερη σχέση –καθώς σχετίζεται άμεσα με τη μουσική– βρίσκεται ανάμεσα στους πρώτους τέσσερις αριθμούς της ακολουθίας (1, 2, 3, 4). Πραγματώνεται με την αναλογία που προκύπτει όχι μέσω αφαίρεσης ή πολλαπλασιασμού, αλλά μέσω διαίρεσης. Πρόκειται για τις σχέσεις $1 : 2$, $2 : 3$ και $3 : 4$. Ωστόσο, προκειμένου αυτή η θεωρητική αναλογία να γίνει εφαρμόσιμη και να μπορέσει να παρουσιαστεί αριθμητικά, σε μορφή συμμετρικής τριπλής σχέσης, απαιτείται η εύρεση ενός κοινού πολλαπλασίου των όρων.

Το ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο των 2 και 3 είναι το 6, γεγονός που οδηγεί στην κατασκευή της τριάδας των αριθμών 3, 4 και 6. Σε αυτήν την περίπτωση η αναλογία γίνεται $3 : 4 = 4 : 6$, και ο αριθμός 4 είναι ο αρμονικός μέσος των 3 και 6. Αυτή η αναλογία παράγεται με τη χρήση των αριθμών 3, 4, 6, ονομάζεται «υπεναντία» (αρμονική αναλογία) και αποτελεί τον μέσο όρο των αντιστρόφων των άκρων, δηλαδή του 3 και του 6.

Ο αρμονικός μέσος³⁸⁴ προκύπτει όταν το πηλίκο της διαφοράς μεταξύ δεύτερου και πρώτου δια του πρώτου ισούται με το πηλίκο της διαφοράς μεταξύ τρίτου και δεύτερου δια του τρίτου, δηλαδή στην περίπτωση 3–4–6: $\frac{4-3}{3} = \frac{6-4}{6}$ ενώ ο

³⁸¹ Βαμβακάς, 2001: 171.

³⁸² Ο γεωμετρικός μέσος αποτελεί τη φυσική σχέση (σύνδεση) μεταξύ διαφορετικών οκτάβων της ίδιας νότας (της ψηλότερης με τη χαμηλότερη) επομένως ως στοιχείο ισορροπίας συνιστά ένα είδος φυσικής συμφωνίας. Βλ. Hahn, 2017: 155.

³⁸³ Βαμβακάς, 2001: 171.

³⁸⁴ Η «υπεναντία» αριθμητική μεσότητα ονομάστηκε «αρμονική» από τους μεταγενέστερους Πυθαγόρειους Ίππασο και Αρχύτα. Βλ. Guthrie, 1962: 322.

μαθηματικός τύπος είναι: $\frac{1}{\beta} = \frac{1}{2}(\frac{1}{\alpha} + \frac{1}{\gamma})$ όπου $\alpha = 3, \beta = 4, \gamma = 6$.³⁸⁵ Μια συμβολική γεωμετρική αναπαράσταση της τριπλής αναλογίας 3-4-6 και του αρμονικού μέσου είναι ο κύβος, ο οποίος έχει 12 ακμές, 8 κορυφές και 6 έδρες.³⁸⁶ Σε αυτή τη βάση αν διατηρηθούν οι αναλογίες των αριθμών 1, 2, 3, 4 αλλά πραγματοποιηθεί αναλογική μεγέθυνση τότε κατασκευάζεται η ακολουθία 6, 8, 9, 12. Το γεγονός αυτό εξηγείται από το ότι το 12 αποτελεί το ελάχιστο κοινό πολλαπλάσιο των 2, 3, 4, αριθμών οι οποίοι, μαζί με τη μονάδα, θεωρούνταν από τους Πυθαγόρειους ιεροί και θεμελιώδεις.

Το κομβικό σημείο είναι ότι, με γνώμονα το κοινό κούρδισμα της αρχαίας λύρας,³⁸⁷ από τις επτά χορδές οι τέσσερις είχαν σταθερό συντονισμό σε όλες τις αρχαίες αρμονίες (κλίμακες). Οι υπόλοιπες τρεις ποίκιλλαν ανάλογα με την κάθε περίπτωση. Αυτές οι σταθερές, κοινές σε κάθε κλίμακα, ήταν η 1η (ως τονική αφετηρία) καθώς και η 4η, η 5η και η 8η. Οι τρεις τελευταίες (4η, 5η, 8η) είναι κοινές, σταθερές και θεμελιώδεις για την αρχαία ελληνική μουσική –καθώς, ακουστικά, ήταν σύμφωνες– και προκύπτουν από τις πυθαγόρειες αριθμητικές αναλογίες 1 : 2 (οκτάβα), 3 : 2 (πέμπτη) και 4 : 3 (τέταρτη).³⁸⁸ Το φαινόμενο αυτό γίνεται καλύτερα κατανοητό και αποκτά πρακτικό πλαίσιο εφαρμογής στην ακολουθία 6, 8, 9, 12. Οι ακέραιοι αριθμοί 6 και 12 είναι τα δύο άκρα, ενώ το 8 είναι ο υπενάντιος (ή αρμονικός) μέσος και το 9 ο αριθμητικός μέσος.³⁸⁹

Αυτό σημαίνει ότι, αν στον αριθμό 6 προστεθεί το 1/3 του (δηλαδή ο αριθμός 2), προκύπτει ο 8 ($6 + 2 = 8$). Παρομοίως, αν από τον αριθμό 12 αφαιρεθεί το 1/3 του (δηλαδή το 4), το αποτέλεσμα της πράξης είναι επίσης 8 ($12 - 4 = 8$). Με άλλα λόγια το 8 είναι το 1/3 μεγαλύτερο από το 6 και 1/3 μικρότερο από το 12. Αντιστοίχως, υπάρχει και ο αριθμητικός μέσος 9, ο οποίος απέχει την ίδια αριθμητική απόσταση από το κάτω και το άνω άκρο, καθώς $6 + 3 = 9$ και $12 - 3 = 9$.³⁹⁰ Συνεπώς, στην αρμονική αναλογία το 12 : 8 ισούται με 3 : 2 και παράγει την πέμπτη, ενώ το 8 : 6 είναι αναλογικά ίσο με 4 : 3 και δίνει την τέταρτη· επιπλέον, το 12 : 6

³⁸⁵ Zhmud, 2012: 271.

³⁸⁶ Βαμβακάς, 2001: 171.

³⁸⁷ Η αναφορά στην αρχαία λύρα είναι ενδεικτική και λειτουργεί ως παράδειγμα ενός γνώριμου στοιχείου της μουσικής καθημερινότητας, πάνω στο οποίο θεμελιώθηκε η θεωρία των αναλογιών. Ωστόσο, στην αρχαιότητα υπήρχαν ποικίλες μορφές του οργάνου και διαφοροποιήσεις στα κουρδίσματα (βλ. West, 1999).

³⁸⁸ Guthrie, 1962: 224.

³⁸⁹ Thomson, 1987: 276.

³⁹⁰ Ibid. 276.

ισούνται με $2 : 1$ και παράγει την οκτάβα.³⁹¹ Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και με την αριθμητική αναλογία: $12 : 9 = 4 : 3$ (τέταρτη) και $9 : 6 = 3 : 2$ (πέμπτη). Επιπλέον, από τη σχέση $9 : 8$ προκύπτει ο τόνος, δηλαδή το θεμελιώδες διάστημα από το οποίο συγκροτείται η οκτάβα.³⁹²

Για να γίνει πλήρως κατανοητό το σκεπτικό των Πυθαγορείων για τη σχέση των μαθηματικών και της μουσικής, θα άξιζε μια ανάγνωση της προσέγγισής τους στο πλαίσιο των σημερινών μουσικών, αριθμητικών και ακουστικών δεδομένων. Ένα καθαρά ενδεικτικό και σχηματικό παράδειγμα, θα ήταν η διερώτηση του τι θα συνέβαινε με την τάση μιας χορδής μήκους 12 εκατοστών. Αν, έστω, η τάση της προκαλούσε συχνότητα που ακουστικά θα έδινε τη νότα Λα (440 Hz), τότε, θεωρητικά, από τη μείωση του μήκους της ίδιας χορδής στο μισό, δηλαδή στα 6 εκατοστά, θα προέκυπτε η νότα Λα μία οκτάβα ψηλότερα από την αρχική (880 Hz).

Με την ίδια ακριβώς λογική, από τα 8 εκατοστά θα προέκυπτε η νότα Μι (660 Hz), που είναι η πέμπτη, ενώ τα 9 εκατοστά θα έδιναν την τέταρτη, δηλαδή τη νότα Ρε (586,7 Hz $\approx$ 587 Hz). Επομένως, μήκος χορδής 10,67 εκατοστών (αναλογία $9 : 8$) δίνει ένα ανέβασμα ενός τόνου από την αρχική Λα (440 Hz), οπότε ακούγεται το Σι (495 Hz). Εάν, λοιπόν, διαιρεθούν μεταξύ τους οι αντίστοιχες συχνότητες, προκύπτουν οι αρχικές αναλογίες: $440 : 880 = 1 : 2$ (οκτάβα), $660 : 440 = 3 : 2$ (πέμπτη), $586,7 : 440 \approx 4 : 3$ (τέταρτη) και $495 : 440 = 9 : 8$ (διαφορά τόνου).³⁹³ Αυτά τα αντικειμενικά δεδομένα ερμηνεύτηκαν, φυσικά, υπό το φως των Πυθαγορείων μουσικιστικών προϋποθέσεων, οδηγώντας σε ένα κράμα ορθολογισμού και αποκρυφισμού.³⁹⁴ Το εύλογο ερώτημα, ωστόσο, είναι πώς κατέληξαν σε αυτές τις διαπιστώσεις.

4.6. Μουσική και πρώιμα πειράματα

Η συνειδητοποίηση ότι το χαοτικό φάσμα των ήχων μπορεί να ταξινομηθεί μαθηματικά και ότι η φύση του ήχου εμπεριέχει εγγενή τάξη και αριθμητική οργάνωση ήταν μια εντυπωσιακή ανακάλυψη.³⁹⁵ Δεδομένης μάλιστα της μυστηριακής θέσης που είχε η μουσική στις Πυθαγόρειες πεποιθήσεις,³⁹⁶ ήταν φυσικό να αποκτήσει έναν χαρακτήρα θεολογικού τύπου αποκάλυψης. Δεν θα ήταν

³⁹¹ Burnet, 1980: 102.

³⁹² Βέικος, 1995: 155.

³⁹³ Βαμβακάς, 2001: 171.

³⁹⁴ Thomson, 1987: 275-276.

³⁹⁵ Guthrie, 1962: 224.

³⁹⁶ Guthrie, 2000: 334.

λοιπόν παράδοξο να εγείρει συναισθήματα παρόμοια με εκείνα ενός σύγχρονου επιστήμονα κατά τη στιγμή μιας πρωτοποριακής ανακάλυψης.³⁹⁷ Άλλωστε, η μη υλικότητα της μουσικής –το γεγονός ότι οι προσλαμβάνουσες του ήχου δεν σχετίζονται άμεσα με την εικόνα ή τον λόγο³⁹⁸– την καθιστά μυστηριώδη και απόκοσμη, παρόμοια με την αίσθηση που προκαλεί το άγνωστο σύμπαν.

Μία τέτοια ανακάλυψη, λοιπόν, θα δημιουργούσε την αίσθηση ότι παρέχει το κλειδί αποκρυπτογράφησης της πραγματικότητας του σύμπαντος και, επομένως, ένα σημαντικό βήμα επιστημονικής προόδου.³⁹⁹ Εξάλλου, ο συσχετισμός ανάμεσα στο μήκος μιας χορδής και τον ήχο που παράγει η τάση της δεν ήταν καθόλου προφανής στην αρχαιότητα, καθώς τα ελληνικά έγχορδα της εποχής είχαν χορδές ίδιου μήκους. Αντιστοίχως, τα πνευστά όργανα πιθανότατα να κατασκευάζονταν με εμπειρική και όχι μαθηματική πρακτική.⁴⁰⁰ Δεν θα ήταν υπερβολή, λοιπόν, αυτή η πρωτόγνωρη θεωρία των αναλογικών σχέσεων να χαρακτηριστεί ως μία από τις ισχυρότερες ωθήσεις της ανθρώπινης επιστήμης.⁴⁰¹ Φυσικά, γρήγορα απέκτησε θρυλικές διαστάσεις μέσω διάσημων αποκρυφιστικών ιστοριών και διηγήσεων με πρωταγωνιστή τον Πυθαγόρα.⁴⁰²

Σύμφωνα με τη μυθική εξιστόρηση, ο Πυθαγόρας, περνώντας έξω από ένα σιδεράδικο, παρατήρησε ότι από το κτύπημα των σφυριών στο αμόνι ακούγονταν διαφορετικές νότες. Γρήγορα διαπίστωσε ότι η ηχητική διαφορά δεν οφειλόταν στη σωματική δύναμη των σιδηρουργών, αλλά στο βάρος των σφυριών. Εξετάζοντας, λοιπόν, τα σφυριά, συνειδητοποίησε πως το βάρος τους μπορούσε να αναπαρασταθεί με τους αριθμούς 6, 8, 9, 12. Όσα σφυριά ανταποκρίνονταν σε αυτή την αναλογία, με την κρούση τους παρήγαγαν τις αντίστοιχες νότες, με το μικρότερο και το μεγαλύτερο να έχουν διαφορά οκτάβας. Επιστρέφοντας σπίτι του, ο Πυθαγόρας επιδόθηκε σε ανάλογες παρατηρήσεις, διεξάγοντας αντίστοιχες δοκιμές με χορδές στις οποίες είχε δέσει βάρη.

Η ανωτέρω θρυλική διήγηση θα μπορούσε να αξιολογηθεί ως ένας πρώιμος θρίαμβος της παρατηρητικής και πειραματικής μεθόδου.⁴⁰³ Πράγματι, «για πρώτη φορά», έστω και υπό την αχλή του μύθου, διεξήχθησαν εμπειρικές έρευνες και

³⁹⁷ Guthrie, 1962: 225.

³⁹⁸ Bergson, 2011: 194.

³⁹⁹ Guthrie, 2000: 232, 234.

⁴⁰⁰ Guthrie, 1962: 224.

⁴⁰¹ Καϊμάκης, 2005: 26.

⁴⁰² Guthrie, 1962: 223.

⁴⁰³ Farrington, 1989: 57.

χρησιμοποιήθηκαν πειράματα για την ανάπτυξη παραγωγικών μαθηματικών μεθόδων.⁴⁰⁴ Ωστόσο, ο συλλογισμός παραμένει παραγωγικός και όχι επαγωγικός. Αυτό σημαίνει ότι οι αναφερόμενες στις διηγήσεις συνθήκες του «πειράματος» φαίνεται να αποτελούν εκ των υστέρων θεωρητικές κατασκευές. Τα αποτελέσματα του «πειράματος», λοιπόν, είναι ουσιαστικά νοησιαρχικές κατασκευές, βασισμένες σε αφηρημένες αρχές, και ως εκ τούτου, δεν υφίσταται κάποια επαγωγική ή εμπειρικά επαληθεύσιμη διαδικασία. Στη βάση αυτή, η απόδοση πειραματικών ερευνών με τη σύγχρονη επιστημονική έννοια θα ήταν παράτολμη, ανακριβής και εσφαλμένη.⁴⁰⁵ Άλλωστε, θα λειτουργούσε αναχρονιστικά, προκαλώντας επιστημολογικά προβλήματα, καθώς η περιγραφόμενη πειραματική διαδικασία και τα αποτελέσματα που αποδίδονται σε αυτήν δεν επαληθεύονται από τους νόμους της Φυσικής. Επί παραδείγματι, η συχνότητα⁴⁰⁶ και το ύψος του μουσικού φθόγγου είναι ανάλογα με την τετραγωνική ρίζα του βάρους (τάσης) και όχι με το βάρος.⁴⁰⁷ Η σωστή αναλογία, λοιπόν, θα έπρεπε να είναι 4:1 και όχι 2:1.⁴⁰⁸



Η εικονογράφηση του Johannes Cotto (1100) και η χαλκογραφία *Duynkirchen* του Eberhard Kieser (1626) που απεικονίζουν τη διήγηση.⁴⁰⁹

Η εν λόγω διήγηση θα πρέπει να αγνοηθεί ως αναληθής, ανιστόρητη και μη επαληθεύσιμη επιστημονικά. Αποτελεί, ωστόσο, ένα τεκμήριο μιας καινοφανούς

⁴⁰⁴ Lloyd, 2020: 38.

⁴⁰⁵ Καϊμάκης, 2005: 27.

⁴⁰⁶ Η συχνότητα μιας τεντωμένης χορδής εξαρτάται από την τετραγωνική ρίζα της τάσης (δύναμης που την τεντώνει, στην προκειμένη περίπτωση το βάρος) και είναι αντιστρόφως ανάλογη με το μήκος και την τετραγωνική ρίζα της μάζας ανά μονάδα μήκους. Επομένως, το ηχητικό αποτέλεσμα θα διέψευδε τη μυθική διήγηση. Αντιστοίχως, η αλλαγή στο βάρος των σφυριών θα επέφερε ελάχιστη διαφοροποίηση στον ήχο των μουσικών φθόγγων.

⁴⁰⁷ Guthrie, 1962: 223-224.

⁴⁰⁸ Zhmud, 2012: 307.

⁴⁰⁹ https://en.wikibooks.org/wiki/Pythagoras_in_the_Forge & <https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3APythagoras.In.Der.Schmiede.De.musica.png> (25.5.2026)

νοοτροπίας, καθώς παρέχει ένδειξη διεξαγωγής εμπειρικών ερευνών στην πυθαγόρεια κοινότητα.⁴¹⁰ Τέτοιου τύπου εξιστορήσεις με πρωταγωνιστή τον Πυθαγόρα ήταν πολλές και ιδιαίτερα δημοφιλείς στην ύστερη αρχαιότητα,⁴¹¹ ενώ υπάρχει πλήθος αναγεννησιακών και μεσαιωνικών καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων πάνω στο θέμα.⁴¹² Από ιστορικής άποψης, πιθανότατα, ο Πυθαγόρας να περιορίστηκε στην παρατήρηση και η δημιουργία των πειραματικών συνθηκών εντός εργαστηρίου να οφείλεται σε μεταγενέστερους Πυθαγόρειους στοχαστές, όπως ο Ίππασος. Εντούτοις, μέσω του θρύλου, πιστώνεται στον «Δάσκαλο» η ληξιαρχική πράξη της μαθηματικής διατύπωσης ενός φυσικού νόμου.⁴¹³

Η περιγραφείσα εργαστηριακή διαδικασία αποκρυσταλλώθηκε με το λεγόμενο μονόχορδο. Αν και ουσιαστικά μη μουσικό όργανο μετρήσεων, το μονόχορδο ταυτίστηκε με τη μουσική, επειδή έδωσε τη δυνατότητα ακουστικής επαλήθευσης των μουσικών ανακαλύψεων. Η πατρότητα του μονόχορδου αποδίδεται στον Πυθαγόρα,⁴¹⁴ όπως και η διεξαγωγή αντιστοίχων ερευνών.⁴¹⁵ Ωστόσο, καθώς το όργανο δεν μνημονεύεται ούτε από τον Πλάτωνα ούτε τον Αριστοτέλη,⁴¹⁶ η εφεύρεσή του είναι πιθανό να ανάγεται στα τέλη του 4ου αιώνα π.Χ.⁴¹⁷ Η αξία του μονόχορδου έγκειται στο ότι μεταφέρει μια ακουστική εμπειρία σε οπτικό πλαίσιο με τη βοήθεια της γεωμετρίας. Επομένως, καθιστά, μέσω της όρασης, το ακουστικό φαινόμενο απτό και αξιόπιστο.⁴¹⁸ Αυτό εξηγεί και την περίοπτη θέση της μουσικής στον αξιακό ορίζοντα των Πυθαγορείων.⁴¹⁹

⁴¹⁰ Lloyd, 2020: 39.

⁴¹¹ Guthrie, 1962: 223.

⁴¹² Καϊμάκης, 2005: 28.

⁴¹³ Zhmud, 2012: 310.

⁴¹⁴ Ο ίδιος μάλιστα λέγεται ότι συμβούλευε τους μαθητές-συντρόφους του να «μονοχορδίζουν» προκειμένου να συνειδητοποιήσουν τις μουσικές διαφορές περισσότερο νοητικά, μέσω των αριθμών, παρά αισθητικά με την ακοή. Βλ. Αριστείδης Κοιντυλιανός, *Περί μουσικής* (3.2): *Πυθαγόραν φασὶ τὴν ἐντεῦθεν ἀπαλλαγὴν ποιούμενον μονοχορδίζειν τοῖς ἐταίροις παραινέσαι δηλοῦντα ὡς τὴν ἀκρότητα τὴν ἐν μουσικῇ νοητῶς μᾶλλον δι' ἀριθμῶν ἢ αἰσθητῶς δι' ἀκοῆς ἀναληπτέον.*

⁴¹⁵ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII.12. «τόν τε κανόνα τὸν ἐκ μιᾶς χορδῆς εὐρεῖν».

⁴¹⁶ Κάποιες από τις αναφορές των δύο φιλοσόφων προϋποθέτουν, βέβαια, την ύπαρξη του μονόχορδου και τη γνώση της χρήσης του από τους πρώτους Πυθαγόρειους, ωστόσο, δεν υπάρχει σαφής αναφορά σε κάποιο χωρίο τους. Βλ. Καϊμάκης, 2005: 33.

⁴¹⁷ Zhmud, 2012: 308-309.

⁴¹⁸ Καϊμάκης, 2005: 32.

⁴¹⁹ Guthrie, 2000: 334.



Το μονόχορδο του Πυθαγόρα από το έργο *Musurgia Universalis* του Athanasius Kircher (1650)⁴²⁰

Κεφάλαιο 5: Η Φιλοσοφία του Πυθαγόρα

5.1. Η πυθαγόρεια Φιλοσοφία ως έννοια

Η παράδοση αποδίδει στον Πυθαγόρα την επινόηση του όρου «φιλοσοφία»⁴²¹ και την πεποίθηση πως, εφόσον μόνο ο Θεός είναι σοφός, ο άνθρωπος, ως διανοητής, αποκτά τον ρόλο του εραστή⁴²² και όχι του κατόχου της σοφίας.⁴²³ Αυτή η διάσταση καθιστά τον φιλόσοφο κατώτερο από τον σοφό. Παραλλήλως, όμως, ορίζει μια σχέση θεολογικής υφής, ακριβώς επειδή ο άνθρωπος, με τη διανοητική του δραστηριότητα, υποτάσσεται αλλά και προσβλέπει σε μια θεϊκή αντιστοιχία.⁴²⁴ Αυτή η καθομοίωση με τον Θεό γεφυρώνει το χάσμα,⁴²⁵ καθώς αποτελεί έναν τρόπο εξαγνισμού και λύτρωσης της ψυχής από τα σωματικά δεσμά.⁴²⁶ Επιτρέπει έτσι μια θεμελιώδη ταύτιση του νου με τη φύση μέσα από τον δρόμο της φιλοσοφίας.⁴²⁷

Η ταύτιση του ανθρώπου με τη φύση μέσω της φιλοσοφίας ξεκινά αρχικά με τη θέαση του κόσμου και ολοκληρώνεται με την κατανόησή του. Ο άνθρωπος,

⁴²⁰ <https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%91%CF%81%CF%87%CE%B5%CE%AF%CE%BF:Monochord.jpg> (25.5.2026).

⁴²¹ Ίαμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 12.58: Λέγεται δὲ Πυθαγόρας πρῶτος φιλόσοφον ἑαυτὸν προσαγορεύσαι, οὐ καινοῦ μόνον ὀνόματος ὑπάρξας, ἀλλὰ καὶ πρᾶγμα οἰκεῖον προεκδιδάσκων χρησίμως. Ισοκράτης, *Βούσιρις* 28: «Πυθαγόρας ὁ Σάμιός ἐστιν· ὃς ἀφικόμενος εἰς Αἴγυπτον καὶ μαθητὴς ἐκείνων γενόμενος τὴν τ' ἄλλην φιλοσοφίαν πρῶτος εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐκόμισεν.»

⁴²² Η ιδέα αυτή φαίνεται αρκετά πιθανό να αποτελεί μια πλατωνική επικάλυψη βλ. Burkert, 1972: 65.

⁴²³ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* I.12: «Φιλοσοφίαν δὲ πρῶτος ὠνόμασε Πυθαγόρας καὶ ἑαυτὸν φιλόσοφον, [...] μηδένα γὰρ εἶναι σοφὸν [ἄνθρωπον] ἀλλ' ἢ θεόν. [...] φιλόσοφος δὲ ὁ σοφίαν ἀσπαζόμενος.»

⁴²⁴ Κουλουμπαρίτης, 2008: 196.

⁴²⁵ Guthrie, 1962: 212.

⁴²⁶ Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 46: «φιλοσοφίαν δ' ἐφιλοσόφησεν ἥς ὁ σκοπὸς ρύσασθαι καὶ διελυθεῖν τῶν τοιούτων εἰργμῶν τε καὶ συνδέσμων τὸν κατακεχωρισμένον ἡμῖν νοῦν.»

⁴²⁷ Cornford, 1998: 202.

δηλαδή, γίνεται κοινωνός του θεϊκού σχεδίου.⁴²⁸ Ενός σχεδίου που δεν αφορά την ουσία της ύλης του σύμπαντος ούτε τις φυσικές αλλαγές που οδήγησαν στη δημιουργία του, αλλά την κατανόηση της αρμονικής συμμετρίας και της ευταξίας που χαρακτηρίζουν τη δομή του κόσμου.⁴²⁹ Η φιλοσοφία, λοιπόν, ως διανοητική διαδικασία συνδέεται με τη θέαση του ωραίου,⁴³⁰ ενώ η θαυμαστή συμμετρία του κόσμου, αντιληπτή μέσω της παρατήρησης του ουρανού,⁴³¹ εντοπίζεται στις μαθηματικές σχέσεις που τον απαρτίζουν ως αρχές,⁴³² καθώς το σύμπαν είναι αρμονία και αριθμός.⁴³³

Με όχημα τη φιλοσοφική ενασχόληση υπεισέρχεται η κατανόηση των ανωτέρω αριθμητικών σχέσεων και, επομένως, ο άνθρωπος συλλαμβάνει ότι το Ένα διαμοιράζεται στα πολλά και εκείνα επανενώνονται σε αυτό.⁴³⁴ Οι αριθμοί, λοιπόν, λειτουργούν ως άυλες ιδέες που υπερβαίνουν την απλή περιγραφή της ποσότητας και έτσι αναδεικνύονται ως η ανεξάρτητη ουσία της ύπαρξης και των υλικών όντων. Αυτό καθιστά τη θεωρία των αριθμών μία πρώιμη μορφή φιλοσοφικού ιδεαλισμού,⁴³⁵ που έχει κοσμογονικό χαρακτήρα⁴³⁶ και έτσι συμβάλλει στην αποκατάσταση της σχέσης του ανθρώπου με το σύμπαν.⁴³⁷ Άλλωστε, η μέσω της παρατήρησης διαπίστωση της κυκλικής κίνησης των πλανητών, χάρη στη φιλοσοφική της ερμηνεία, εξηγεί την κυκλικότητα του ανθρώπινου χρόνου.⁴³⁸

Η βαθύτερη σύλληψη της χρονικής κυκλικότητας αφορά τη μετενσάρκωση στο πλαίσιο της περιοδικής επαναφοράς της ζωής. Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό ότι η ψυχή ακολουθεί την αρμονική κίνηση των πλανητών ως μέρος του σύμπαντος από το οποίο έχει προηγουμένως εκπέσει.⁴³⁹ Αυτό δίνει στη φιλοσοφική διεργασία έναν ρόλο καθάρσης της ψυχής, καθώς επιτρέπει τον συσχετισμό της ψυχής με τη μαθηματική συμμετρία.⁴⁴⁰ Η φιλοσοφία των αριθμών, λοιπόν, επαληθευμένη μάλιστα από τη

⁴²⁸ Vegetti, 2000: 85.

⁴²⁹ Guthrie, 1962: 164, 231.

⁴³⁰ *Ιάμβλιχος, Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 12.58: «τὸν ἀποδεξάμενον τὴν τῶν καλλίστων θεωρίαν, ὃν καὶ προσονομάζειν φιλόσοφον.»

⁴³¹ Zhmud, 2012: 56.

⁴³² Μιχαλίδης, 1990: 36.

⁴³³ Lloyd, 2020: 35.

⁴³⁴ Cornford, 1991: 204.

⁴³⁵ Thomson, 1987: 274.

⁴³⁶ Burkert, 1972: 36.

⁴³⁷ Guthrie, 1962: 148.

⁴³⁸ Vegetti, 2000: 85.

⁴³⁹ Βαμβακάς, 2001: 152.

⁴⁴⁰ Μιχαλίδης, 1990: 35.

γεωμετρία, αποκτά έναν παιδευτικό αλλά και διανοητικό χαρακτήρα, αφού επιτρέπει μια μη πρακτική προσέγγιση στα μαθηματικά θεωρήματα.⁴⁴¹ Το αποτέλεσμα είναι ότι η φιλοσοφία προσλαμβάνει τη διάσταση τρόπου ζωής με θρησκευτική και ηθική βάση,⁴⁴² καθώς ο άνθρωπος ακολουθεί τον Θεό και εξομοιώνεται με Εκείνον.⁴⁴³

Η φιλοσοφική προκείμενη της ηθικής πράξης, λοιπόν, έχει ουσιαστικό υπόβαθρο. Το προσδιορισμένο ως αριθμητικά μετρήσιμο, με τη βοήθεια της φιλοσοφίας, γίνεται κατανοητό, αφού πρωτίστως είναι παρατηρήσιμο ως αστρονομικό φαινόμενο.⁴⁴⁴ Αποκτά έτσι, χάρη στους αριθμούς, δομή και μορφή. Αυτό επισημαίνει την αντίθεσή του προς το άμορφο, το ασαφές και, συνεπώς, το φανταστικό. Το δεδομένο αυτό μετουσιώνεται φιλοσοφικά σε μια ηθική διάκριση του καλού και του κακού και στην επακόλουθη επιλογή ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής.⁴⁴⁵ Αυτή η επιλογή λειτουργεί καθαριστικά ως προς την ψυχή,⁴⁴⁶ επιτρέποντας την ένωσή της με το Όλον,⁴⁴⁷ και γι' αυτόν τον λόγο αποκτά μια διάσταση καθημερινής ψυχικής άσκησης.⁴⁴⁸

Από τα προαναφερόμενα γίνεται κατανοητό ότι η «φιλοσοφία» του Πυθαγόρα λειτουργεί περισσότερο ως ένα άτυπο προοίμιο των μεταγενέστερων φιλοσοφικών συστημάτων. Ουσιαστικά, υπάρχουν δύο καινοφανείς και ανατρεπτικές ιδέες, οι οποίες συνθέτουν μια νέα παράδοση.⁴⁴⁹ Πρόκειται για την πίστη στη μετενσάρκωση και για την ανακάλυψη ότι η εύρυθμη λειτουργία του συμπαντικού κόσμου οφείλεται στις διαρκώς παρούσες αριθμητικές σχέσεις, ως απόρροια του ότι κάθε τι συνίσταται από αριθμούς.⁴⁵⁰ Η τρίτη παράμετρος είναι η θεώρηση ότι η τέχνη παρέχει έναν μεγίστης σημασίας επιβεβαιωτικό χαρακτήρα. Αυτό συμβαίνει με τη μουσική, καθώς οι αισθητικές λειτουργίες του ανθρώπου όχι μόνο είναι επιστημονικά

⁴⁴¹ Mattéi, 1995: 88-89.

⁴⁴² Rohde, 2004: 92.

⁴⁴³ Guthrie, 1962: 212.

⁴⁴⁴ Βλ. Αριστοτέλης *Πρὸς Θεμίσωνα (Προτρεπτικός)* 18: «Τί δὴ τοῦτ' ἐστὶν τῶν ὄντων οὗ χάριν ἡ φύσις ἡμᾶς ἐγέννησε καὶ ὁ θεός; τοῦτο Πυθαγόρας ἐρωτῶμενος, 'Τὸ θεάσασθαι' εἶπε 'τὸν οὐρανόν', καὶ ἑαυτὸν δὲ θεῶν ἐφασκεν εἶναι τῆς φύσεως καὶ τούτου ἕνεκα παρεληλυθέναι εἰς τὸν βίον».

⁴⁴⁵ Guthrie, 2007: 43. Πρβλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 600b: Πυθαγόρειον τρόπον ἐπονομάζοντες τοῦ βίου διαφανεῖς πη δοκοῦσιν εἶναι ἐν τοῖς ἄλλοις

⁴⁴⁶ Burkert, 1972: 3-4 ; Guthrie, 1962: 204.

⁴⁴⁷ Δείγμα αυτής της ένωσης και επιβεβαιωτικό στοιχείο της ορθότητας της επιλογής είναι ο αισθητός φιλοσοφικά συντονισμός της ψυχής με την συμπαντική μουσική των σφαιρών καθώς το ολόκληρο το σύμπαν είναι αριθμός και αρμονία. Βλ. Lloyd, 2020: 35.

⁴⁴⁸ Guthrie, 1962: 199.

⁴⁴⁹ Purtil, 1990: 186.

⁴⁵⁰ Ράγκος, 2019: 282.

αποδεικτικές, αφού καθιστούν ακουστές τις μαθηματικές συμμετρίες, αλλά επιτρέπουν και τη σύνδεση του φυσικού με τον ψυχικό κόσμο.

Σε αυτή τη βάση, αν και δεν είναι σαφείς οι εσωτερικοί δεσμοί μουσικής και ψυχής,⁴⁵¹ κλειδώνει ο κύκλος της σύνδεσης επιστημονικής σκέψης και θρησκευτικής πίστης. Επιτρέπεται, έτσι, να δοθεί μια φιλοσοφική τεκμηρίωση στις ηθικές και πολιτικές παραμέτρους της πυθαγόρειας κοινότητας, κάτι που ενισχύει τη χρήση του όρου «σύστημα» στο ερμηνευτικό πλαίσιο του φαινομένου του Πυθαγορισμού. Εντούτοις, η συμπερίληψη τόσο ακραίων, ανατρεπτικών αλλά και αντιθετικών δεδομένων δημιουργεί προσκρούσεις και αλληλοαναιρέσεις. Κάτι τέτοιο είναι φυσικό, καθώς από μόνες τους οι ανωτέρω ιδέες ουσιαστικά ανατρέπουν τόσο την παραδοσιακή ομηρική εικόνα της μεταθανάτιας ζωής όσο και την κυρίαρχη ιωνική επιστήμη περί των αρχών του φυσικού κόσμου.

Αυτές οι αντιθετικές τάσεις, παρά την εναρμονιστική διάθεση, ήταν αναμενόμενο να δημιουργήσουν θεωρητικές παραδοξότητες φιλοσοφικού χαρακτήρα και σταδιακά να τυποποιηθούν σε ιδεολογικούς διαχωρισμούς και συγκρούσεις και μια εσωτερική κρίση. Τα ζητήματα αυτά τυποποιήθηκαν, βεβαίως, στις σχετικές διηγήσεις σχεδόν μυθολογικού χαρακτήρα, που αφορούν τη συνειδητοποίηση της επιστημονικής αντίφασης των λεγόμενων «άλογων αριθμών» και την πασίγνωστη αντιπαράθεση των «Ακουσματικών» και των «Μαθηματικών», δηλαδή των κύριων ομάδων της πυθαγόρειας σχολής.⁴⁵² Πέραν τούτου, τα δεδομένα αυτά υπήρξαν και αφορμή σημαντικής θεωρητικής μετεξέλιξης, που τελικά οδήγησε σε θεωρητικές συναρμογές. Δόθηκε έτσι, σε μεταγενέστερο χρόνο, ένα εφελκυστικό για υβριδικές αναπτύξεις, οι οποίες κινούνταν ανάμεσα στους πόλους της επιστήμης και της θρησκείας, με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την αριθμολογία-αριθμοσοφία των ύστερων Πυθαγορείων.

5.2. Οι άρρητοι (άλογοι) αριθμοί.

Ολόκληρο το μαθηματικό ιδεολόγημα της φιλοσοφίας των Πυθαγορείων βασίστηκε σε μια γεωμετρική αντίληψη του κόσμου, αποτελούμενου από σημεία. Επακόλουθο αυτής της θεώρησης είναι η πλήρης ταύτιση των αριθμών με τα πράγματα και, κατά συνέπεια, η θέση ότι ο αριθμός και η λογική είναι το ίδιο και το αυτό πράγμα.⁴⁵³ Οι

⁴⁵¹ Jaeger, 1968: 203.

⁴⁵² Για το πού ακριβώς έγκειται και σε τι συνίσταται η διαφοροποίηση των δύο ομάδων, βλ. παρακάτω Κεφάλαιο 5, §§ 5.3 – 5.4.

⁴⁵³ Farrington, 1989: 59.

επιμόριοι λόγοι,⁴⁵⁴ λοιπόν, λειτουργούν ως το σταθερό και επιβεβαιωτικό στοιχείο αυτού του θεωρητικού οικοδομήματος.⁴⁵⁵ Σχετίζονται φυσικά με τον τομέα της μουσικής –αφού δίνουν τα αντίστοιχα διαστήματα–⁴⁵⁶ και εκεί έγκειται μέρος της κοσμολογικής τους αξίας, αλλά μπορούν να εφαρμοστούν και οπουδήποτε αλλού.⁴⁵⁷ Ωστόσο, ένα τόσο θεωρητικό σύστημα βασίζεται, ως προς την εγκυρότητά του, στο προαπαιτούμενο της απόλυτης συμμετρίας.

Μία τέτοια συμμετρία θα αποτελούσε αναμφισβήτητα το κλειδί για την επαλήθευση της μεταφυσικής σύνδεσης νοητού και αισθητού.⁴⁵⁸ Επομένως, η συνειδητοποίηση των πάσης φύσεως ασυμμετριών ήταν ένα γεγονός που θα μπορούσε να προκαλέσει ισχυρούς τριγμούς σε ολόκληρο το οικοδόμημα του πυθαγόρειου συστήματος. Το βασικό θεωρητικό πρόβλημα, λοιπόν, ξεκινά όταν, μέσω της εφαρμογής του Πυθαγορείου θεωρήματος του ορθογωνίου τριγώνου, γίνεται αντιληπτή και η ύπαρξη των άρρητων (άλογων) αριθμών.⁴⁵⁹ Η υποτείνουσα και η σχέση της, ως διαγωνίου, με την πλευρά του τετραγώνου δείχνει ότι τα δύο αυτά μεγέθη δεν διαθέτουν κοινό μέτρο, δηλαδή ότι είναι ασύμμετρα μεταξύ τους. Παρομοίως, δεν είναι εφικτό οι άρρητοι αριθμοί να εκφραστούν ως λόγος ακεραίων αριθμών.⁴⁶⁰

Είναι γεγονός, λοιπόν, ότι οποιαδήποτε μονάδα μήκους και αν χρησιμοποιηθεί, υπάρχουν μήκη που δεν έχουν ακριβή αριθμητική σχέση με τη μονάδα. Επομένως, δεν υπάρχουν δύο ακέραιοι αριθμοί (M, N), ώστε M φορές το μήκος να ισούται με N φορές τη μονάδα.⁴⁶¹ Αυτή η ανακάλυψη των άρρητων μεγεθών σχετίζεται με την αλογικότητα των τετραγωνικών ριζών των μη τετραγωνικών αριθμών από το 3 ως το 17,⁴⁶² αλλά είναι κυρίως γνωστή από την τετραγωνική ρίζα του 2.⁴⁶³ Στην ίδια βάση

⁴⁵⁴ Επιμόριος είναι ο λόγος όπου ο μεγαλύτερος αριθμός περιέχει τον μικρότερο μία φορά συν ένα κλασματικό μέρος του μικρότερου με αριθμητή τη μονάδα.

⁴⁵⁵ Vegetti, 2000: 80.

⁴⁵⁶ 2:1 (Οκτάβα) 3:2 (Πέμπτη), 4:3 (Τετάρτη), 9:8 (Τόνος).

⁴⁵⁷ Barker, 2007: 304.

⁴⁵⁸ Μακρής, 2006: 183.

⁴⁵⁹ Russell, 1980: 81.

⁴⁶⁰ Burnet, 1980: 101.

⁴⁶¹ Russell, 1980: 82.

⁴⁶² Η διαπίστωση αποδίδεται στον Θεόδωρο. Βλ. Πλάτων, *Θεαίτητος* 147d: «Περὶ δυνάμεων τι ἡμῖν Θεόδωρος ὅδε ἔγραφε, τῆς τε τρίποδος πέρι καὶ πεντέποδος [ἀποφαίνων] ὅτι μήκει οὐ σύμμετροι τῇ ποδιαίᾳ, καὶ οὕτω κατὰ μίαν ἐκάστην προαιρούμενος μέχρι τῆς ἑπτακαιδεκάποδος· ἐν δὲ ταύτῃ πως ἐνέσχετο».

⁴⁶³ Zhmud, 2012: 277.

τίθεται και το θέμα της διχοτόμησης,⁴⁶⁴ καθώς ο πυθαγόρειος κόσμος μπορεί να αποτελείται από σημεία χωρίς διαστάσεις, αλλά δεν είναι δυνατόν να λεχθεί από πόσα σημεία συντίθεται μια ευθεία γραμμή.⁴⁶⁵

Τα ανωτέρω προβλήματα επιβεβαιώνονται και στο ζήτημα των βασικών μουσικών διαστημάτων (τόνος, 4η, 5η, 8η), τα οποία επίσης δεν μπορούν να υποστούν γεωμετρική διχοτόμηση.⁴⁶⁶ Έτσι, είναι αδύνατο να διαιρεθούν ακριβώς στη μέση, και να προσδιοριστεί ένας μέσος ανάλογος υποδιαστημάτων που να είναι όλα ίσα μεταξύ τους.⁴⁶⁷ Φυσικά, τα μουσικά διάφωνα διαστήματα, που ούτως ή άλλως δεν ήταν συμβατά με τις πυθαγόρειες θεωρήσεις, είχαν ήδη εξαιρεθεί. Ωστόσο, με τους άρρητους αριθμούς άρχισαν να καθίστανται ενδεικτικά της προβληματικής ακόμη και τα θεμελιώδη σύμφωνα διαστήματα.⁴⁶⁸ Τα άρρητα μεγέθη, λοιπόν, φαίνεται πως ήταν ένα ενοχλητικό και απόρρητο μυστικό,⁴⁶⁹ τουλάχιστον για όσους πίστευαν στην απόλυτη σχέση αριθμών και πραγμάτων.⁴⁷⁰ Υπό αυτό το πλαίσιο, αναπτύχθηκαν θρύλοι για δήθεν αυτοχειρία⁴⁷¹ εκείνου που τα ανακάλυψε ή για εκδίωξη, συμβολικό ενταφιασμό⁴⁷² ακόμη και πνιγμό εκείνου που διέδωσε το μυστικό.⁴⁷³

Θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι τα προβλήματα που προκάλεσαν οι άρρητοι αριθμοί είχαν προεκτάσεις που διαμόρφωσαν ένα νέο κλίμα, το οποίο υπήρξε σίγουρα εξελικτικό ως προς την ιστορία του Πυθαγορισμού και μάλιστα με αρκετά θετικό πρόσημο. Ο λόγος είναι ότι η έννοια του «άρρητου» απέκτησε μία ακόμη σημασία, πολύ ουσιαστική εντός του πλαισίου μιας μυστικιστικής αδελφότητας. Κάτι τέτοιο μπορεί να εντοπιστεί στη γλωσσική αμφισημία του όρου.⁴⁷⁴ Έτσι, «άρρητο»

⁴⁶⁴ Υπάρχει πιθανότητα εκεί να αναφέρονται και τα παράδοξα του Ζήνωνα του Ελεάτη τα οποία ενδέχεται να λειτούργησαν ως κριτική απέναντι στον Πυθαγορισμό και το πρόβλημα των άρρητων αριθμών και τις διχοτόμησης, αλλά αυτό αμφισβητείται Βλ. Guthrie, 1962: 265, Υποσημείωση 1 ; Burkert, 1972: 286-289 ; Zhmud, 2012: 328.

⁴⁶⁵ Farrington, 1989: 59.

⁴⁶⁶ Huffman, 2005: 46, 62.

⁴⁶⁷ Barker, 2007: 304.

⁴⁶⁸ Καϊμάκης, 2005: 33-34.

⁴⁶⁹ Guthrie, 1962: 149-150.

⁴⁷⁰ Huffman, 1993: 64. Ο Φιλόλαος για παράδειγμα δεν φαίνεται ότι δεχόταν την πλήρη ταύτιση.

⁴⁷¹ Κουλουμπαρίτης, 2008: 201.

⁴⁷² Zhmud, 2012: 275.

⁴⁷³ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορικοῦ βίου*, 34.246-247: «τὸν γοῦν πρῶτον ἐκφάναντα τὴν τῆς συμμετρίας καὶ ἀσυμμετρίας φύσιν τοῖς ἀναξίοις μετέχειν τῶν λόγων οὕτως φασὶν ἀποστυγηθῆναι, ὥς μὴ μόνον ἐκ τῆς κοινῆς συνουσίας καὶ διαίτης ἐξορισθῆναι, ἀλλὰ καὶ τάφον αὐτοῦ κατασκευασθῆναι, ὥς δῆτα ἀποικομένου ἐκ τοῦ μετ' ἀνθρώπων βίου τοῦ ποτε ἐταίρου γενομένου. [...] φθαρῆναι γὰρ ὥς ἀσεβήσαντα ἐν θαλάσῃ [...] δὲ τὸν περὶ τῆς ἀλογίας καὶ τῆς ἀσυμμετρίας ἐξειπόντα τοῦτο παθεῖν ἔλεξαν».

⁴⁷⁴ Zhmud, 2012: 275.

δεν είναι μόνο αυτό που είναι αδύνατο να λεχθεί, αλλά και εκείνο που υποδηλώνει τα όρια της ανθρώπινης έκφρασης. Τα όρια αυτά ο «μυημένος» μπορεί και πρέπει να τα υπερβεί, προκειμένου να κατακτήσει ένα ανώτερο επίπεδο πνευματικής υπόστασης.⁴⁷⁵

Στη βάση αυτή, το κρυμμένο μυστικό δεν ενέχει πλέον το στίγμα ενός τρωτού σημείου του συστήματος, που πρέπει για στρατηγικούς λόγους να μην αποκαλυφθεί. Μετατρέπεται σε κάτι που αφορά τους πνευματικά εκλεκτούς, καθώς θα είναι ακατανόητο στους κοινούς ανθρώπους. Ο Θεός, επί παραδείγματι, ως έννοια που υπερβαίνει την παραδοσιακή θρησκεία, ορίζεται πλέον ως ένας «άρρητος αριθμός».⁴⁷⁶ Αν, λοιπόν, κάποιος μυημένος αρχίσει να μοιράζεται με τους κοινούς ανθρώπους τον εσωτερικό κώδικα γνώσης των «άρρητων» εννοιών, αυτό συνιστά μια μορφή εκδημοκρατισμού της γνώσης. Η διεύρυνση, όμως, των γνωσιακών οριζόντων των μη μυημένων ανθρώπων δημιουργεί ευνοϊκές συνθήκες, οι οποίες μπορούν να θεωρηθούν προϋπόθεση για την επιστημονική πρόοδο. Επομένως, η επιστημονική πρόοδος αρχίζει να σχετίζεται με τον εκδημοκρατισμό της γνώσης και την αποκάλυψη των μυστικών.⁴⁷⁷ Έτσι, μετά τον θάνατο του Πυθαγόρα, ο διαχωρισμός των μαθητών σε «Ακουσματικούς» και «Μαθηματικούς» αποκτά μια νέα και περισσότερο συγκρουσιακή διάσταση. Ο Ίππασος, λοιπόν, του οποίου το όνομα είχε εμπλακεί στους θρύλους περί αποκάλυψης και τιμωρίας, αν και επικρίθηκε και από τις δύο ομάδες,⁴⁷⁸ γίνεται το σημείο αφετηρίας μιας νέας οριοθέτησης της ομάδας των Μαθηματικών.⁴⁷⁹

5.3. Ακουσματικοί και Μαθηματικοί

Ο συγκρουσιακός χαρακτήρας εντός της πυθαγόρειας κοινότητας έχει τη βάση του σε δύο διαφορετικές οπτικές προσεγγίσεις του ζητήματος της φιλοσοφίας. Οι οπαδοί καθενός από τα δύο ρεύματα αναγνώριζαν και σέβονταν την «αντίπαλη» ομάδα,⁴⁸⁰ ωστόσο κρατούσαν για τον εαυτό τους το χρίσμα της γνησιότητας.⁴⁸¹ Οι

⁴⁷⁵ Burkert, 1972: 461.

⁴⁷⁶ Ibid. 461.

⁴⁷⁷ Vegetti, 2000: 80.

⁴⁷⁸ Burkert, 1972: 207.

⁴⁷⁹ Van der Waerden, 2010: 117.

⁴⁸⁰ Η ιδέα της αμοιβαίας αναγνώρισης αποτελεί ερμηνευτικό συμψηφισμό. Οι πρωτογενείς πηγές (Ιάμβλιχος) είναι αντιφατικές και αντικρουόμενες ως προς το ζήτημα αυτό. Παρουσιάζουν, δηλαδή, κάθε φορά μόνο τη μία από τις δύο ομάδες να αναγνωρίζει την άλλη. Βλ. Ιάμβλιχος, *Περί της κοινής μαθηματικής επιστήμης* 25· *Περί του Πυθαγορείου βίου* 81 & 87. Ο Ιάμβλιχος, λοιπόν, σε δύο διαφορετικά έργα του δίνει ακριβώς αντίθετες πληροφορίες.

⁴⁸¹ Burkert, 1972: 193-194.

«Ακουσματικοί» πίστευαν ότι επιτελούν επαρκώς τον ρόλο τους εάν ακολουθούν πιστά και με βιωματικό πρόσημο τις παρακαταθήκες του ίδιου του Πυθαγόρα και τα λεγόμενα παραγγέλματά του. Οι «Μαθηματικοί», αντιθέτως, εστίαζαν στη βαθύτερη γνώση και την ακρίβεια της τεκμηρίωσης,⁴⁸² που θεωρούσαν ότι μπορούσαν να αποκομίσουν μέσω των επιστημονικών τους μελετών (μαθήματα). Θεωρούσαν, ωστόσο, ότι οι γνώσεις αυτές προέρχονταν από τον ίδιο τον Πυθαγόρα.

Σχέσεις Αναγνώρισης μεταξύ Μαθηματικών και Ακουσματικών

Πηγή / Χωρίο	Θέση Μαθηματικών	Θέση Ακουσματικών
Ιάμβλιχος, <i>Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου</i> 81	ΔΕΝ αναγνωρίζουν τους Ακουσματικούς	Αναγνωρίζουν τους Μαθηματικούς
Ιάμβλιχος, <i>Περὶ τῆς κοινῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης</i> 25	Αναγνωρίζουν τους Ακουσματικούς	ΔΕΝ αναγνωρίζουν τους Μαθηματικούς
Ιάμβλιχος, <i>Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου</i> 87	Αναγνωρίζουν τους Ακουσματικούς	(Δεν ορίζεται ἄρνηση στο χωρίο)

Η προσήλωση των «Ακουσματικών» στην παράδοση έπαιρνε έναν χαρακτήρα καθήκοντος δια βίου εκτέλεσης εντολών και πειθάρχησης στις απαγορεύσεις.⁴⁸³ Τα παραγγέλματα του Πυθαγόρα, λοιπόν, θεωρούνταν περισσότερο ως ένας ηθικός κώδικας, με διατροφικές και ενδυματολογικές προεκτάσεις, που έπρεπε να εφαρμόζεται χωρίς να υπάρχει ανάγκη περαιτέρω τεκμηρίωσης, εξηγήσεων ή βαθύτερης επιστημονικής κατανόησης. Υπήρχε, λοιπόν, ένας θρησκευτικός τύπος σκέψης αποκαλυπτικού χαρακτήρα,⁴⁸⁴ ενώ η σοφία και η ιεραρχία σε αυτήν την ομάδα προσμετρώνταν από την αποστήθιση μεγαλύτερου αριθμού ακουσμάτων.⁴⁸⁵ Στη βάση αυτή, οι Ακουσματικοί συνδέονταν με τον μύθο, τη μετενσάρκωση και τη

⁴⁸² Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 37: «μαθηματικοὶ μὲν οἱ τὸν περιττότερον καὶ πρὸς ἀκρίβειαν διαπεπονημένον τῆς ἐπιστήμης λόγον ἐκμεμαθηκότες».

⁴⁸³ Κεσσίδης, 2004: 221.

⁴⁸⁴ Guthrie, 1962: 192.

⁴⁸⁵ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 18.82: «τούτους ἔχειν βέλτιστα πρὸς φρόνησιν, οἵτινες πλεῖστα ἀκούσματα ἔσχον».

θηρσκευτική ποιότητα γύρω από τον θρύλο του Πυθαγόρα,⁴⁸⁶ ενώ επέκριναν τους Μαθηματικούς ως οπαδούς του Ίπασου.⁴⁸⁷

Από την πλευρά τους, οι «Μαθηματικοί» ήταν συνδεδεμένοι με τη φιλοσοφία του αριθμού, τα μαθηματικά, την αστρονομία και τη μουσική.⁴⁸⁸ αντιπροσώπευαν, δηλαδή, την ορθολογική και επιστημονική πλευρά του Πυθαγορισμού.⁴⁸⁹ Υποτίθεται ότι ο διαχωρισμός έλαβε χώρα στα χρόνια του Πυθαγόρα, όταν, φτάνοντας στην Ιταλία, έδωσε στους γεροντότερους και απασχολημένους με την πολιτική δράση τα παραγγέλματα, ενώ στους νεότερους, που είχαν περισσότερο χρόνο, απευθύνθηκε με αποδείξεις και μαθήματα.⁴⁹⁰ Αυτή η διάσταση επισημαίνει έναν διαχωρισμό ανάμεσα στο εξωτερικό και προπαρασκευαστικό στάδιο, από τη μία, και την εσωτερική διδασκαλία αιτιολόγησης, από την άλλη.⁴⁹¹ Το ζητούμενό τους, ωστόσο, ήταν η εξήγηση της τάξης και της κοσμιότητας, αντιληπτής μέσω των αισθήσεων και της νόησης.⁴⁹²

Η διάσταση του διαχωρισμού των δύο ομάδων ενδέχεται να μην είχε την έκταση που παραδίδεται. Ακόμη και η γλωσσική οριοθέτηση σε «Ακουσματικούς» και «Μαθηματικούς» ανάγεται σε μεταγενέστερα χρόνια,⁴⁹³ καθώς διαπιστώνονται αντιφάσεις ανάμεσα στις πρωτογενείς πηγές,⁴⁹⁴ αλλά και συγχωνεύσεις ανεξάρτητων πυθαγόρειων παραδόσεων.⁴⁹⁵ Επιπλέον, διακρίνονται ενσωματώσεις δεδομένων της λαϊκής ή ποιητικής σοφίας στα παραγγέλματα (σύμβολα) του Πυθαγόρα.⁴⁹⁶ Καθοριστικό ρόλο παίζουν επίσης τόσο ο ιδεολογικός προσανατολισμός των

⁴⁸⁶ Burkert, 1972: 197.

⁴⁸⁷ Ibid. 194 ; Ιάμβλιχος, *Περὶ τῆς κοινῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης* 25: «τοὺς δὲ μαθηματικοὺς οὗτοι οὐχ ὠμολόγουν, οὐτὲ τὴν πραγματείαν αὐτῶν εἶναι Πυθαγόρου, ἀλλὰ Ἰππάσου».

Ο Ιάμβλιχος στο *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 18.81 αναφέρει ακριβῶς το ἀντίθετο.

⁴⁸⁸ Burkert, 1972: 197.

⁴⁸⁹ Guthrie, 1962: 192.

⁴⁹⁰ Ιάμβλιχος, *Περὶ τῆς κοινῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης* 25 ; *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 88.

⁴⁹¹ Burkert, 1972: 205.

⁴⁹² Guthrie, 1962: 226.

⁴⁹³ Zhmud, 2012: 172, 174. Στον Κλήμη τον Αλεξανδρέα και τους Πορφύριο και Ιάμβλιχο. Βλ. Κλήμης Αλεξανδρεὺς, *Στρωματεῖς* V, 9, 59: «Ναὶ μὴν καὶ ἡ Πυθαγόρου συνουσία καὶ ἡ πρὸς τοὺς ὁμιλητὰς διττὴ κοινωνία, ἀκουσματικούς τοὺς πολλοὺς καὶ τινες μαθηματικούς ἐτέρους καλοῦσα, τοὺς γνησίως ἀνθαπτομένους τῆς φιλοσοφίας». πρβλ. Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* 18.81: «δύο γὰρ ἦν γένη καὶ τῶν μεταχειριζομένων αὐτὴν, οἱ μὲν ἀκουσματικοί, οἱ δὲ μαθηματικοί». Πρβλ. Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* 37: «οἱ μὲν ἐκαλοῦντο μαθηματικοί, οἱ δ' ἀκουσματικοί· καὶ μαθηματικοὶ μὲν οἱ τὸν περὶ τὸν ἀκρίβειαν διαπεπονημένον τῆς ἐπιστήμης λόγον ἐκμεμαθηκότες, ἀκουσματικοὶ δ' οἱ μόνως τὰς κεφαλαιώδεις ὑποθήκας τῶν γραμμάτων ἀνεὺ ἀκριβεστέρας διηγήσεως ἀκηκοότες».

⁴⁹⁴ Το παράδειγμα του Ιάμβλιχου είναι χαρακτηριστικό .

⁴⁹⁵ Zhmud, 2012: 169.

⁴⁹⁶ Guthrie, 1962: 183.

συγγραφέων που διασώζουν τις πληροφορίες,⁴⁹⁷ όσο και τα κοινωνικά στερεότυπα σχετικά με τους Πυθαγορείους,⁴⁹⁸ όπως αυτά παρουσιάζονται στις κωμωδίες της εποχής.⁴⁹⁹ Το σημαντικότερο, ωστόσο, στοιχείο είναι ότι οι μεταγενέστεροι στοχαστές –όπως ο Πλάτων– διασώζουν την πυθαγόρεια παράδοση, επανερμηνεύοντάς την όμως κατά το δοκούν.

Η σοφία του Πυθαγόρα, λοιπόν, «ανακτάται» και αναδημιουργείται μέσα από τις επιστημονικές μελέτες ή τις φιλοσοφικές αναθεωρήσεις του Πλάτωνα και των μαθητών του.⁵⁰⁰ Στη βάση αυτή, ενισχύεται η ιδέα του διαχωρισμού, καθώς οι «Μαθηματικοί» και οι έρευνές τους συνδέονται με τον Πλατωνισμό και εξιδανικεύονται. Αντιστοίχως, η ασκητικότητα και ο τρόπος ζωής των «Ακουσματικών» εξορθολογικεύονται και εκκοσμικεύονται μέσα από την οπτική του Κυνισμού.⁵⁰¹ Μια αρκετά πιθανή ερμηνεία του φαινομένου θα ήταν να θεωρηθεί αυτή η διάσταση ανάμεσα στους Πυθαγορείους παραπροϊόν της προσπάθειας συστηματοποίησης του Πυθαγορισμού. Ο διαχωρισμός, δηλαδή, διογκώθηκε προκειμένου να εξηγηθεί η πολυσχιδής ιδιοφυΐα του Πυθαγόρα και να αιτιολογηθεί η αρμονική συνύπαρξη ορθολογικών και επιστημονικών θεωρήσεων με θρησκευτικές και μυστικιστικές τάσεις στη σκέψη του.⁵⁰²

5.4. Η αποκατάσταση των Ακουσματικών

Η ανωτέρω θεώρηση καθιστά τους «Ακουσματικούς» την αδικημένη πλευρά της υπόθεσης, καθώς λίγο πολύ παρουσιάζονται σαν φύλακες ενός κώδικα που απλώς προσπαθούν να εφαρμόσουν με δογματική προσήλωση. Στη βάση αυτή, κυρίαρχο ρόλο παίζουν τα τριών ειδών σύμβολα («ακούσματα»), τα οποία κατηγοριοποιούνται ως απαντήσεις στις τρεις θεμελιώδεις ερωτήσεις: «Τί ἐστιν;», «Τί μάλιστα;» και «Τί δεῖ πράττειν ἢ μὴ πράττειν;».⁵⁰³ Πρόκειται, λοιπόν, για ερωτήσεις από τις απαντήσεις των οποίων προκύπτουν οντολογικοί ορισμοί, αξιολογικές κρίσεις και ηθικές ή θρησκευτικές παραινέσεις. Με άλλα λόγια, οι «Ακουσματικοί» αναλώνονται στην εφαρμογή των ταμπού που περιλαμβάνουν τα παραγγέλματα, ενώ οι «Μαθηματικοί»

⁴⁹⁷ Zhmud, 2012: 164, 191. Η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι ο Ιάμβλιχος.

⁴⁹⁸ Burkert, 1972: 205.

⁴⁹⁹ Zhmud, 2012: 179-180.

⁵⁰⁰ Burkert, 1972: 205.

⁵⁰¹ Ibid. 205.

⁵⁰² Guthrie, 1962: 192.

⁵⁰³ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου*, 18.82-83: «πάντα δὲ τὰ οὕτως <καλούμενα> ἀκούσματα διήρηται εἰς τρία εἶδη· τὰ μὲν γὰρ αὐτῶν τί ἐστι σημαίνει, τὰ δὲ τί μάλιστα, τὰ δὲ τί δεῖ πράττειν ἢ μὴ πράττειν».

διερευνούν τη γνώση και επομένως εμφανίζονται να διεκδικούν το μονοπώλιο της επιστήμης. Η εικόνα αυτή και ο γενικότερος διαχωρισμός είναι, ιστορικά, ασφαλέστερο να θεωρηθούν ως μια συμβατική κατηγοριοποίηση.⁵⁰⁴

Είναι γεγονός, ωστόσο, ότι στην πυθαγόρεια κοινότητα υπήρχε μεν δικαιοσύνη αλλά όχι ισότητα,⁵⁰⁵ αφού αναγνωριζόταν ιεραρχία και προβλέπονταν πέντε χρόνια σιωπής και υπακοής για τους δοκίμους.⁵⁰⁶ Η παράμετρος αυτή προσδίδει μια ερμηνευτική θέση αξιολογικής κατωτερότητας στην ομάδα των «Ακουσματικών» έναντι των «Μαθηματικών», καθώς προβάλλεται ένας υπαινιγμός τήρησης εντολών χωρίς απαραίτητα να υπάρχει κατανόηση. Εντούτοις, αυτό δεν ανταποκρίνεται πλήρως στα ιστορικά δεδομένα. Άλλωστε, μια πολιτική εταιρεία αριστοκρατικού χαρακτήρα, όπως ήταν οι πρώιμοι Πυθαγόρειοι, διαφέρει από μια θρησκευτική αδελφότητα πρόθυμων ανθρώπων να τηρούν ευλαβικά και υποτακτικά απλές εντολές.⁵⁰⁷ Τέτοιου είδους δογματικές συμπεριφορές ταιριάζουν πολύ περισσότερο στις μεταγενέστερες αδελφότητες των μονοθεϊστικών θρησκειών,⁵⁰⁸ και θα ήταν λάθος να χρησιμοποιηθούν ως ερμηνευτικό πρίσμα του Πυθαγορισμού.⁵⁰⁹

Με γνώμονα αυτά τα δεδομένα, οι «Ακουσματικοί» δικαιώνονται και αναβαθμίζεται τόσο ο φιλοσοφικός τους ρόλος όσο και η μυστικιστική τους αξία ως θεματοφύλακες και κοινωνοί καίριων φιλοσοφικών νοημάτων. Αυτό συμβαίνει γιατί τα σύμβολα-ακούσματα ενέχουν αλληγορική ερμηνεία. Αναζητούνται, έτσι, παράμετροι που βρίσκονται πολύ μακριά από τα απλά σύμβολα ηθικής αλήθειας.⁵¹⁰ Τα πρωτόγονα ταμπού που εντοπίζονται στα φαινομενικά ανούσια ηθικά παραγγέλματα δεν ερμηνεύονται ως κυριολεκτικές παραινήσεις. Αντιθέτως, κρύβουν, ως μυστικοί κώδικες, ηθικά και πολιτικά ιδεώδη με σαφώς φιλοσοφική βάση. Με άλλα λόγια, οδηγίες όπως το «να απέχουν από τα κουκιά» δεν αποτελούν απλώς διατροφικές υποδείξεις,⁵¹¹ αλλά υποδηλώνουν την πολιτική επιλογή της απόρριψης

⁵⁰⁴ Zhmud, 2012: 175.

⁵⁰⁵ Μιχαηλίδης, 1990: 46.

⁵⁰⁶ Guthrie, 1962: 151, 167

⁵⁰⁷ Zhmud, 2012: 175.

⁵⁰⁸ Ibid. 177.

⁵⁰⁹ Burkert, 1972: 191.

⁵¹⁰ Burnet, 1980: 92-93.

⁵¹¹ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 24: «τῶν δὲ κυάμων ἀπέχεσθαι διὰ τὸ πνευματώδεις ὄντας μάλιστα μετέχειν τοῦ ψυχικοῦ· καὶ ἄλλως κοσμιωτέρας ἀπεργάζεσθαι μὴ παραληφθέντας τὰς γαστέρας».

της δημοκρατικής κληρωτίδας,⁵¹² μιας διαδικασίας κατά την οποία ως κλήροι χρησιμοποιούνταν κύαμοι (κουκιά).⁵¹³

Αντιστοίχως, το να «μην περπατούν σε δημόσιους δρόμους» σημαίνει ότι οι Πυθαγόρειοι δεν πρέπει να ακολουθούν τη λαϊκή γνώμη των πολλών, αλλά να έχουν φιλοσοφική προσέγγιση και θεώρηση των ζητημάτων.⁵¹⁴ Πίσω, λοιπόν, από τους ηθικούς κανόνες υπάρχει ένα παιχνίδι κρυφών νοημάτων με μεταφορική σημασία τα οποία διαφυλάσσονται από τους εξωτερικούς, κοινούς ανθρώπους και είναι προσβάσιμα μόνο στους μνημένους.⁵¹⁵ Αυτό που ακούγεται ενέχει ένα απλό και συμβατικό νόημα της καθημερινότητας, υπαρκτό και ουσιώδες για τον απλό άνθρωπο, αλλά παράλληλα αποκρύπτει ένα βαθύτερο και αφανές νόημα με βαρύνουσα αξία. Παρουσιάζεται έτσι μια διττή οπτική, απολύτως συμβατή με την επιστημονικότητα της φιλοσοφίας του Πυθαγορισμού.

Η Διττή Οπτική των Πυθαγόρειων Συμβόλων (Ακουσμάτων)

Πυθαγόρειο Παράγγελλμα	1η Οπτική: Συμβατικό / Καθημερινό Νόημα (Προσβάσιμο στους «Εξωτερικούς»)	2η Οπτική: Βαθύτερο / Φιλοσοφικό Νόημα (Προσβάσιμο στις «Μνημένους»)
«Κυάμων ἀπέχεσθαι» (Να απέχουν από τα κουκιά)	Διατροφική υπόδειξη: Απλή αποχή από ένα συγκεκριμένο είδος τροφής (όσπριο) για λόγους υγείας ή καθαρισμού.	Πολιτική επιλογή: Απόρριψη και αποχή από τη δημοκρατική κληρωτίδα και τις πολιτικές διαδικασίες της λαϊκής κυριαρχίας.
«Λεωφόρους μη βαδίζειν» (Να μην περπατούν σε δημόσιους δρόμους)	Πρακτική οδηγία: Αποφυγή των πολυσύχναστων δρόμων της πόλης στην καθημερινή μετακίνηση.	Γνωσιολογική/Ηθική στάση: Άρνηση συμμόρφωσης με τη λαϊκή γνώμη των «πολλών»· υιοθέτηση μιας διακριτής φιλοσοφικής θεώρησης.

⁵¹² Πλούταρχος, *Περὶ παιδων ἀγωγῆς* 12F: «Κυάμων ἀπέχεσθαι, ὅτι οὐ δεῖ πολιτεύεσθαι· κυαμευταὶ γὰρ ἦσαν ἔμπροσθεν αἱ ψηφοφορίαι δι' ὧν πέρας ἐπετίθεσαν ταῖς ἀρχαῖς».

⁵¹³ Guthrie, 1962: 184-185.

⁵¹⁴ Zhmud, 2012: 192.

⁵¹⁵ Ibid. 193.

Κεφάλαιο 6: Η Αριθμολογία

6.1. Η Αριθμολογία των Πυθαγορείων.

Για τους Πυθαγόρειους, οι αριθμοί εμπλέκονται στον κόσμο των αισθητών, καθώς χρησιμεύουν ως υποδομή της πραγματικότητας και οριοθέτηση των φυσικών όντων στον χώρο.⁵¹⁶ Η θεώρηση αυτή, πράγματι, αποτελεί ένα δείγμα αξιοσημείωτης επιστημονικής προόδου, καθώς λειτουργεί ως προπομπός των βασικών ιδεών της σύγχρονης επιστήμης –στην πιο στοιχειώδη έστω εκδοχή τους– σχετικά με τη μαθηματικοποιημένη περιγραφή των φυσικών φαινομένων.⁵¹⁷ Τα φυσικά αντικείμενα συλλαμβάνονταν, λοιπόν, από τους Πυθαγόρειους πρωτίστως ως γεωμετρικά στερεά και η ύπαρξή τους ερμηνευόταν με γνώμονα την επιφάνειά τους. Αυτό από μαθηματικής σκοπιάς είναι αληθές και απολύτως επιστημονικό. Ωστόσο, αν γίνει καθολική αναγωγή αυτών των δεδομένων σε οντολογικό-μεταφυσικό επίπεδο, δημιουργείται η επίφαση πως εν γένει ολόκληρη η ύπαρξη μπορεί να αναχθεί στους αριθμούς και τις μεταξύ τους σχέσεις.⁵¹⁸

Η ανωτέρω τάση σηματοδοτεί επίσης ένα δείγμα πρώιμης διαλεκτικής σκέψης, καθώς η ποσότητα συναιρείται με την ποιότητα και παρουσιάζονται η μία μέσω της άλλης.⁵¹⁹ Υπό αυτό το πλαίσιο, οι αριθμοί ξεπερνούν την οριοθέτησή τους ως ποσοτικές μετρήσεις και εκλαμβάνονται ως ποιότητες με βαθύτερη πνευματική διάσταση. Φυσικό επακόλουθο αυτής της τάσης ήταν να υπάρξει επέκταση της προαναφερόμενης θεώρησης σε μια προοπτική που, ξεκινώντας από τα φυσικά αντικείμενα χωρικής τοποθέτησης, επεκτείνεται σε αφηρημένες ανθρώπινες αρετές ή καταστάσεις που φυσικά δεν έχουν ουδεμία χωρική διάσταση.⁵²⁰ Οι αριθμοί, λοιπόν, παίζουν έναν διττό ρόλο, αφού χρησιμοποιούνται όχι μόνο ως εργαλεία υπολογισμού αλλά και ως μέσα εσωτερικής θεώρησης της πραγματικότητας.⁵²¹

Μια τέτοια συνθήκη γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι λειτούργησε ως ένα κράμα μαθηματικών και αστρονομικών γνώσεων με θεολογικές δοξασίες,⁵²² ενσωματωμένων στην ορφικοδιονυσιακή λατρεία.⁵²³ Έτσι, οι αριθμητικές ομοιότητες που διαφαίνονταν σε κάθε επιμέρους εξεταζόμενη περίπτωση ήταν αυθαίρετες και

⁵¹⁶ Cornford, 1998: 217.

⁵¹⁷ Maciel, 2024: 95.

⁵¹⁸ Cornford, 1998: 219.

⁵¹⁹ Κεσσίδης, 2004: 220.

⁵²⁰ Μιχαηλίδης, 1990: 42.

⁵²¹ Κεσσίδης, 2004: 227.

⁵²² Ibid. 220.

⁵²³ Παπαθανασίου, 1990: 164.

φανταστικές, οδηγώντας τους Πυθαγορείους σε δεισιδαιμονίες και μια ακατέργαστη μορφή μεταφυσικής των αριθμών.⁵²⁴ Γεγονός που ιστορικά θα πρέπει να θεωρηθεί ως παράγοντας τροχοπέδης για την εξέλιξη της καθαρής επιστήμης στην παράδοση της εποχής.⁵²⁵ Άλλωστε, αυτές οι ερμηνευτικές εικοτολογικές θεωρήσεις είχαν επιφέρει την κριτική του Αριστοτέλη ότι, ενώ εντοπίζονταν μικρές αριθμητικές ομοιότητες, παραβλέπονταν μεγάλες ανομοιότητες.⁵²⁶ Επομένως, η απλή συμπτωματοκότητα προσλάμβανε χαρακτήρα αρχής και ουσιώδους στοιχείου των όντων,⁵²⁷ καθώς χρησιμοποιούνταν από τους Πυθαγορείους ως επιχειρήματα υπέρ της απόλυτης κυριαρχίας των αριθμών.

Προς επίρρωση αυτής της κριτικής του, ο Αριστοτέλης αναφέρει αρκετά παραδείγματα συνειδητών παρερμηνειών των Πυθαγορείων, όπως την ταύτιση των τριών διπλών συμφώνων του αλφαβήτου (ζ, ξ, ψ) με τις τρεις θεμελιώδεις συμφωνίες της μουσικής κλίμακας (4η, 5η, 8η), αδιαφορώντας για τις υπόλοιπες αντίστοιχες περιπτώσεις.⁵²⁸ Αντιστοίχως, συσχέτιζαν τα γράμματα του αλφαβήτου με τη μουσική έκταση του αυλού ή τις δεκαεπτά (9+8) συλλαβές του ομηρικού στίχου με τις μέσες χορδές (4η και 5η) της λύρας.⁵²⁹ Στο ίδιο ακριβώς επικριτικό πλαίσιο, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει πως οι Πυθαγόρειοι κατασκευάζουν τις προκείμενες, προσαρμόζουν τα πραγματολογικά στοιχεία και επιμελούνται τις θεωρίες τους με τέτοιο τρόπο, ώστε οι διαπιστώσεις να επαληθεύουν την αριθμητική τους εμμονή. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της επινόησης του αόρατου ουρανίου σώματος, της Αντίχθονος, ώστε τα ουράνια σώματα, αντί για εννέα, να καταμετρηθούν ως δέκα και να επιβεβαιωθεί έτσι η ιερότητα της Τετρακτύος ($1+2+3+4=10$).⁵³⁰

Για το ευρύτερο αυτό μεθοδολογικό ζήτημα θα πρέπει να παρατηρηθεί ότι, με δεδομένο το τεράστιο φάσμα αναζήτησης ομοιοτήτων αλλά και την ποικιλότητα των

⁵²⁴ Lloyd, 2020: 34.

⁵²⁵ Κεσσίδης, 2004: 233. Ωστόσο, ακόμα και έτσι τίθεται ένα πρώιμο μαθηματικό θεμέλιο για την ερμηνεία της φύσης και ένα πρώτο βήμα στην απομάκρυνση από την πρακτική-μηχανική θεώρηση. Βλ. Lloyd, 2020: 33 ; Farrington, 1989: 55.

⁵²⁶ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*: 1093 a.27-28: «οἱ μικρὰς ὁμοιότητος ὁρῶσι μεγάλας δὲ παρορῶσιν».

⁵²⁷ Σταμάτης, 1966: 54.

⁵²⁸ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*: 1093 a20: ἐπεὶ καὶ τὸ ΞΨΖ συμφωνίας φασὶν εἶναι, καὶ ὅτι ἐκεῖναι τρεῖς, καὶ ταῦτα τρία· ὅτι δὲ μυρία ἂν εἴη τοιαῦτα, οὐθὲν μέλει (τῷ γὰρ Γ καὶ Ρ εἴη ἂν ἓν σημείον).

⁵²⁹ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 1093a28-b4: «λέγουσι δὲ τινες ὅτι πολλὰ τοιαῦτα, οἷον αἶ τε μέσαι ἢ μὲν ἐννέα ἢ δὲ ὀκτώ, καὶ τὸ ἔπος δεκαεπτά, ἰσάριθμον τούτοις, βαίνεται δ' ἐν μὲν τῷ δεξιῷ ἐννέα συλλαβαῖς, ἐν δὲ τῷ ἀριστερῷ ὀκτώ· καὶ ὅτι ἴσον τὸ διάστημα ἔν τε τοῖς γράμμασιν ἀπὸ τοῦ Α πρὸς τὸ Ω, καὶ ἀπὸ τοῦ βόμβυκος ἐπὶ τὴν ὀξυτάτην [νεάτην] ἐν αὐλοῖς».

⁵³⁰ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 986a.8-11: «ἐπειδὴ τέλειον ἢ δεκάς εἶναι δοκεῖ καὶ πᾶσαν περιειληφέναι τὴν τῶν ἀριθμῶν φύσιν, καὶ τὰ φερόμενα κατὰ τὸν οὐρανὸν δέκα μὲν εἶναι φασιν, ὄντων δὲ ἐννέα μόνον τῶν φανερῶν διὰ τοῦτο δεκάτην τὴν ἀντίχθονα ποιοῦσιν».

σχέσεων προς διερεύνηση, είναι απολύτως φυσικό να μην υπάρχει επαρκές και ξεκάθαρο ερευνητικό πεδίο. Οι αριθμολογικές προτάσεις των Πυθαγορείων περιελάμβαναν από αριθμητικούς ή γεωμετρικούς μέσους και θέσεις των αριθμών σε μια ακολουθία μέχρι και τις γενέθλιες ημερομηνίες των θεών και τις σχετικές αντιστοιχίες με σχήματα.⁵³¹ Επιπλέον, καθημερινά αντικείμενα εκλαμβάνονταν ως γεωμετρικά στερεά και επιχειρούνταν η αναγωγή των επιφανειών τους σε αριθμούς, ώστε να αποκτούν νοηματικές προεκτάσεις.⁵³² Λάμβαναν χώρα ακόμη και καταμετρήσεις των συλλαβών από τους στίχους των επικών ποιημάτων,⁵³³ ή αριθμητικές αντιστοιχίες αλφαβητικών γραμμάτων με τις νοηματικές έννοιες των λέξεων. Δεν υπήρχε, λοιπόν, ένα πλήρες σύστημα, ενώ οι επικαλύψεις και οι αντιφάσεις ανάμεσα στους εκάστοτε ερμηνευτικούς ισχυρισμούς ήταν συχνό φαινόμενο.⁵³⁴

Σημαντικό παράγοντα αποτελεί το γεγονός ότι οι αριθμολογικές θέσεις των Πυθαγορείων σώζονται όχι από πρωτογενείς πηγές,⁵³⁵ αλλά κυρίως από ύστερες πλατωνικές, νεοπυθαγόρειες και νεοπλατωνικές παραδόσεις, με αναδρομικές αποδόσεις στον ίδιο τον Πυθαγόρα.⁵³⁶ Ακόμη όμως και αν παραληφθεί αυτή η ιστορικοφιλοσοφική παράμετρος, το ουσιωδέστερο σημείο βρίσκεται αλλού. Κατά την προεπιστημονική περίοδο της άνθισης του πρώιμου πυθαγόρειου στοχασμού δεν μπορούσε να υπάρξει διάκριση ανάμεσα στη λογική κατασκευή μιας αριθμητικής ακολουθίας και στη διαδοχή των φάσεων μιας διαδικασίας μέσα στον πραγματικό χρόνο. Επομένως, εφόσον οι υπόλοιποι αριθμοί προκύπτουν από τον αριθμό ένα (1), είναι αναμενόμενη η σύγχυση να θεωρείται και η γέννηση του φυσικού κόσμου ως δημιουργικό αποτέλεσμα του Ενός.⁵³⁷

Οι προαναφερόμενες διαπιστώσεις, ωστόσο, δεν αποδεικνύουν ότι οι αριθμολογικές θεωρήσεις πρέπει να εκληφθούν ως ένα ασήμαντο και μεταγενέστερο παρακλάδι του Πυθαγορισμού, εμποτισμένο από ξένες επιδράσεις. Η πυθαγόρεια αριθμολογία δεν είναι μια παράπλευρη ανάπτυξη άσχετη με τη γνήσια σκέψη των

⁵³¹ Παπαθανασίου, 1990: 164.

⁵³² Cornford, 1998: 219.

⁵³³ Ο δακτυλικός εξάμετρος αποτελείται από 8 + 9 συλλαβές. Συμπίπτει έτσι με τους αριθμητικούς μέσους της αναλογίας 6:8 = 9:12 που βρίσκεται εν χρήσει στην πυθαγόρεια μουσική θεωρία βλ. Σταμάτης, 1966: 54. Γεγονός που επισημαίνει μια σύνδεση λόγου και μουσικής σε ένα γενικότερο πλαίσιο αρμονίας με συμπαντικές προεκτάσεις.

⁵³⁴ Burkert, 1972: 468.

⁵³⁵ Ibid. 9. πρβλ. 218.

⁵³⁶ Ibid. 59-61. πρβλ. Zhmud, 2012: 13.

⁵³⁷ Cornford, 1998: 217.

πρώτων Πυθαγορείων. Αντιθέτως, οι αριθμολογικές ερμηνείες φαίνεται να είναι στενά συνδεδεμένες με τη ρίζα του πρώιμου Πυθαγορισμού.⁵³⁸ Άλλωστε, κάτι τέτοιο φαίνεται λογική συνέπεια του ότι η προέλευση των αριθμών ανάγεται στην ομιχλώδη προϊστορία, ενώ η καθαρή επιστήμη είναι ένα πολύ μεταγενέστερο φαινόμενο.⁵³⁹ Συνεπώς, η σύνδεση ανάμεσα σε θρησκεία, αριθμολογία, μουσική και επιστήμη είναι προφανής και αποτυπώνεται στα ανάλογα σύμβολα, όπως η Τετρακτύς.⁵⁴⁰

6.2. Αριθμοί και εικόνες

Δύο πολύ χαρακτηριστικές παράμετροι του συστήματος των Πυθαγορείων, που ήδη έχουν αναφερθεί, ήταν, πρώτον, ότι θεωρούσαν πως οι αριθμοί αποτελούν την αρχή και το δομικό υπόστρωμα των όντων και, δεύτερον, ότι χρησιμοποιούσαν έναν γεωμετρικό τρόπο σήμανσης των αριθμών. Πέραν των γνωστών μεταφυσικών προεκτάσεων, υπάρχει και μια μυστικιστική προοπτική που συνδέει νοηματικά τις έννοιες της ουσίας των όντων με τους αριθμούς μέσω των καλλιτεχνικών αναπαραστάσεων. Με αυτόν τον ιδιότυπο τρόπο, το αυστηρά επιστημονικό και το μεταφυσικό-οντολογικό διαπλέκονται με το αισθητικό στοιχείο. Αυτό συμβαίνει μέσω μιας εναλλακτικής θεώρησης του έργου τέχνης, που εισηγήθηκε ο Εύρυτος και βασίζεται σε εικαστικές αναπαραστάσεις της μορφής των έμβιων όντων ή των φυτών.⁵⁴¹

Ο Εύρυτος χρησιμοποιούσε βότσαλα σε διάφορα χρώματα προκειμένου να φτιάξει μωσαϊκά που να απεικονίζουν ζώα, φυτά ή ανθρώπους. Η μέθοδος αυτή βασιζόταν στην αρχή ότι κάθε βότσαλο αντιστοιχεί σε μια μονάδα της ύπαρξης της απεικονιζόμενης μορφής.⁵⁴² Το μυστικιστικό επακόλουθο αυτής της μεθόδου συνίστατο στο ότι ο συνολικός αριθμός από τα βότσαλα που απαιτούνταν για την ολοκλήρωση της μορφής θεωρούνταν ότι αποκάλυπτε αριθμητικά την ουσία του απεικονιζόμενου όντος. Έτσι, ο αριθμός 250 συνδέθηκε με τον άνθρωπο και ο 360 με τα φυτά. Η θεωρία αυτή παρότι παρουσιάζει τις αδυναμίες που επισήμανε ο Αριστοτέλης,⁵⁴³ ενίσχυσε τη μετάβαση και προέκτεινε τις αριθμητικές

⁵³⁸ Burkert, 1972: 468.

⁵³⁹ Ibid. 466.

⁵⁴⁰ Zhmud, 2012: 300.

⁵⁴¹ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ Ἀριστοτέλους ὑπόμνημα* (985b26) [826-827]: «Εὐρυτος ἔλεγε τοῦδε μὲν τοῦ φυτοῦ τόνδε τὸν ἀριθμὸν ὅρον εἶναι, καὶ ἄλλον μὲν ἵππου καὶ ἄλλον ἀνθρώπου, καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ὁμοίως. καὶ οὐ μόνον ἀπλῶς οὕτως ὁ Εὐρυτος ἔλεγεν ὅτι οἱ ἀριθμοὶ ὅροι εἰσὶ τῶν φυτῶν καὶ ἀνθρώπων καὶ βοῶν».

⁵⁴² Hermann, 2008: 170-171.

⁵⁴³ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά*, 1092b 10-13: «οὐθὲν δὲ διώριται οὐδὲ ὁποτέρως οἱ ἀριθμοὶ αἴτιοι τῶν οὐσιῶν καὶ τοῦ εἶναι, πότερον ὡς ὅροι (οἷον αἱ στιγμαὶ τῶν μεγεθῶν, καὶ ὡς Εὐρυτος ἔταττε τίς

αναπαραστάσεις προς αφηρημένες και μη εικονιστικές έννοιες, όπως η δικαιοσύνη.⁵⁴⁴

6.3. Αριθμοί και λέξεις

Ένα επόμενο βήμα στην πυθαγόρεια αποκρυφιστική συλλογιστική ήταν η μετακίνηση από την αριθμητική οριοθέτηση των υλικών μορφών (άνθρωπος, άλογο) στην ποσοτική κωδικοποίηση και των αφηρημένων ιδεών. Έτσι έννοιες όπως η δικαιοσύνη, η υγεία, ο γάμος, η φιλία, η γνώμη, η αρμονία, η μετεμψύχωση ή ο νους ταυτοποιούνται και ερμηνεύονται επίσης ως αριθμητικές μορφές με μαθηματική δομή και σχέση ισότητας ή συμμετρικής αναλογίας.

Το βήμα αυτό προς μια νέα αντίληψη σύνδεσης-μετάβασης πραγματώνεται σε σημαντικό βαθμό κατά τη σχέση των αριθμών με τις λέξεις και τις έννοιες που περιέχουν. Η συγκεκριμένη προέκταση συνδέεται με την προεξεταζόμενη εικονική αναπαράσταση, καθώς στο αρχαιοελληνικό αριθμητικό σύστημα χρησιμοποιούνταν τα γράμματα ως σύμβολα και των αριθμών. Επομένως, κάθε λέξη, εκτός από τη γλωσσική και εννοιολογική της υπόσταση, αφήνει και ένα αριθμητικό αποτύπωμα.

Η έννοια μιας εικόνας, λοιπόν, σχετίζεται με τον αριθμό των ψηφίδων που χρειάζονται προκειμένου να ολοκληρωθεί η αναπαράστασή της. Αντιστοίχως, και ο αριθμός που προκύπτει από τον συνδυασμό των γραμμάτων που χρειάζονται για να λεχθεί γλωσσικά μια έννοια απεικονιστική ή αφηρημένη, σχετίζεται με την ίδια την έννοια. Αυτή η γλωσσική παράμετρος επιτρέπει να γίνονται συνειρμοί αριθμητικών σχέσεων ανάμεσα στις λέξεις και τις σημασίες τους.⁵⁴⁵ Στην εξέλιξη αυτής της τάσης επιχειρούνταν και πάσης φύσεως συσχετισμοί με άλλα δεδομένα που υπάγονται σε αριθμητικά φαινόμενα. Επομένως, η συναρίθμηση της λέξης «μονάς» ($\mu = 40 + \omicron = 70 + \nu = 50 + \alpha = 1 + \sigma = 200$) είναι το 361. Ο αριθμός αυτός συμπίπτει με τις 360 μοίρες του ζωδιακού κύκλου συν την μία που σηματοδοτεί την έναρξη της νέας πορείας του κάθε επόμενου κύκλου.⁵⁴⁶

ἀριθμὸς τίνος, οἷον ὁδὶ μὲν ἀνθρώπου ὁδὶ δὲ ἵππου, ὥσπερ οἱ τοὺς ἀριθμοὺς ἄγοντες εἰς τὰ σχήματα τρίγωνον καὶ τετράγωνον, οὕτως ἀφομοιωὺν ταῖς ψήφοις τὰς μορφὰς τῶν φυτῶν)».

⁵⁴⁴ Kahn, 1998: 255-256.

⁵⁴⁵ Τα ονόματα των πραγμάτων (λέξεις) έρχονται ιεραρχικά στην αμέσως επόμενη θέση από τους αριθμούς ως προς τη σοφία. Βλ. Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορικοῦ βίου*, 18. 82: «τί τὸ σοφώτατον; ἀριθμός· δεύτερον δὲ τὸ τοῖς πράγμασι τὰ ὀνόματα τιθέμενον».

⁵⁴⁶ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 6.3. «συναριθμηθὲν γὰρ τὸ μονὰς ὄνομα τζά' ἀποδίδωσιν, ἅπερ ζωδιακοῦ κύκλου μοῖραί εἰσιν».

6.4. Λεξάριθμοι και πυθμένες

Στην ίδια βάση οι Πυθαγόρειοι χρησιμοποιούσαν, εκτός από την απλή συναρίθμηση των γραμμάτων των λέξεων, και τους λεγόμενους πυθμένες.⁵⁴⁷ Ο «πυθμήν» είναι εκείνος ο αριθμός που προκύπτει αν τα αθροίσματα των γραμμάτων συνεχιστούν και στους αριθμούς του αποτελέσματος, μέχρι οι πράξεις να καταλήξουν σε μονοψήφιο αριθμό. Έτσι, ο πυθμήν της λέξης «μονάς» (361) είναι το 1 ως το άθροισμα $[3 + 6 + 1 = 10]$ και ακολούθως $[1 + 0 = 1]$, ενώ της λέξης «κόσμος» ($\kappa = 20 + \omicron = 70 + \sigma = 200 + \mu = 40 + \omicron = 70 + \sigma = 200$) = 600 και προχωρώντας $[6 + 0 + 0]$ κατέληξαν στο 6.⁵⁴⁸ Οι Πυθαγόρειοι, ακολουθώντας την τάση τους να ασχολούνται αριθμολογικά κυρίως με τους μονοψήφιους αριθμούς εντός δεκάδας, συχνά εφάρμοζαν ένα σύστημα αντιστοιχίας γραμμάτων και αριθμών απλοποιημένο σε σχέση με το τυπικό αρχαιοελληνικό προσμετρώντας κατευθείαν τον πυθμένα. Επομένως, για το όνομα «Αγαμέμνων»⁵⁴⁹ υπολόγιζαν ως συναρίθμηση ($A = 1 + \gamma = 3 + \alpha = 1 + \mu = 4 + \epsilon = 5 + \mu = 4 + \nu = 5 + \omega = 8 + \nu = 5$) τον αριθμό 36 και ως πυθμήν $(3 + 6)$ τον αριθμό 9.⁵⁵⁰

Με αυτά τα αριθμητικά-γλωσσικά δεδομένα και πάντα υπό το εύρος αρκετών παραλλαγών κατά τους υπολογισμούς, μπορούν να εξηγηθούν αρκετοί αριθμολογικοί συνειρμοί. Η βάση βρίσκεται στην αρχική πυθαγόρεια πεποίθηση ότι τα πάντα μπορούν να αναχθούν στους αριθμούς και τις μεταξύ τους σχέσεις, κάτι που με τους ανωτέρω υπολογισμούς επαληθεύεται. Επισημαίνονται έτσι οι μαθηματικές ανιχνεύσεις των Πυθαγορείων και η συμβολική χρήση των μαθηματικοποιημένων λέξεων.⁵⁵¹ Αυτές οι μαθηματικές συμβολικές προεκτάσεις συνέβαιναν μάλιστα σε τέτοιο βαθμό ώστε να εκτείνονται ακόμα και σε φαινόμενα μαντείας ή αριθμολογικών ερμηνειών των ιστορικών γεγονότων. Έτσι, το ποιος ομηρικός ήρωας θα νικούσε κατά τη μάχη θεωρούνταν μια νομοτελειακή έκφραση των αριθμών που προέκυπταν από το όνομά του. Με άλλα λόγια, στη διαμάχη μεταξύ δύο ηρώων, εκείνος του οποίου το όνομα παρήγε τον μεγαλύτερο αριθμό αναδεικνυόταν νικητής.

⁵⁴⁷ Θέων ο Σμυρναίος, *Τὰ κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρῆσιμα εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν* (*De utilitate mathematicae*) 80: «πρῶτοι λέγονται τῶν τὸν αὐτὸν λόγον ἔχόντων καὶ πυθμένες τῶν ὁμοειδῶν».

⁵⁴⁸ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 48.22: «ἢ συναρίθμησις τοῦ κόσμου ὀνόματος ἑξακόσιά ἐστιν».

⁵⁴⁹ Σύμφωνα με το τυπικό αρχαιοελληνικό σύστημα αρίθμησης το όνομα «Αγαμέμνων» βγάζει τον αριθμό 990 και όχι 36. Ωστόσο και στις δύο περιπτώσεις ο πυθμήν συμπίπτει στο 9, καθώς το 990 αναλύεται σε $[9 + 9 + 0 = 18]$ και ακολούθως $[1 + 8 = 9]$ ενώ το 36 γίνεται $[3 + 6 = 9]$.

⁵⁵⁰ Ιππόλυτος, *Κατὰ Πασῶν Αἰρέσεων Ελέγχου* 4.14.4-5: «Αγαμέμνων ὀνόματος γίνεται τοῦ μὲν <α> <πυθμήν> μονὰς μία, τοῦ δὲ <γ> μονάδες τρεῖς, τοῦ ἄλλου <α> μονὰς μία, τοῦ <μ> μονάδες δ', τοῦ <ε> μονάδες ε', τοῦ <μ> μονάδες δ', τοῦ <ν> μονάδες πέντε, τοῦ <ω> μονάδες ἡ', τοῦ <ν> μονάδες ε'.

⁵⁵¹ Ιάμβλιχος, *Περὶ τῆς κοινῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης* 22.12-15: «Πυθαγορικὴν μαθηματικὴν ἀνιχνεύειν. ἑξαίρετα δὲ αὐτῆς ὥσπερ εἰ στοιχεῖα κοινὰ λάβωμεν, ὥς μὲν αὐτόθεν ἀκοῦσαι τὴν συμβολικὴν καὶ ἀπεξενωμένην χρῆσιν τῶν μαθηματικῶν λέξεων».

Κατά αυτήν τη σύλληψη, ο Πάτροκλος (9) θα νικούσε τον Σαρπηδόνα (2), ο Αχιλλέας (4) θα σκότωνε τον Έκτορα (1) ενώ ο Μενέλαος (9) θα επικρατούσε στον Πάρι (4) και θα φόνευε τον Εύφορβο (8). Αντιστοίχως, ο Οδυσσέας (8) θα κέρδιζε στα αγωνίσματα τον Αίαντα (4).⁵⁵²

Ανάλογες προεκτάσεις σε πολυπαραγοντικές ερμηνείες μπορούν να εντοπιστούν στο ότι η λέξη «Έν» (ένα) παράγει τον αριθμό 55 ($\epsilon = 5 + \nu = 50$).⁵⁵³ Ωστόσο, ο ίδιος αριθμός παράγεται αν αθροιστούν όλοι οι κατά σειρά αριθμοί της δεκάδας ($1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10$). Επιπλέον, εάν με αφετηρία 1 (Έν) ξεκινήσει μια σειρά διπλών αριθμών 1, 2, 4, 8, όπου ο επόμενος είναι ο διπλάσιος του προηγούμενου, οι τέσσερις πρώτοι της σειράς δίνουν άθροισμα 15 ($1 + 2 + 4 + 8 = 15$). Αντιστοίχως, οι πρώτοι τέσσερις τριπλοί αριθμοί (ο επόμενος είναι ο τριπλάσιος του προηγούμενου) δίνουν άθροισμα 40 ($1 + 3 + 9 + 27 = 40$). Εντούτοις, $40 + 15 = 55$, και αυτή η σχέση μαρτυρά τη σύνδεση με τους τέσσερις αριθμούς 1, 2, 3, 4, που το άθροισμά τους παράγει το 10 (ιερά Τετρακτύς). Ο πυθμήν του δέκα είναι το 1, συνεπώς η λέξη «Έν» (55), που χρησιμοποιείται για να αποδώσει γλωσσικά την έννοια του 1, επαληθεύει και γραμματολογικά τις πράξεις. Η ονοματοδοσία, λοιπόν, δεν είναι συμβατική, αλλά επιβεβαιώνει γραμματολογικά την οντολογική ταυτότητα.

Ένα ακόμα ισχυρότερο παράδειγμα που μάλιστα εμπλέκει επιστημονικές διαπιστώσεις και παρατηρήσεις με αριθμητικές και συμβολικές προοπτικές είναι εκείνο του κόσμου. Ο κόσμος ως οντολογική έννοια που αναφέρεται στο σύμπαν ως ολότητα της συγκροτημένης ύπαρξης είναι «συχνά φανερό»⁵⁵⁴ και παρατηρήσιμο ότι η σύστασή του αποτελεί αρμονική συναρμογή αντιθετικών στοιχείων.⁵⁵⁵ Η συναρίθμηση της λέξης «κόσμος» είναι το 600 και ο πυθμήν της το 6. Ωστόσο, το 6 είναι επίσης αποτέλεσμα συναρμογής αντιθέσεων, καθώς είναι το γινόμενο των

⁵⁵² Ιππόλυτος, *Κατά Πασών Αιρέσεων Ελέγχον* 4.14. 13 & 17-18: «Αΐας ποιεί κατὰ τὸν ἑννεαδικὸν μονάδας δ', Ὀδυσσεὺς ὀκτὼ κατὰ τὸν ἑννεαδικόν· ἄρ' οὖν μήτι τὸ Ὀδυσσέως ἐπίθετον καὶ οὐ κύριον ἔστιν; ἐνίκησε γάρ· κατὰ μὲν τοὺς ἀριθμοὺς νικᾷ Αἴας, ἢ δ' ἱστορία Ὀδυσσέα παραδίδωσιν». [...] «Σαρπηδὸν ψηφισθεὶς ποιεῖ μονάδας κατὰ τὸν ἑννεαδικὸν δύο [πυθμένα], Πάτροκλος δὲ ποιεῖ μονάδας θ'· νικᾷ Πάτροκλος». [...] «Ἀλέξανδρος κύριον ἔχει ὄνομα <Πάρις> Πάρις δὲ ποιεῖ μονάδας κατὰ τὸ <ν> ἑννεαδικὸν δ', Μενέλαος δὲ κατὰ τὸν ἑννεαδικὸν μονάδας θ'. νικᾷσι δὴ αἱ ἑννέα τὰς τέσσαρας» [...] «πάλιν Μενέλαος καὶ Εὐφορβος· Μενέλαος ἔχει μονάδας ἑννέα, Εὐφορβος ὀκτὼ· νικᾷ Μενέλαος». Ο Ιππόλυτος, προφανώς βασιζόμενος σε κάποια παραλλαγή του συστήματος αριθμολόγησης (ἑννεαδικόν) που αξιολογεί τους αριθμούς όχι σύμφωνα με τη διαφορά μεγέθους, εντοπίζει την παραδοξότητα η ιστορία να μην επιβεβαιώνει τους αριθμούς.

⁵⁵³ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 86.20: «ἔτι ἐὰν ψηφίσῃς τὸ ἐν ἐν γράμμασιν, εὐρήσεις κατὰ σύνθεσιν τὸν νε'».

⁵⁵⁴ «πολλάκις ὥφθη» Πρόκειται για αξιολογική κρίση του Ιάμβλιχου.

⁵⁵⁵ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 48.18-20: «ὁ κόσμος, ὥσπερ καὶ ὁ ζ', ἐξ ἐναντίων πολλάκις ὥφθη συνεστὼς καθ' ἁρμονίαν καὶ ἡ συναρίθμησις τοῦ κόσμου ὀνόματος ἑξακόσια ἔστιν».

αριθμών 2 και 3 ($2 \times 3 = 6$).⁵⁵⁶ Αυτοί οι αριθμοί, στην πυθαγόρεια αριθμολογία, περιέχουν ειδικούς συμβολικούς κώδικες, καθώς το 2, ως πρώτος άρτιος αριθμός, συμβολίζει το θηλυκό και το 3, ως πρώτος περιττός, το αρσενικό, που θεωρούνται αντίθετα.⁵⁵⁷

6.5. Οι βασικές αριθμολογικές παράμετροι του Πυθαγορισμού

Η πρώτη ουσιώδης διαπίστωση είναι ότι οι Πυθαγόρειοι για τις αριθμολογικές τους θεωρήσεις συνήθως δεν λάμβαναν υπόψη τους αριθμούς μεγαλύτερους από το 10. Επομένως, όλοι οι αριθμοί μεγαλύτεροι της δεκάδας αποδίδονταν με γνώμονα τη δεκάδα, επί παραδείγματι, το 11 ως $10 + 1$, το 20 ως 10×2 και το 48 ως $10 \times 4 + 8$. Επιπλέον, οι ταξινομήσεις των φυσικών αριθμών ορίζονταν με βάση το υπόλοιπο που άφηνε η διαίρεσή τους με τη δεκάδα.⁵⁵⁸ Σημαντική παράμετρος ήταν και οι σχέσεις που μπορούσαν να δημιουργηθούν με την ύψωση των αριθμών σε δυνάμεις αλλά και η σειρά του κάθε αριθμού εντός της δεκάδας. Εν τέλει, με βάση αυτές τις μαθηματικές αρχές προέκυπταν νοηματικοί συσχετισμοί με αφηρημένες έννοιες φιλοσοφικών, θρησκευτικών, πολιτικών ή κοινωνικών διαστάσεων που ωστόσο δεν είναι πάντοτε προφανείς.⁵⁵⁹

Το δεύτερο σημαντικό σημείο είναι ότι ο διαχωρισμός των αριθμών σε άρτιους και περιττούς αποτελεί μια αντίθεση με κοσμολογικές προεκτάσεις, αφού εντοπίζεται αναλογία ίδια με εκείνη που υπάρχει ανάμεσα στο πεπερασμένο και το άπειρο μέσα στο σύμπαν. Η βαθύτερη ουσία του διαχωρισμού και της αξιολογικής σύγκρισης, ωστόσο, έγκειται στο ότι ο φιλοσοφικός ρόλος που έχει το «Πέρας» ως αρχή είναι να δίνει προσδιοριστική μορφή στο «Άπειρο».⁵⁶⁰ Στη βάση αυτή, οι περιττοί αριθμοί σχετίζονται με την αξιολογικά υψηλότερη, ως προς την πυθαγόρεια εκτίμηση, αρχή του πεπερασμένου.⁵⁶¹ Κάτι που, παραδόξως, έρχεται σε αντίθεση με την ελληνική γλωσσολογική σημασιολογία, όπου αξιολογικά το περιττό θεωρείται υποδεέστερο.⁵⁶² Η αντιθετικότητα αυτή, ωστόσο, προσδιορίζεται και με γνώμονα το αρσενικό και το θηλυκό, καθώς σχετίζονται το πρώτο με το περιττό και το δεύτερο με το άρτιο.⁵⁶³

⁵⁵⁶ Lloyd, 2020: 34.

⁵⁵⁷ Αντωνιάδης, 2009: 72, 82.

⁵⁵⁸ Mattéi, 1995: 82.

⁵⁵⁹ Zhmud, 2012: 435.

⁵⁶⁰ Μιχαλίδης, 1990: 39.

⁵⁶¹ Burkert, 1972: 468.

⁵⁶² Ibid. 437.

⁵⁶³ Guthrie, 1962: 245-246 ; Zhmud, 2012: 434.

Σημαντική παράμετρος είναι ότι η μονάδα (1) εξαιρείται από τον διαχωρισμό, καθώς περιέχει μέσα της τα πάντα.⁵⁶⁴ Συγκροτεί, λοιπόν, και συμφιλιώνει τα αντίθετα,⁵⁶⁵ ενώ γεννά όλα τα όντα αλλά και γεννιέται από τον εαυτό της.⁵⁶⁶ Αντιστοιχεί, επομένως, στον Θεό και τον Νου και έτσι καλείται «αρσενοθήλυ».⁵⁶⁷ Στην ίδια θεωρητική θεμελίωση, η δεκάδα (10), ως γινόμενο του άρτιου δύο (2) και του περιττού πέντε (5),⁵⁶⁸ αποτελεί το φυσικό όριο μη υπέρβασης και επαναληπτικής επιστροφής. Είναι, δηλαδή, ο «κλειδοκράτωρ» της συνοχής,⁵⁶⁹ που συνδέει, απομακρύνει και ελέγχει την αλληλουχία των αριθμών και των όντων.⁵⁷⁰ Με λίγα λόγια, λειτουργεί ως ισχυρό πέρας της απειρίας, που οδηγεί κάθε αριθμό στην τελειότητα και την ολοκλήρωση.⁵⁷¹

6.6. Η «Τετρακτύς»

Με τη «Μονάδα» και τη «Δεκάδα» ως τα δύο όρια του κόσμου των αριθμών και σε συνδυασμό με τον γενεσιουργό ρόλο της «Τετράδας» σχηματίζεται το σημαντικότερο σύμβολο του Πυθαγορισμού.⁵⁷² Ένα σύμβολο σύνδεσης ανάμεσα στην αρμονία, τη θρησκεία και την αριθμολογία,⁵⁷³ που λειτουργεί ως «αρχή υγείας».⁵⁷⁴ Πρόκειται για τη μητέρα όλων, που είναι η λεγόμενη «Τετρακτύς».⁵⁷⁵ Αυτό το ιερό σύμβολο, ως τέλειο, περιείχε μέσα του ολόκληρη τη φύση των αριθμών και, συνεπώς, του

⁵⁶⁴ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 3.2-5: «τῇ μονάδι ἐφαρμόζειν, σπερματικῶς ὑπάρχοντα πάντα τὰ ἐν τῇ φύσει ὄντα ὡς αὐτὴν ἐν ἀριθμῷ, ἐμπεριέχεται τε δυνάμει τὰ δοκοῦντα ἐναντιώτατα κατ' ἐνέργειαν εἶναι πᾶσιν ἀπλῶς ἐναντιότητος τρόποις». 7.12-13: «τὰ πάντων ιδιώματα περιέχοντα, ὡς ἐκείνη τὸ ἐκάστου ἀριθμοῦ συνέργημα».

⁵⁶⁵ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 3.14-15: «τῷ θεῷ, καὶ μάλιστα καθὸ φιλιωτικῆ καὶ συστατικῆ καὶ τῶν πολυμιγῶν καὶ πάνυ διαφορωτάτων»

⁵⁶⁶ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 3.17-18: «ἐαυτὴν γε μὴν γεννᾷ καὶ ἀφ' ἐαυτῆς γεννᾶται ὡς αὐτοτελὴς καὶ ἀναρχος καὶ ἀτελεύτητος»

⁵⁶⁷ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 4.1-2: «λέγουσιν οὖν ταύτην οὐ μόνον <θεόν>, ἀλλὰ καὶ <νοῦν> καὶ <ἀρσενόθηλυν>· νοῦν μὲν, ὅτι τὸ ἐν θεῷ ἡγεμονικώτατον καὶ ἐν κοσμοποιῖᾳ».

⁵⁶⁸ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 86.2-3: «ἡ δεκάς γεννᾶται δυνάμει ἐξ ἄρτιου καὶ περιττοῦ· πεντάκις γὰρ δύο δέκα. κύκλος ἐστὶ παντὸς ἀριθμοῦ καὶ πέρας»·

⁵⁶⁹ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 81.13-15: «ὁ δέκα φαίνεται πάντων τε λόγων ἔρκος τι καὶ περικλείεισι καὶ δοχεῖον διόπερ καὶ <κλειδοῦχος> ἐκαλεῖτο πρὸς τῷ καὶ τοῦ μέχρι τετράδος εἶναι συστήματος».

⁵⁷⁰ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 82.1-3: «δεκάς <Ἀνάγκη>, πάντα περιορίζουσα καὶ ἀλλήλοις καταμιγνύουσα καὶ πάλιν διυστάνουσα καὶ κίνησιν καὶ ἀλληλουχίαν ἐμποιοῦσα τοῖς οὖσιν».

⁵⁷¹ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 86.5-7: «ἔτι ὅρος ἐστὶ τῆς ἀπειρίας τῶν ἀριθμῶν. καλεῖται δὲ <κράτος> καὶ <παντέλεια>, ἐπεὶ πάντα περαίνει τὸν ἀριθμὸν περιέχουσα πᾶσαν φύσιν ἐντὸς ἐαυτῆς»

⁵⁷² Guthrie, 1962: 225.

⁵⁷³ Zhmud, 2012: 300.

⁵⁷⁴ Burkert, 1972:263. Η έννοια της «Υγείας» αφορά τη σωστή αναλογία στοιχείων μέσα στο σώμα.

⁵⁷⁵ Παπαθανασίου, 1990: 162.

κόσμου.⁵⁷⁶ Έτσι, απέκτησε θρησκευτική σημασία και μαζί με τον «Δάσκαλο» Πυθαγόρα –ως το κύριο επίτευγμά του–⁵⁷⁷ ενείχε θέση όρκου για τους Πυθαγόρειους.⁵⁷⁸ Το σύμβολο αυτό προκύπτει από την αριθμητική πρόοδο (1+2+3+4), που περιέχει άρτιους και περιττούς αριθμούς.⁵⁷⁹ Αποτελείται επίσης, εκτός από την αρτιοπεριττή Μονάδα ως βάση όλων, τόσο από πρώτους (2, 3) όσο και από σύνθετους αριθμούς (4)⁵⁸⁰ και αναπαριστάται γραφιστικά με τη μορφή του τέλειου τριγώνου.⁵⁸¹

Η μέγιστη συμβολική αξία που είχε η «Τετρακτύς» έγκειται στο ότι, αποτελούμενη από άνισα μέλη (1, 2, 3, 4), ήταν ένας αινιγματικός τύπος κατανοητός μόνο στους μυημένους.⁵⁸² Επιπλέον, από τους αριθμούς που την απάρτιζαν προέκυπταν οι μουσικές αναλογίες (αρμονικοί λόγοι), που δημιουργούν τα βασικά μουσικά διαστήματα (4η, 5η, 8η και διπλή 8η).⁵⁸³ Επομένως, η «Τετρακτύς» συνδεόταν με την αρμονία,⁵⁸⁴ από το τραγούδι των Σειρήνων⁵⁸⁵ έως την κοσμική αρμονία των σφαιρών,⁵⁸⁶ αφού ολόκληρο το σύμπαν είναι αρμονία και αριθμοί.⁵⁸⁷ Άλλωστε, η Τετράδα, που ενυπάρχει τόσο ως το τελευταίο αριθμητικό μέλος (4) όσο και ως το σύνολο των πράξεων της ακολουθίας που τη συνθέτει (1 + 2 + 3 + 4), έχει τη σημασία της ορθής αριθμητικής τάξης και ρύθμισης.⁵⁸⁸

Στην ίδια ακριβώς βάση κινείται και η γραφική αναπαράσταση της «Τετρακτύος» μέσω του διαγράμματος του τέλειου τριγώνου, που παράγεται με τη χρήση των ψηφίδων και αποδίδει επίσης την τάξη.⁵⁸⁹ Άλλωστε, αυτό επισημαίνεται και από το ότι η μουσική οκτάβα λειτουργεί ως η αρμονική συμπερίληψη των

⁵⁷⁶ Αριστοτέλης, *Μετά τα φυσικά*, 986a8: «ἐπειδὴ τέλειον ἢ δεκάς εἶναι δοκεῖ καὶ πᾶσαν περιειληφέναι τὴν τῶν ἀριθμῶν φύσιν, καὶ τὰ φερόμενα κατὰ τὸν οὐρανόν».

⁵⁷⁷ Zhmud, 2012: 301.

⁵⁷⁸ Πορφύριος, Πυθαγόρου Βίος 20 ; Ιάμβλιχος, *Περὶ Πυθαγορείου Βίου*, 150, 162. : οὐ, μὰ τὸν ἀμετέρῳ γενεᾷ παραδόντα τετρακτύν, παγὰν ἀενάου φύσεως ριζώματ' ἔχουσιν.

⁵⁷⁹ Mattéi, 1995: 88.

⁵⁸⁰ Ο αριθμός 4 ως ο πρώτος τετραγώνος, θεωρείται σύνθετος, καθώς προκύπτει τόσο αθροιστικά όσο και πολλαπλασιαστικά από τον αριθμό 2 (2+2 = 2×2 = 4).

⁵⁸¹ Burkert, 1972: 72.

⁵⁸² Ibid. 187.

⁵⁸³ Zhmud, 2012: 301 ; Burkert, 1972: 72.

⁵⁸⁴ Η σύνδεση είναι ερμηνευτική γίνεται με γνώμονα τις αναφορές του Ιάμβλιχου και του Πλάτωνα. Βλ. Zhmud, 2012: 303.

⁵⁸⁵ Ιάμβλιχος, *Περὶ Πυθαγορείου Βίου*, 18.82. «τετρακτὺς· ὅπερ ἐστὶν ἡ ἁρμονία, ἐν ἣ αἱ Σειρῆνες».

⁵⁸⁶ Πλάτων, *Πολιτεία*, 617b. «ἐπὶ δὲ τῶν κύκλων αὐτοῦ ἄνωθεν ἐφ' ἐκάστου βεβηκέναι Σειρήνα συμπεριφερομένην, φωνὴν μίαν ἰεῖσαν, ἓνα τόνον· ἐκ πασῶν δὲ ὀκτὼ οὐσῶν μίαν ἁρμονίαν συμφωνεῖν.»

⁵⁸⁷ Burkert, 1972: 187.

⁵⁸⁸ Ibid. 478.

⁵⁸⁹ Ibid. 478.

σύμφωνων διαστημάτων που ανάγονται στους λόγους της «Τετρακτύος».⁵⁹⁰ Εξάλλου, η πλατωνική της παραλλαγή,⁵⁹¹ με πολλαπλασιαστική δομή, και σχήμα «Λ»⁵⁹² τυποποιείται ως «η ψυχή του κόσμου», που περιλαμβάνει και την αναλογία του μουσικού τόνου (9:8). Γίνεται, λοιπόν, αντιληπτό πως μέσω της «Τετρακτύος» προκύπτει και ο όγκος των στερεών,⁵⁹³ δηλαδή η μετάβαση από το απλό σημείο στον τρισδιάστατο χώρο. Αποτελεί, έτσι, ένα σύμβολο εφαρμόσιμο στη λύση πολλών προβλημάτων της φύσης.⁵⁹⁴

Το ζήτημα της κατανόησης και της επίλυσης των προβλημάτων του φυσικού κόσμου, που θέτει ως κλειδί το θρησκευτικό σύμβολο της «Τετρακτύος», έχει βεβαίως ως προϋπόθεση την αφοσίωση των Πυθαγορείων στα μαθηματικά και την ανάδειξή τους ως επιστήμης.⁵⁹⁵ Ωστόσο, το κομβικό σημείο της επιβεβαίωσης των επιστημονικών πυθαγόρειων υποθέσεων βρίσκεται στη συσχέτιση με τον πραγματικό φυσικό κόσμο, πέραν των μαθηματικών αναλογιών. Στη βάση αυτή, απαριθμούνται έντεκα διαφορετικοί τύποι Τετρακτύος.⁵⁹⁶ Έτσι, ο φυσικός κόσμος φαίνεται να συντίθεται από αυτές τις έντεκα παραμέτρους,⁵⁹⁷ καθώς είναι προσαρμοσμένος αριθμητικά, γεωμετρικά και αρμονικά σε εκείνες. Συνεπώς, υπόκειται εμπράκτως, δυνητικά, στους αριθμούς και παραμένει τέλειος, αφού όλα τα πράγματα είναι μέρη του, ενώ ενέχουν μέσα τους το νόημα και τη φύση του όλου.⁵⁹⁸

⁵⁹⁰ Guthrie, 1962: 288, υποσ. 1.

⁵⁹¹ Πλάτων, *Τίμαιος* 35b - 36d.

⁵⁹² Mattéi, 1995: 130.

⁵⁹³ 1 (Σημείο) → 2 (Γραμμή) → 3 (Επίπεδο / Τρίγωνο) → 4 (Στερεό / Πυραμίδα).

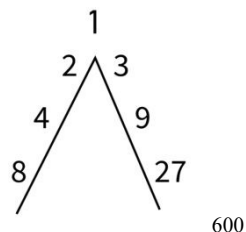
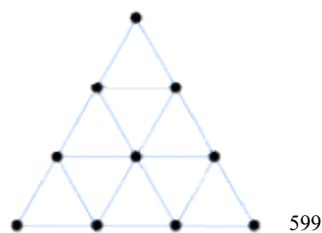
⁵⁹⁴ Cornford, 1991: 205.

⁵⁹⁵ Αριστοτέλης *Μετά τα Φυσικά* Α (5) 985b 23-25: «οἱ καλούμενοι Πυθαγόρειοι τῶν μαθημάτων ἀψάμενοι πρῶτοι ταῦτά τε προήγαγον, καὶ ἐντραφέντες ἐν αὐτοῖς τὰς τούτων ἀρχὰς τῶν ὄντων ἀρχὰς ᾤθησαν εἶναι πάντων.»

⁵⁹⁶ Θέων ο Σμυρναίος, *Τῶν κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρησίμων εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν*, 96-98: «ὥστε τετρακτὺς ἑνδεκα· πρώτη ἢ κατὰ σύνθεσιν ἀριθμῶν, δευτέρα δὲ ἢ κατὰ πολλαπλασιασμὸν ἀριθμῶν, τρίτη κατὰ μέγεθος, τετάρτη τῶν ἀπλῶν σωμάτων, πέμπτη τῶν σχημάτων, ἕκτη τῶν φυομένων, ἑβδόμη τῶν κοινωνιῶν, ὀγδὴ κριτική, ἐνάτη τῶν μερῶν τοῦ ζῶου, δεκάτη τῶν ὥρων, ἑνδεκάτη ἡλικιῶν».

⁵⁹⁷ Από τα στοιχεία της φύσης (φωτιά, αέρας, νερό, γη) και τις εποχές του χρόνου (άνοιξη, καλοκαίρι, χειμώνας, φθινόπωρο), μέχρι τις κοινωνικές παραμέτρους (άτομο, οικογένεια, χωριό, πολιτεία) και τις φάσεις της ανθρώπινης ηλικίας (νηπιακή, νεότητα, ωριμότητα, γήρας).

⁵⁹⁸ Cornford, 1991: 207.



6.7. Ο συμβολισμός του αριθμού 5

Ο αριθμός 5 θεωρείται ένα σύμβολο δικαιοσύνης επειδή χωρίζει ακριβώς στη μέση την αριθμητική ακολουθία των φυσικών αριθμών από το ένα έως το εννέα (1, 2, 3, 4 – 5 – 6, 7, 8, 9).⁶⁰¹ Επιπλέον παρουσιάζει την ολότητα, με τις δύο πρώτες και τις δύο τελευταίες μονάδες να συμβολίζουν την αρχή και το τέλος και την κεντρική κενή μονάδα να αποτελεί το μέσον ($2 + 1 + 2 = 5$).⁶⁰² Πρόκειται λοιπόν για έναν τύπο δικαιοσύνης της μεσότητας. Εξάλλου το 5 προκύπτει ως άθροισμα των δύο μελών της αναλογίας 3:2, που παράγει το θεμελιώδες μουσικό διάστημα της πέμπτης. Η λέξη «πέντε» είναι παρώνυμο του «πάντα» και το τετράγωνο του 5 παράγει το 25 που ήταν υψηλής σημασίας σύμβολο καθώς συνέπιπτε με τον αριθμό των γραμμάτων του αιγυπτιακού αλφαβήτου και τον κύκλο της ζωής κεντρικών θεοτήτων.⁶⁰³

Ως άθροισμα του 2 και του 3, των πρώτων από τους άρτιους και τους περιττούς αριθμούς, που συμβολίζουν το θηλυκό (2) και το αρσενικό (3),⁶⁰⁴ η πεντάδα είναι το κατεξοχήν και πρωταρχικό συνδυαστικό σύμβολο του «Γάμου».⁶⁰⁵ Επιβεβαιώνεται έτσι η βαθύτερη λαϊκή παράδοση πως η έλευση της πενταετίας μετά την ήβη, κατά παράδοση, θεωρείται η ιδανική ηλικία τεκνοποίησης για τη γυναίκα.⁶⁰⁶ Κάτι που επαληθεύεται και από τον συμβολισμό του πυθαγορείου θεωρήματος ($3^2 + 4^2 = 5^2$). Πράγματι, η κάθετη πλευρά αντιστοιχεί στο αρσενικό (3), η οριζόντια στο

⁵⁹⁹ Η Πυθαγόρεια Τετρακτύς. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/6/66/Tetractys.svg/960px-Tetractys.svg.png> (12.5.2026)

⁶⁰⁰ Η Πλατωνική Τετρακτύς σε σχήμα «Λ» <https://platoandthequran.com/wp-content/uploads/2024/05/20.4-YC-255x300-1.jpg> (12.5.2026).

⁶⁰¹ Mattéi, 1995: 152.

⁶⁰² Γεωργούλης, 2000: 56.

⁶⁰³ Πλούταρχος, *Περί Ίσιδος και Οσίριδος*, 374a: «ποιεῖ δὲ τετράγωνον ἢ πεντὰς ἂν' ἑαυτῆς, ὅσον τῶν γραμμάτων παρ' Αἰγυπτίους τὸ πληθὸς ἐστὶ, καὶ ὅσων ἐνιαυτῶν ἔζη χρόνον ὁ Ἄπις»

⁶⁰⁴ Αντωνιάδης, 2009: 72.

⁶⁰⁵ Lloyd, 2020: 34. Πρβλ. Zhmud, 2012: 448.

⁶⁰⁶ Ἡσίοδος, *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* 698: «ἢ δὲ γυνὴ τέτορ' ἡβώοι, πέμπτῳ δὲ γαμοῖτο.»

θηλυκό (4) –ως τα τέσσερα χρόνια που παρέρχονται μετά την ήβη–⁶⁰⁷ και η υποτείνουσα (5) στον γάμο.⁶⁰⁸

Οι πέντε αισθήσεις του ανθρώπου,⁶⁰⁹ τα πέντε στοιχεία της φύσης (Γη, Ύδωρ, Αήρ, Πυρ και Αιθήρ) και τα πέντε κανονικά πολύεδρα (κύβος, τετράεδρο, οκτάεδρο, δωδεκάεδρο και εικοσάεδρο) δείχνουν τον ουσιαστικό μεταφυσικό αντίκτυπο της πεντάδας.⁶¹⁰ Πρόκειται για το σύμβολο που προσδίδει ποιότητα, και χρώμα στην ύπαρξη.⁶¹¹ Τα ανωτέρω δεδομένα επιβεβαιώνονται από τον γεωμετρικό σχηματισμό του τρισδιάστατου πενταγράμμου χώρου, που αποτελεί γεωμετρικό αποτέλεσμα των πενταγωνικών αριθμών. Επιπλέον κάθε έδρα του δωδεκαέδρου είναι πενταγωνική και εφόσον το δωδεκάεδρο εκλαμβάνεται ως η γεωμετρική απεικόνιση του σύμπαντος, η πεντάδα είναι η αριθμητική του παράσταση. Πρόκειται για τον σχηματισμό του χώρου και τη φυσική κλίμακα του χρόνου και δεδομένης της αστρικής καταγωγής της ψυχής η πεντάδα συνδέεται με τον κύκλο των ψυχικών μετενσαρκώσεων.⁶¹²

Σε αυτή τη βάση η πεντάδα λειτουργεί ως σύμβολο της επιστροφής όλων των πραγμάτων και κυρίως της ψυχής στον εαυτό της. Ο συμβολισμός αυτός επαληθεύεται από τον κανονικό κύκλο της περιστροφής του αστεροειδούς πενταγώνου και από τη μουσική, με τον κύκλο των πέμπτων στην κατασκευή της φυσικής μουσικής κλίμακας.⁶¹³ Δεδομένου ότι η μουσική κλίμακα λειτουργεί ως αντίκρισμα της συμπαντικής αρμονίας των σφαιρών γίνεται κατανοητή η σύνδεση, ενώ η πεντάδα αποκτά έτσι εκτός των άλλων και τη σημασία της γονιμότητας.⁶¹⁴ Στην ίδια βάση, το άθροισμα του πρώτου και του τελευταίου αριθμού της Τετρακτύος (1, 2, 3, 4) συνδυάζει το πρωτογενές θεϊκό (1) με το κλείσιμο του κύκλου –δηλαδή την εφαρμογή και την πραγμάτωση του (4).⁶¹⁵

⁶⁰⁷ Burkert, 1972: 476.

⁶⁰⁸ Πλούταρχος, *Περί Ίσιδος και Οσίριδος*, 374a: «εικαστέον οὖν τὴν μὲν πρὸς ὀρθίαν ἄρρενι, τὴν δὲ βάσιν θηλείᾳ, τὴν δ' ὑποτείνουσαν ἀμφοῖν ἐγγόνῳ»

⁶⁰⁹ Burkert 1972: 247, υποσημείωση 43.

⁶¹⁰ Σακελλαρίου, 1963: 169.

⁶¹¹ Burkert, 1972: 247.

⁶¹² Mattéi, 1995: 149-150

⁶¹³ Ibid. 148.

⁶¹⁴ Burkert, 1972: 471.

⁶¹⁵ Σακελλαρίου, 1963: 169.

6.8.Το αστεροειδές πεντάγραμμο (πεντάλφα)

Η αξία της πεντάδας φαίνεται και από τη λειτουργία του «πενταγράμμου». Ενός γραφιστικού συμβόλου με κοσμολογικό πρόσημο,⁶¹⁶ που σχετιζόταν συμβολικά και ονομαστικά με την «Υγεία», καθώς υποτίθεται ότι ο ίδιος ο Πυθαγόρας είχε σχεδιάσει τα γράμματα «υ.γ.ε.ι.α.» στις κορυφές του.⁶¹⁷ Συχνά αναφέρεται ως «τριπλούν τρίγωνο»,⁶¹⁸ αφού ουσιαστικά προκύπτει ως ένα μπλέξιμο τριγώνων.⁶¹⁹ Ωστόσο, είναι και ένας συνδυασμός πέντε τριγώνων, που μαζί συνθέτουν ένα αστεροειδές πεντάγωνο. Ως εκ τούτου, αναφέρεται ως «πεντάλφα».⁶²⁰ Φαίνεται πως το σύμβολο αυτό σχεδιαζόταν εμπειρικά από τους πρώιμους Πυθαγορείους⁶²¹ ως αναγνωριστικό ή ως τρόπος χαιρετισμού⁶²² στην αλληλογραφία.⁶²³ Αποτελούσε έτσι έναν οπτικό κώδικα σήματος επικοινωνίας και αλληλεγγύης ανάμεσά τους.⁶²⁴

Είναι χαρακτηριστικό το περιστατικό όπου κάποιος Πυθαγόρειος ξεπλήρωσε πλουσιοπάροχα τα παλιά χρέη του αποθανόντος ομοϊδεάτη του, επειδή είδε το εν λόγω σύμβολο⁶²⁵ χαραγμένο στην ιδιοκτησία του αποδέκτη.⁶²⁶ Έχει, εντούτοις, διαπιστωθεί πως σε μεταγενέστερες πηγές συγχέεται με το εξάγωνο.⁶²⁷ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούν οι συμβολικές επικαλύψεις του πενταγράμμου με την «Τετρακτύν», καθώς ως τα γνωστότερα οπτικά σύμβολα παραπέμπουν και τα δύο στην υγεία. Παρόμοιες επικαλύψεις έχει και η πεντάδα, που ως «Δικαιοσύνη», «Γάμος» και «Υγεία» συμπίπτει με τους αριθμούς τέσσερα-εννέα, έξι και επτά. Οι

⁶¹⁶ Η μέθοδος κατασκευής των κανονικών στερεών στον πλατωνικό *Τίμαιο* (55c) προϋποθέτει τη γνώση κατασκευής του κανονικού πεντάγωνα. Βλ. Guthrie, 1962: 269. Άλλωστε, οι έδρες του δωδεκαέδρου είναι κανονικά πεντάγωνα και οι διαγώνιοί τους σχηματίζουν το εν λόγω αστεροειδές πεντάγραμμο. Βλ. Van der Waerden, 2010: 109.

⁶¹⁷ Allman, 1889: 26, υποσημείωση 31.

⁶¹⁸ Λουκιανός, *Υπὲρ τοῦ ἐν τῇ προσαγορεύσει παιίσματος*, 5. Πρβλ. *Σχόλια* στον Αριστοφάνη (Νεφέλες 609): «οἱ δὲ Πυθαγόρειοι τὸ “ὕγιαίνειν”. καὶ τὸ γε τριπλοῦν τρίγωνον ... πρὸς αὐτῶν ὀνομάζεται.»

⁶¹⁹ Allman, 1889: 26.

⁶²⁰ *Σχόλια* στον Λουκιανό 64.5: «τὸ πεντάγραμμον ὅτι τὸ ἐν τῇ συνηθείᾳ λεγόμενον πένταλφα.»

⁶²¹ Burkert, 1972: 452.

⁶²² Αυτό σχετίζεται με την «Υγεία» καθώς ο Πυθαγόρας χαιρετούσε πάντα χρησιμοποιώντας το «ὕγιαίνειν» βλ. Λουκιανός, *Περὶ τοῦ σφάλματος ἐν τῷ χαιρετῆσαι* 5.5: «χαίρειν οὔτε τὸ εὖ πράττειν προὔγραφεν, ἀλλ’ ἀπὸ τοῦ ὕγιαίνειν ἄρχεσθαι ἐκέλευεν.»

⁶²³ *Σχόλια* στον Λουκιανό 64.5: «τὸ* πεντάγραμμον>] σύμβολον ἦν πρὸς ἀλλήλους Πυθαγορείων ἀναγνωριστικὸν καὶ τούτῳ ἐν ταῖς ἐπιστολαῖς ἐχρῶντο· ὃ ἐστὶ τοῦτο.»

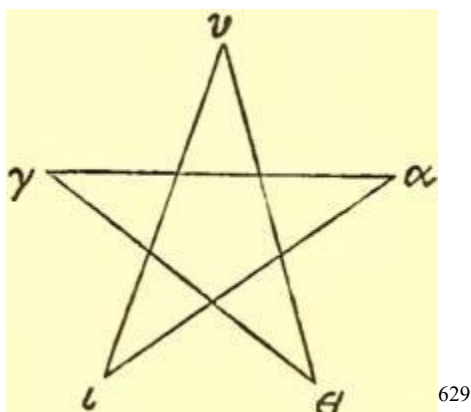
⁶²⁴ Burkert, 1972: 176.

⁶²⁵ Ο Ιάμβλιχος δεν περιγράφει το σύμβολο. Επιπλέον παρόμοια χρήση ως κώδικας αναγνώρισης φαίνεται πως είχε και το δωδεκάεδρο. Βλ. Burkert, 1972: 468.

⁶²⁶ Ιάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορικοῦ βίου*, 33.237-238: «τὸν μὲν ἀποθνήσκειν ἐλόμενον γράφει τι σύμβολον ἐν πίνακι καὶ ἐπιστεῖλαι, ὅπως, ἂν τι πάθοι, κριμνὰς τὴν δέλτον παρὰ τὴν ὁδὸν ἐπισκοπῇ, εἴ τις τῶν παριόντων ἀναγνωρίῃ τὸ σύμβολον· τοῦτον γὰρ ἔφη αὐτῷ ἀποδώσειν τὰ ἀναλώματα.»

⁶²⁷ Zhmud, 2012: 77 υπ. 66.

επικαλύψεις αυτές οφείλονται σε διαφορετικές αριθμολογικές θεωρήσεις.⁶²⁸ Ως εκ τούτου, δεν πρέπει να καταγραφούν ως αντιφάσεις.



629

6.9. Ο αριθμός 6 και ο συμβολισμός του

Ο αριθμός 6 θεωρείται ο τελειότερος από τους άρτιους,⁶³⁰ καθώς αποτελεί τόσο άθροισμα ($1 + 2 + 3 = 6$) όσο και γινόμενο ($1 \times 2 \times 3 = 6$) των μερών (πολλαπλασιαστών) που τον απαρτίζουν.⁶³¹ Αναφέρεται μάλιστα και ως «αρτιοπεριττός»,⁶³² όπως και η μονάδα,⁶³³ συνδέεται με την «Υγεία»,⁶³⁴ και αποτελεί τον πρώτο αριθμό που από γεωμετρικής σκοπιάς παράγει το ορθογώνιο παραλληλόγραμμο.⁶³⁵ Στον ύστερο Πυθαγορισμό,⁶³⁶ συνδέθηκε με την έννοια του «Γάμου», επειδή το γινόμενο των αριθμών 2 και 3 –του πρώτου άρτιου και του πρώτου περιττού αντίστοιχα– συμβόλιζε το αρσενικό και το θηλυκό, ενώ η πολλαπλασιαστική πράξη υπογράμμιζε την ένωση και ολοκλήρωσή τους.⁶³⁷ Επιπλέον, σχετίζεται με την ψυχή (ψύχωσις),⁶³⁸ καθώς στην πυθαγόρεια κατηγοριοποίηση εντοπίζονται έξι είδη έμψυχων όντων (θεοί, άνθρωποι, ζώα, φυτά, δαίμονες και ήρωες).⁶³⁹ Επιπροσθέτως, ο αριθμός 6 υψωμένος στον κύβο (6^3),⁶⁴⁰ δίνει το 216,⁶⁴¹ που συνδέεται με τον χρονικό κύκλο της μετεμψύχωσης.⁶⁴²

⁶²⁸ $2+3=5$ (γάμος), $2 \times 3 = 6$ (γάμος). $2+2=4$ (δικαιοσύνη ως άρτιο μοίρασμα). $2^2 = 4$ και $3^2 = 9$ (δικαιοσύνη απόδοση ισότητας μέσω της ύψωσης στην ίδια δύναμη).

⁶²⁹ Allman, 1889: 26.

⁶³⁰ Κεσσίδης, 2004: 227.

⁶³¹ Σταμάτης, 1966: 49.

⁶³² Burkert, 1972: 432.

⁶³³ Κεσσίδης, 2004: 225.

⁶³⁴ Huffman, 1993: 356.

⁶³⁵ Kahn, 1998: 249.

⁶³⁶ Burkert, 1972: 467, υποσ. 8.

⁶³⁷ Κεσσίδης, 2004: 220.

⁶³⁸ Γεωργούλης, 2000: 56. Πρβλ. Burkert, 1972: 247, υποσημείωση 44.

⁶³⁹ Σακελλαρίου, 1963: 169.

6.10. Οι συμβολισμοί της Επτάδας

Ο αριθμός 7 είναι ο μοναδικός αριθμός –με εξαίρεση το ένα– που δεν προκύπτει ως γινόμενο παραγόντων εντός της δεκάδας, ούτε αποτελεί παράγοντα που γεννά άλλον αριθμό εντός αυτής.⁶⁴³ Επομένως, δεν γεννά και δεν γεννιέται από κανέναν άλλον αριθμό.⁶⁴⁴ Έτσι, ονομαζόταν «αμήτωρ», «παρθένος» και «Αθηνά».⁶⁴⁵ Τα δεδομένα αυτά ορίζουν την επτάδα ως έναν «ηγεμονικό» και «ακίνητο» αριθμό, που δύναται να παρομοιαστεί με τον Θεό και να συγκριθεί με τη μονάδα.⁶⁴⁶ Η «Εβδομάδα», λοιπόν, λειτουργεί ως η οργανική άρθρωση της θεϊκής δημιουργίας από τη γεννήτορα Μονάδα προς την καθολική Δεκάδα, που συμβολίζει τον Κόσμο. Άλλωστε ο αριθμός 7 είναι ταυτόχρονα και η αριθμητική μεσότητα της Τετράδας με τη Δεκάδα ($3 + 4 = 7$, $7 + 3 = 10$).⁶⁴⁷

Το 7 προκύπτει από το άθροισμα των δύο «επισήμων» αριθμών 3 και 4.⁶⁴⁸ Αυτοί οι αριθμοί, με βάση την πυθαγόρεια κοσμική ανάλυση, επισημαίνουν, ο πρώτος (3) την επιφάνεια και ο δεύτερος (4) τον όγκο των γεωμετρικών σχημάτων. Γεγονός που καθιστά το 7 θεμελιώδη αρχή του σύμπαντος και το συνδέει με τον Νου, την Υγεία και το Φως⁶⁴⁹ και, επομένως, την Ψυχή.⁶⁵⁰ Στη βάση αυτή εξηγείται ότι ο προσδιορισμός των υλικών σωμάτων πραγματώνεται με τον συνδυασμό των τριών διαστάσεων (μήκους, πλάτους, βάθους) και των τεσσάρων περάτων (σημείου, γραμμής, επιφάνειας, πάχους).⁶⁵¹ Γεγονός που αντιπροσωπεύει την τελείωση

⁶⁴⁰ Πρόκειται για «ψυχογονικό κύβο» βλ. Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 52.12-15 : «σις ἔτεσι τὰς μετεψυχώσεις τὰς αὐτῶ συμβεβηκυίας ἔφασαν γεγονέναι [...] τὴν πρώτην ἀνακύκλησιν καὶ ἐπάνοδον τοῦ ἀπὸ ἑξ ψυχογονικοῦ κύβου.»

⁶⁴¹ Σε αυτή τη βάση η αναφορά του Διογένη του Λαέρτιου (VIII.14: «ἀλλὰ καὶ αὐτὸς ἐν τῇ γραφῇ φησι δι' ἑπτὰ καὶ διηκοσίων ἐτέων ἐξ αἵδεω παραγεγενῆσθαι ἐς ἀνθρώπους») στον αριθμό 207 θα πρέπει θεωρηθεί λανθασμένη.

⁶⁴² Burkert, 1972: 140, υποσημείωση 110.

⁶⁴³ Αντωνιάδης, 2009: 72.

⁶⁴⁴ Κεσσίδης, 2004: 219.

⁶⁴⁵ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ* 39.8: «ὁ δὲ ἑπτὰ οὔτε τινὰ γεννᾷ οὔτε ἕκ τινος γεννᾶται· τοιαύτη δὲ καὶ ἡ Ἀθηνᾶ ἀμήτωρ καὶ ἀεὶ παρθένος.»

⁶⁴⁶ Φιλόλαος, DK44.20: «ἔστι γὰρ ἡγεμὼν καὶ ἄρχων ἀπάντων, θεός, εἷς, ἀεὶ ὢν, μόνιμος, ἀκίνητος, αὐτὸς ἑαυτῷ ὅμοιος, ἕτερος τῶν ἄλλων». Πρβλ. Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 4.2: «[Μονάδος] νοῦν μὲν, ὅτι τὸ ἐν θεῷ ἡγεμονικώτατον καὶ ἐν κοσμοποιίᾳ καὶ ἐν πάσῃ ἀπλῶς τέχνη τε καὶ λόγῳ.»

⁶⁴⁷ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 58. 17-19: «ὁ δὲ ζ' ἀριθμητικὴ μεσότης τετράδος καὶ δεκάδος, τρόπον τινὰ δύο δεκάδων, τῆς μὲν δυνάμει, τῆς δὲ ἐνεργείᾳ, ὑποδιπλάσιος ὢν τῆς ἀμφοῖν συνθέσεως.»

⁶⁴⁸ Αντωνιάδης, 2009: 72.

⁶⁴⁹ Γεωργούλης, 2000: 56.

⁶⁵⁰ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ* 39.13-14: «νοῦν δὲ καὶ οὐσίαν ἔλεγον τὸ ἐν· τὴν γὰρ ψυχὴν ὡς τὸν νοῦν εἶπε.»

⁶⁵¹ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 55.2-4: «ἔτι ἐβδομάς ἐκ τῶν τριῶν διαστάσεων, μήκους πλάτους βάθους, καὶ τῶν τεσσάρων περάτων, σημείου γραμμῆς ἐπιφανείας πάχους, σῶμα δαίκνυσιν.»

(ολοκλήρωση) των υλικών αντικειμένων και δικαιολογεί την προσωινμία «τελεσφόρος».⁶⁵²

Πρέπει επίσης να επισημανθεί ότι στην πυθαγόρεια αντίληψη, ο τετράγωνος αριθμός (X^2) αντιπροσωπεύει την επιφάνεια δύο διαστάσεων και ο κύβος (X^3) το στερεό τριών διαστάσεων. Αν οι αριθμοί της φυσικής ακολουθίας 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 ενταχθούν σε γεωμετρική πρόοδο με λόγο 2 (2^n)⁶⁵³ και με λόγο 3 (3^n),⁶⁵⁴ ο έβδομος όρος δίνει, κατά περίπτωση, το 64 και το 729. Το 64 και το 729 είναι ταυτόχρονα τετράγωνο και κύβος, καθώς $8^2 = 4^3 = 64$ και αντιστοίχως $27^2 = 9^3 = 729$.⁶⁵⁵ Σημειωτέον είναι ότι οι 4 και 9 παράγονται από τον τρίτο αριθμό της προαναφερόμενης στήλης, ενώ το 8 και το 27 από τον τέταρτο. Γίνεται έτσι κατανοητός ο χαρακτηρισμός του 3 και του 4 ως τους επίσημους αριθμούς που απαρτίζουν την «Τετρακτύν» ($1 + 2 + 3 + 4$).

Ανάλογες συνδέσεις εντοπίζονται με τον Ήλιο (το έβδομο ουράνιο σώμα που κινείται γύρω από την εστία και καθορίζει τις εποχές του χρόνου).⁶⁵⁶ Κάτι αντίστοιχο συνέβαινε και με τις φάσεις της σελήνης, καθώς το άθροισμα των επτά αριθμών $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$ δίνει τον αριθμό των ημερών που χρειάζονται για να ολοκληρωθεί ένας σεληνιακός μήνας.⁶⁵⁷ Επιπλέον, η επτάδα αντιστοιχεί στους 7 πλανήτες και στους 7 μουσικούς φθόγγους. Από αριθμητικής πλευράς ταυτίζεται με το γράμμα «Ζ», που κατά την αρχαία παρετυμολογική παράδοση συνδέεται με τις ταυτόσημες έννοιες Ζωή και Ζεύς,⁶⁵⁸ κάτι που συσχετίζει το 7 και με την Υγεία.⁶⁵⁹

Η επτάδα ταυτιζόταν ακόμη με την ευκαιρία,⁶⁶⁰ για τον λόγο ότι στη φύση και τα φυσικά φαινόμενα όλοι οι κύκλοι γέννησης και ωρίμανσης θεωρούνται

⁶⁵² Φύλων ο Αλεξανδρεύς, *Περὶ ἀριθμῶν* 49c.2: «καλεῖται δ' ἡ ἑβδομάς ὑπὸ τῶν κυρίως τοῖς ὀνόμασιν εἰωθότων χρῆσθαι <καὶ τελεσφόρος>, ἐπειδὴ ταύτη τελεσφορεῖται τὰ σύμπαντα.»

⁶⁵³ 1, 2, 4, 8, 16, 32, 64.

⁶⁵⁴ 1, 3, 9, 27, 81, 243, 729.

⁶⁵⁵ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 54-55: «πρῶτον τετράγωνον ὁμοῦ καὶ κύβον τὸν ξδ', α' β' δ' η' ις' λβ' ξδ'· ἐν τριπλασίονι δὲ λόγῳ προσανξηθέντες ἐπτά ἀριθμοὶ ποιοῦσι τὸν δεύτερον τετράγωνον καὶ κύβον τὸν ψκθ', α' γ' θ' κζ' πα' σμγ' ψκθ'»

⁶⁵⁶ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ* 38.20: «καὶ τὸν ἥλιον δέ, ἐπεὶ αὐτὸς αἴτιος εἶναι τῶν καιρῶν, φησί, δοκεῖ, ἐνταῦθα φασιν ἰδρῦσθαι καθ' ὃ ὁ ἑβδομος ἀριθμὸς ἐστίν, ὃν καιρὸν λέγουσιν»

⁶⁵⁷ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 54.12: ἡμέραι σελήνης κη' καθ' ἑβδομάδας συμπληρωθεῖσαι. ἀπὸ μονάδος ἐπτά ἀριθμοὶ ἐν διπλασίονι λόγῳ προσανξηθέντες ποιοῦσι τὸν πρῶτον τετράγωνον ὁμοῦ καὶ κύβον τὸν ξδ', α' β' δ' η' ις' λβ' ξδ'.

⁶⁵⁸ Σακελλαρίου, 1963: 169-170.

⁶⁵⁹ Huffman, 1993: 356.

⁶⁶⁰ Lloyd, 2020: 34.

επταετείς,⁶⁶¹ με χαρακτηριστικότερο παράδειγμα την ανάπτυξη του ανθρώπου (τα πρώτα δόντια και γένια)⁶⁶² και τις ηλικιακές του φάσεις.⁶⁶³ Οι φάσεις αυτές (παιδίον, παῖς, μειράκιον, νεανίσκος, ἀνὴρ, πρεσβύτες, γέρον),⁶⁶⁴ ἄλλωστε, προσμετρῶνται ως πολλαπλάσια του 7 (7, 14, 21, 28, 35, 42, 49), ενώ χαρακτηριστικό είναι πως τα επταμηνίτικα μωρά⁶⁶⁵ συχνά επιβιώνουν.⁶⁶⁶ Επιπλέον, το 7 συμπίπτει με τη χωρική αντίληψη και τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων σωμάτων (διάσταση, σχῆμα, μέγεθος, χρώμα, κίνηση, στάση), αλλά και με τα είδη κίνησης⁶⁶⁷ (πάνω, κάτω, αριστερά, δεξιά, μπροστά, πίσω και κυκλική).⁶⁶⁸

Συμπεράσματα

Οι θεωρίες για την ψυχή και τους αριθμούς αποτελούν τις θεμελιώδεις τομές της πυθαγόρειας σκέψης. Η πίστη στην αθανασία της ψυχής και, επομένως, η δυνατότητα διαδοχικών μετενσαρκώσεων της σε διαφορετικά σώματα είναι ένα βασικό κλειδί για την κατανόηση του Πυθαγορισμού. Ο λόγος είναι πως αυτή η καινοτόμα θέση παρέχει μια σειρά ποικίλων προεκτάσεων που καθορίζουν ένα ιδιόμορφο και πολύπλευρο σύστημα σκέψης, το οποίο περιέχει αρκετές μεν, σημαντικά εναρμονισμένες δε, αντιθέσεις. Η βιολογική προέκταση της ανωτέρω πίστης είναι η αξιακή υποβάθμιση του σώματος και η ανάδειξη του φαινομένου των αναμνήσεων σε έναν βαρύνοντα συνδετικό κρίκο χρονικοτήτων που αντικειμενικά βρίσκονται σε μεγάλη απόσταση.

Η μετενσάρκωση της ψυχής θεωρείται ως ένας φορέας εξαγνισμού και ποιοτικής εξέλιξής της, ενώ υπάρχει η πεποίθηση για την ποικιλομορφία των ειδών των έμβιων όντων στα οποία μπορεί να ενσαρκωθεί η ίδια ψυχή. Το γεγονός αυτό ορίζει σημαντικούς αξιακούς κώδικες με ηθικό, πολιτικό, θρησκευτικό και

⁶⁶¹ Guthrie, 1962: 303-304.

⁶⁶² Brun, 1992: 31.

⁶⁶³ Αλέξανδρος ο Αφροδισιεύς, *εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ* 38.20. «ὀδοντοφυεῖ τοσοῦτων μηνῶν, καὶ ἡβάσκει περὶ τὴν δευτέραν ἑβδομάδα, καὶ γενεῖα περὶ τὴν τρίτην.»

⁶⁶⁴ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 55-56: «ἐπτά εἰσιν ὥραι, ἃς ἡλικίας καλέομεν, παιδίον παῖς μειράκιον νεανίσκος ἀνὴρ πρεσβύτες γέρον».

⁶⁶⁵ Burkert, 1972: 263, υποσημείωση 120. Πρόκειται για τον μικρό τοκετό στις 210 μέρες έναντι του μεγάλου στις 270 μέρες (9 μήνες).

⁶⁶⁶ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 55: «καλεῖται καὶ <τελεσφόρος> γόνιμα γὰρ τὰ ἐπτάμηνα».

⁶⁶⁷ Ο Πλάτων αναφέρει επίσης επτά είδη κίνησης αποδίδοντας την κυκλική στον Νου. Βλ. *Τίμαιος*, 34a & 43b.

⁶⁶⁸ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 55: «κινήσεις ἐπτά, ἄνω κάτω πρόσω ὀπίσω δεξιά ἀριστερά [μέσον] ἐν κύκλῳ»

μεταφυσικό πρόσημο. Άνθρωποι και ζώα βρίσκονται στην ίδια αξιακή θέση, ενώ η ποιότητα του εκάστοτε κύκλου ζωής συνδέεται αιτιοκρατικά με τις προηγούμενες και τις επόμενες ζωές. Η κοινωνική θέση και η καλή ή κακή τύχη (μοίρα) κάθε ανθρώπου ερμηνεύονται μεταφυσικά ως αποτελέσματα επιλογών των προηγούμενων βίων. Επιπλέον, τα όντα που συνθέτουν τον κόσμο και το σύμπαν αποκτούν μια κοινή ρίζα, ενώ η παραδοσιακή έννοια του θανάτου αποδομείται.

Μία ακόμα προέκταση θρησκευτικού τύπου, αυτή τη φορά, είναι ότι, μέσω της ιδέας της μετενσάρκωσης, ενισχύεται και τεκμηριώνεται λογικά μια τάση κάποιων πρωτόγονων θρησκειών για ταύτιση του φύλαρχου με τον θεό. Με αυτόν τον τρόπο εξηγούνται οι σωματικές και διανοητικές δυνατότητες υπερβατικού τύπου και, επομένως, η υπεροχή του θρησκευτικού αρχηγού. Στο πλαίσιο αυτό, ο Πυθαγόρας, ηγετική μορφή με θρησκευτικά χαρακτηριστικά, αποκτά μυθικές διαστάσεις, ταυτιζόμενος ακόμη και με τον θεό Απόλλωνα. Προεξέχουσα είναι, άλλωστε, η δημοφιλής διήγηση πως διατηρούσε εύρος αναμνήσεων από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της ψυχής του, που συνδέονται με τους ηρωικούς μύθους (Αιθαλίδης, Εύφορβος), τον μάντη-μάγο Ερμότιμο και τον απλό ψαρά Πύρρο.

Η επόμενη παράμετρος-κλειδί στην πυθαγόρεια σκέψη είναι η θεωρία πως όλα τα όντα του φυσικού κόσμου ταυτίζονται με τον αριθμό. Μία αφηρημένη και μη υλική μορφή (αριθμός), λοιπόν, αποκτά μια σύνδεση με τον αισθητό και πραγματικό κόσμο χωρίς να απαιτείται κάποιο σημείο σωματικής επαφής. Το σημείο αυτό είναι συμβατό με τη μεταφορά ψυχικών δεδομένων μέσω της ανάμνησης στο νέο σώμα και, επομένως, με την προϋπάρχουσα γνώση, αλλά και την αλληλουχία ύλης και νοητής μορφής. Το σημείο καμπής βρίσκεται στην πρωτοποριακή μέθοδο απεικόνισης των αριθμών με γεωμετρικά σχήματα. Έτσι, με γνώμονα τη χωρική διάσταση, οι νοητοί αριθμοί αποτελούν την αρχή της ουσίας των όντων του υλικού κόσμου.

Στο προαναφερόμενο θεωρητικό ερμηνευτικό σχήμα, η μουσική λειτουργεί επιβεβαιωτικά, παρέχοντας πρακτικές αποδείξεις που γίνονται αντιληπτές μέσω των αισθήσεων, και εκεί ακριβώς έγκειται η φιλοσοφική της αξία. Σε μια προεπιστημονική εποχή, μέσω άτυπων πειραματικών διαδικασιών που απέκτησαν μυθική διάσταση, οι Πυθαγόρειοι προχώρησαν σε τεκμηρίωση των απόψεών τους. Θεώρησαν, δηλαδή, ότι απέδειξαν πως οι αριθμητικές σχέσεις και οι αναλογίες που προέκυπταν από αυτές, εκτός από το μαθηματικό τους θεωρητικό υπόβαθρο, ήταν επιβεβαιωτικά εφαρμόσιμες και στα φαινόμενα της ακουστικής. Εφόσον οι

μαθηματικές αναλογίες του μήκους μιας χορδής ταυτίζονταν με τις μουσικές αναλογίες των αντίστοιχων αρμονικών διαστημάτων, η αφηρημένη αριθμητική θεωρία αποκτούσε ένα πρακτικό και κοινώς αντιληπτό μουσικό υπόβαθρο.

Αν ο ανθρώπινος κόσμος αποτελεί μια μικρογραφία του συμπαντικού, η κοινή ακουστική εμπειρία παραπέμπει στην αρμονία του σύμπαντος, καθώς ισχύουν οι ίδιες αναλογίες. Έτσι, η μουσική των σφαιρών (πλανητών) είναι συμβατή με την ανθρώπινη μουσική, καθώς και οι δύο υπακούουν στους ίδιους μαθηματικούς κανόνες. Κατά τους Πυθαγορείους, λοιπόν, η ανθρώπινη ψυχή, ούσα συμβατή με το σύμπαν, ενέχει μέσα της την ίδια αρμονία, κινείται παρομοίως με κυκλική κίνηση, όπως και τα ουράνια σώματα, και η μουσική αρμονία επιδρά πάνω της βελτιωτικά και καθαρτικά. Η μουσική αρμονία, λοιπόν, αντιληπτή από τον καθένα, λειτουργεί ως μικρόκοσμος της μεταφυσικής αρμονίας του συμπαντικού κόσμου, καθώς και οι δύο καθορίζονται μαθηματικά.

Με την παραδοχή της εμφανούς επίδρασης της μουσικής στην ψυχή, τόσο γνωσιολογικά ως αντίληψη όσο και καθαρτικά ως θεραπεία, κλείνει ο κύκλος της σύνδεσης όλων των κοσμικών δεδομένων. Η θεωρία των αριθμών, λοιπόν, συνδέεται με τα επιστημονικά και τα αισθητικά δεδομένα σε μια ολότητα που εμπεριέχει και τις μεταφυσικές ή μυστηριακές προοπτικές, οι οποίες σχετίζονται με τις δοξασίες περί της ψυχής. Το στίγμα της φιλοσοφίας των Πυθαγορείων, λοιπόν, ως διανοητικής δραστηριότητας συνδέεται με την κοσμική συμμετρία και λειτουργεί ως ένας οδηγός τρόπου ζωής που συμπυκνώνει όλα τα δεδομένα σε ένα ενιαίο και συμπαγές σύστημα αλληλουχιών. Η συμπερίληψη και η συσσωμάτωση, όμως, είχαν κάποιο τίμημα.

Όλο το προηγούμενως περιγραφέν θεωρητικό οικοδόμημα βασιζόταν στην απόλυτη αριθμητική συμμετρία του κόσμου. Η ανακάλυψη, όμως, οποιασδήποτε μορφής ασυμμετρίας θα ήταν ένα ισχυρό πειστήριο, ικανό να κλονίσει τη συνεκτικότητά του. Στην περίπτωση των μουσικών διαστημάτων, ο αποκλεισμός των διάφωνων από την κοσμολογική εξίσωση έσωσε την κατάσταση. Ωστόσο, οι λεγόμενοι «άλογοι» (άρρητοι) αριθμοί (όπως η $\sqrt{2}$) φαίνεται ότι δημιούργησαν ισχυρές αμφιβολίες, αλλά και εννοιολογικούς αναπροσδιορισμούς, καθώς προκάλεσαν παραδοξότητες και αντιφάσεις στο θεωρητικό πλαίσιο της πυθαγόρειας φιλοσοφίας. Το σχήμα συναρμογής των εξαρχής αντιφατικών στοιχείων του Πυθαγορισμού, λοιπόν, λόγω των εξελίξεων, είναι πιθανό ότι ενίσχυσε την ανάγκη διαφοροποίησης των βαθμίδων μύησης και γνώσης στο εσωτερικό της κοινότητας.

Τέθηκε έτσι μια συνθήκη ρήξης και διαχωρισμού, η οποία ενισχύθηκε από τη σχετική μυθολογία και τους θρύλους, τονίζοντας την ύπαρξη μιας θρησκευτικής και μιας επιστημονικής διάστασης στο εσωτερικό του Πυθαγορισμού. Οι τάσεις αυτές συνδέθηκαν με τους «Ακουσματικούς» και τους «Μαθηματικούς», με τους πρώτους να πειθαρχούν βιωματικά και με σχεδόν δογματική προσήλωση στους κώδικες και τους δεύτερους να αναζητούν επιστημονική τεκμηρίωση. Η ιστορική επαλήθευση αυτού του σχήματος, ωστόσο, δεν είναι ισχυρή, ενώ οι προαναφερόμενοι κώδικες («ακούσματα-σύμβολα») ήταν δεκτικοί ποικίλων ερμηνειών. Ο διττός τους χαρακτήρας, λοιπόν, παρέπεμπε σε δεύτερες εσωτερικές αναγνώσεις και κρυφά μηνύματα προς τους μνημένους, μη αντιληπτά από τους υπόλοιπους ακροατές.

Η επόμενη παράμετρος που λειτούργησε ως αποτέλεσμα της σύμπραξης θρησκείας και επιστήμης έχει να κάνει με την ανάπτυξη, κατά τα χρόνια του Νεοπυθαγορισμού, αριθμολογικών προσεγγίσεων που αποδόθηκαν αναδρομικά στον Πυθαγόρα. Η ουσία της αριθμολογίας βρίσκεται στο ότι οι αριθμοί και οι μεταξύ τους σχέσεις αποκτούν, εκτός από επιστημονικές, και συμβολικές ερμηνείες. Με γνώμονα την πάγια θέση ότι τα πάντα είναι αριθμός, επιτρέπονται προσπάθειες ποικίλων συμβολικών εφαρμογών σε ένα ευρύ φάσμα περιπτώσεων. Οι αριθμητικές πράξεις, λοιπόν, λαμβάνουν εννοιολογικές προεκτάσεις κοσμολογικού χαρακτήρα. Ταυτόχρονα, αποκτούν συμβολικές και εσωτερικές ερμηνείες, συχνά με σχεδόν φαντασιακό πρόσημο και αυθαίρετες συνταυτίσεις. Τα δεδομένα αυτά παραπέμπουν σε επικαλύψεις ανάμεσα στην επιστήμη και τον μαγικό μυστικισμό.

Χαρακτηριστικά παραδείγματα τέτοιων θεωρήσεων είναι η ταύτιση αριθμών με έννοιες όπως η δικαιοσύνη, ο γάμος, η υγεία, η ψυχή, το αρσενικό και το θηλυκό, ο θεός, η ευκαιρία ή τα όρια του κόσμου. Οι συμβολικές προεκτάσεις του διαχωρισμού των αριθμών σε «άρτιους» και «περιττούς» σε κοσμολογικές παραμέτρους, όπως και οι εναλλακτικές ερμηνείες των αριθμητικών πράξεων, αποτελούν χαρακτηριστικά παραδείγματα αυτής της τάσης. Ανάλογα παιχνίδια πραγματώθηκαν σε σχέση με τον εννοιολογικό καθορισμό των λέξεων από το αριθμητικό αποτύπωμα των γραμμάτων που τις απαρτίζουν, ακόμη και της μοίρας κάποιου από τους αριθμούς που προκύπτουν από το όνομά του. Το σημαντικότερο ίσως σημείο είναι τα ιερά εικονικά σύμβολα, όπως πρωτίστως η «Τετρακτύς» και ακολούθως το «Πεντάγραμμα». Τα σύμβολα αυτά, ξεκινώντας ως γεωμετρικές απεικονίσεις αριθμών, απέκτησαν πνευματική και μεταφυσική διάσταση λόγω των αριθμητικών προκειμένων στις οποίες θεμελιώθηκαν.

Βιβλιογραφία

Πρωτογενής βιβλιογραφία: Αρχαίες πηγές:

- Αϊλιανός, *Ποικίλη Ιστορία (Varia historia)*. Hercher, R. (Ed.). Claudii Aeliani *de natura animalium libri xvii, varia historia, epistolae, fragmenta*, vol. 2. Leipzig: Teubner, 1866 (ανατύπωση: 1971). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Αλέξανδρος ὁ Ἀφροδισιεύς, *Εἰς τὰ μετὰ τὰ Φυσικὰ Ἀριστοτέλους ὑπόμνημα (In Aristotelis Metaphysica commentaria)*. Hayduck, M. (Ed.). *Commentaria in Aristotelem Graeca*, vol. 1. Berlin: Reimer, 1891 (ανατύπωση: 1962). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀλκμαίων, *Ἀποσπάσματα (Fragmenta)*, Diels, H. & Kranz, W. (Eds.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1. Berlin: Weidmann, 1951 (6η έκδ., ανατύπωση: 1966). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀντισθένης, *Fragmenta* (fr. 38/125a). Schenkl, H. (Ed.). Epicteti dissertationes ab Arriano digestae. Leipzig: Teubner, 1916, σ. 415. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀπολλόδωρος, *Βιβλιοθήκη (Bibliotheca [sub nomine Apollodori])*. Wagner, R. (Ed.). Apollodori bibliotheca. Peditasimi libellus de duodecim Herculis laboribus. Leipzig: Teubner, 1894. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀπολλόδωρος, *Ἐπιτομή (Epitome)*. Wagner, R. (Ed.). Apollodori bibliotheca. Peditasimi libellus de duodecim Herculis laboribus. Leipzig: Teubner, 1894. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀπολλώνιος Παραδοξογράφος, *Ἱστορίαι θαυμάσιαι (Historiae mirabiles)*. Giannini, A. (Ed.). Paradoxographorum Graecorum reliquiae. Milan: Istituto Editoriale Italiano, 1965. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀπολλώνιος Ῥόδιος, *Ἀργοναυτικά (Argonautica)*. Fränkel, H. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1961 (ανατύπωση: 1970). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περὶ Μουσικῆς (De musica libri iii)*. Winnington-Ingram, R. P. (Ed.). Leipzig: Teubner, 1963. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Ἠθικὰ Εὐδήμια (Ethica Eudemia)*. Susemihl, F. (Ed.). Leipzig: Teubner, 1884 (ανατύπωση: 1967). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Ἠθικὰ Νικομάχεια (Ethica Nicomachea)*. Bywater, I. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1894 (ανατύπωση: 1962). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Μετὰ τὰ φυσικά (Metaphysics)*. Ross, W. D. (Ed.). 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1924 (ανατύπωση: 1970). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Περὶ κόσμου (De mundo)*. Lorimer, W. L. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1933. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Περὶ οὐρανοῦ (Du ciel)*. Moraux, P. (Ed.). Paris: Les Belles Lettres, 1965. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Περὶ ποιητικῆς (De arte poetica)*. Kassel, R. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1965 (ανατύπωση: 1968). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Περὶ ψυχῆς (De anima)*. Ross, W. D. (Ed.). Oxford: Clarendon Press, 1961 (ανατύπωση: 1967). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Πολιτικά (Politica)*. Ross, W. D. (Ed.). *Aristotelis politica*. Oxford: Clarendon Press, 1957 (ανατύπωση: 1964). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Προβλήματα (Problemata)*. Bekker, I. (Ed.). *Aristotelis opera*, vol. 2. Berlin: Reimer, 1831 (ανατύπωση: 1960). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοτέλης, *Προτρεπτικός [Πρὸς Θεμίσωνα] (Protrepticus)*. Düring, I. (Ed.). Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1961. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Ἀριστοτέλης, *Φυσικὴ Ἀκρόασις (Physica)*. Ross, W. D. (Ed.). *Aristotelis physica*. Oxford: Clarendon Press, 1950 (ανατύπωση με διορθώσεις: 1966). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἀριστοφάνης, *Λυσιστράτη (Lysistrata)*. Wilson, N. G. (Ed.). *Aristophanis fabulae*, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 2007. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Διογένης Λαέρτιος, *Βίοι καὶ γνῶμαι τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ εὐδοκίμησάντων (Vitae philosophorum)*. Long, H. S. (Ed.). 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1964 (ανατύπωση: 1966). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Διόδωρος Σικελιώτης, *Ἱστορικὴ Βιβλιοθήκη (Bibliotheca historica)*. Vogel, F. & Fischer, K. T. (Eds.). 5 vols. 3rd edn. Leipzig: Teubner, 1888–1906 (ανατύπωση: 1964). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- *Ελληνικὲς Επιγραφές (Inscriptiones Graecae – IG XIV, No. 638)*. (1890). G. Kaibel (Ed.), *Inscriptiones Italiae et Siciliae*. Georg Reimer. (Χρυσή ορφική πινακίδα της Πετηλίας / Petelia, 4ος αι. π.Χ.). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἐμπεδοκλῆς, *Ἀποσπάσματα (Fragmenta)*. Diels, H. & Kranz, W. (Eds.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1. 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951 (ανατύπωση: 1966), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἑρμῆς ὁ Τρισμégιστος, *Κλείς (Corpus Hermeticum: Libellus xi)*. Nock, A. D. (Ed.) & Festugière, A.-J. (Trans.). *Corpus Hermeticum*, vol. 1. Paris: Les Belles Lettres, 1946 (ανατύπωση: 1972), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Εὐριπίδης, *Ἀνδρομάχη (Andromacha)*. Diggle, J. (Ed.). *Euripidis fabulae*, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1984, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Εὐριπίδης, *Ἑλένη (Helena)*. Diggle, J. (Ed.). *Euripidis fabulae*, vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1994, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Εὐριπίδης, *Ἰππόλυτος (Hippolytus)*. Diggle, J. (Ed.). Euripidis fabulae, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1984, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Εὐριπίδης, *Τρωάδες (Troïades)*. Diggle, J. (Ed.). Euripidis fabulae, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1981, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Εὐσέβιος Καισαρείας, *Εἰς τὸν βίον τοῦ μακαρίου Κωνσταντίνου τοῦ βασιλέως (Vita Constantini)*. Winkelmann, F. (Ed.). Eusebii Werke, vol. 1.1: Über das Leben des Kaisers Konstantin. 2nd edn. Berlin: Akademie-Verlag, 1991. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ζήνων ὁ Ἐλεάτης, *Ἀποσπάσματα (Fragmenta)*. Diels, H. & Kranz, W. (Eds.). Die Fragmente der Vorsokratiker, vol. 1. 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951 (ανατύπωση: 1966), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἡράκλειτος, *Ἀποσπάσματα (Fragmenta)*. Diels, H. & Kranz, W. (Eds.). Die Fragmente der Vorsokratiker, vol. 1. 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951 (ανατύπωση: 1966), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἡρόδοτος, *Ἱστορίαι (Histoires)*. Legrand, Ph.-E. (Ed.). 9 vols. Paris: Les Belles Lettres, 1930–1960. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἡσίοδος, *Ἔργα καὶ Ἡμέραι (Opera et Dies)*. Solmsen, F. (Ed.). Hesiodi theogonia, opera et dies, scutum. 3rd edn. Oxford: Clarendon Press, 1990, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἡσίοδος, *Θεογονία (Theogonia)*. West, M. L. (Ed.). Hesiod. Theogony. Oxford: Clarendon Press, 1966, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Θέων ὁ Σμυρναῖος, *Τὰ κατὰ τὸ μαθηματικὸν χρήσιμα εἰς τὴν Πλάτωνος ἀνάγνωσιν (Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium)*. Hiller, E. (Ed.). Theonis Smyrnaei philosophi Platonici expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilium. Leipzig: Teubner, 1878 (ανατύπωση: 1995). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Ίάμβλιχος, *Περὶ τῆς κοινῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης* (*De communi mathematica scientia*). Festa, N. & Klein, U. (Eds). Leipzig: Teubner, 1891 (ανατύπωση: 1975). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ίάμβλιχος, *Περὶ τοῦ Πυθαγορείου βίου* (*De vita Pythagorica*). Deubner, L. & Klein, U. (Eds). Leipzig: Teubner, 1937 (ανατύπωση: 1975). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ίάμβλιχος, *Προτρεπτικὸς ἐπὶ φιλοσοφίαν* (*Protrepticus*). des Places, É. (Ed.). Jamblique. Protreptique. Paris: Les Belles Lettres, 1989. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ίάμβλιχος, *Τὰ Θεολογούμενα τῆς ἀριθμητικῆς* (*Theologoumena arithmeticae*). de Falco, V. (Ed.). Leipzig: Teubner, 1922. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἰππόλυτος Ῥώμης, *Κατὰ πασῶν αἱρέσεων ἔλεγχος* (*Refutatio omnium haeresium / Philosophumena*). Marcovich, M. (Ed.). Hippolytus. Refutatio omnium haeresium. Patristische Texte und Studien 25. Berlin: Walter de Gruyter, 1986, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ἰσοκράτης, *Βούσιρις* (*Busiris*). Mandilaras, B. G. (Ed.). Isocrates. Opera omnia, vol. 1. München & Leipzig: K. G. Saur, 2003, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς, *Προτρεπτικὸς πρὸς Ἕλληνας* (*Le protreptique*). Mondésert, C. (Ed.). 2nd edn. Paris: Éditions du Cerf, 1949. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς, *Στρωματεῖς* (Clemens Alexandrinus, vols. 2 & 3). Stählin, O., Früchtel, L. & Treu, U. (Eds). vols. 2 (3rd edn.) & 3 (2nd edn.). Berlin: Akademie-Verlag, 1960–1970. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- *Λεξικὸ Σοῦδα* (*Suidae lexicon*). Adler, A. (Ed.). 4 vols. Leipzig: Teubner, 1928–1935 (ανατύπωση: 1967–1971). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Λουκιανός, *Μυίας ἐγκώμιον* (*Muscae encomium*). Macleod, M. D. (Ed.). Luciani opera, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1972 (ανατύπωση: 1987), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Λουκιανός, *Ὀνειρος ἢ Ἀλεκτρυών (Somnium sive Gallus)*. Macleod, M. D. (Ed.). Luciani opera, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1972 (ανατύπωση: 1987), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Λουκιανός, *Υπὲρ τοῦ ἐν τῇ προσαγορεύσει παίσματος (Pro lapsu inter salutandum)*. Macleod, M. D. (Ed.). Luciani opera, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1972 (ανατύπωση: 1987), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Νικόμαχος Γερασηνός, *Εκλογαί (Excerpta ex Nicomacho)*. Jan, K. von (Ed.). *Musici Scriptores Graeci*. Leipzig: B. G. Teubner, 1895 (repr. Stuttgart: Teubner, 1962). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ξενοφάνης ὁ Κολοφώνιος, *Ἐλεγεῖαι (DK 21 B7)*. Diels, H. & Kranz, W. (Eds). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1. 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951 (ανατύπωση: 1966), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ὅμηρος, *Ἰλιάς (Ilias)*. Allen, T. W. (Ed.). vols. 2–3. Oxford: Clarendon Press, 1931. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Ὅμηρος, *Ὀδύσσεια (Odyssea)*. von der Mühl, P. (Ed.). Basel: Helbing & Lichtenhahn, 1962. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- *Ὀρφικὰ Ἀργοναυτικά (Orphica, Argonautica)*. Vian, F. (Ed.). *Les argonautiques orphiques*. Paris: Les Belles Lettres, 1987 (επανέκδοση: 2003). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- *Παλατινή (Ἑλληνική) Ἀνθολογία (Anthologia Graeca)*. Beckby, H. (Ed.). 4 vols. 2nd edn. Munich: Heimeran, 1965–1968. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πανσανίας, *Ἑλλάδος περιήγησις (Graeciae descriptio)*. Spiro, F. (Ed.). 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πίνδαρος, *Πυθιονικοί (Pythionicae)*. Maehler, H. (Ed.). *Pindari carmina cum fragmentis, pars 1*. 5th edn. Leipzig: Teubner, 1971 (ανατύπωση: 1987), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Πλάτων *Ἱππίας Μείζων (Hippias major)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1903 (ανατύπωση: 1968), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων, *Συμπόσιον* (Ι. Συκουτρής, μετάφρ. & ερμ.). Αθήνα: Κάκτος 2005.
- Πλάτων, *Θεαίτητος (Theaetetus)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1900 (ανατύπωση: 1967), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων, *Ἴων (Ion)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1903 (ανατύπωση: 1968), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων, *Κρατύλος (Cratylus)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1900 (ανατύπωση: 1967), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων, *Μένων (Meno)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 3. Oxford: Clarendon Press, 1903 (ανατύπωση: 1968), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων, *Τίμαιος*. (Εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια: Κάλφας, Β.) Αθήνα: Πόλις 1995.
- Πλάτων, *Φαῖδρος (Phaedrus)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1901 (ανατύπωση: 1967), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων, *Φαίδων (Phaedo)*. Burnet, J. (Ed.). Platonis opera, vol. 1. Oxford: Clarendon Press, 1900 (ανατύπωση: 1967), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλάτων. *Πολιτεία* (Ν. Μ. Σκουτερόπουλος, μτφ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις 2002.
- Πλούταρχος, *Fragments* (Fragmenta). Sandbach, F. H. (Ed.). Plutarchi moralia, vol. 7. Leipzig: Teubner, 1967 (ανατύπωση: 1993). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλούταρχος, *Περὶ Ἰσίδος καὶ Ὀσίριδος (De Iside et Osiride)*. Sieveking, W. (Ed.). Plutarchi moralia, vol. 2.3. Leipzig: Teubner, 1935 (ανατύπωση: 1971), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

- Πλούταρχος, *Περὶ τοῦ Εἰ τοῦ ἐν Δελφοῖς* (De E apud Delphos). Sieveking, W. (Ed.). *Plutarchi moralia*, vol. 3. Leipzig: Teubner, 1929 (ανατύπωση: 1972), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλούταρχος [Ψευδο-Πλούταρχος], *Περὶ τῶν ἀρεσκόντων τοῖς φιλοσόφοις* (De placitis philosophorum). Mau, J. (Ed.). *Plutarchi moralia*, Vol. V, Fasc. 2, Pars 1. Leipzig: Teubner, 1971. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλούταρχος, *Περὶ μουσικῆς* (De musica). Ziegler, K. (Ed.). *Plutarchi moralia*, vol. 6.2. Leipzig: Teubner, 1953 (ανατύπωση: 1964), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πλούταρχος, *Περὶ παίδων ἀγωγῆς* (De liberis educandis). Nachstädt, W., Sieveking, W., Titchener, J. B. (Eds.). *Plutarchi moralia*, vol. 1. Leipzig: Teubner, 1925 (ανατύπωση: 1974). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πορφύριος, *Πυθαγόρου βίος* (Vita Pythagorae). Nauck, A. (Ed.). *Porphyrii philosophi Platonici opuscula selecta*. 2nd edn. Leipzig: Teubner, 1886 (ανατύπωση: 1963), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Πορφύριος, *Εἰς τὰ ἀρμονικὰ Πτολεμαίου ὑπόμνημα* (Commentarius in Ptolemaei harmonica). Düring, I. (Ed.). *Porphyrios Kommentar zur Harmonielehre des Ptolemaios*. Göteborg: Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1932, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Σέξτος ὁ Ἐμπειρικός, *Πρὸς μουσικούς* (Adversus musicos / Adversus mathematicos VI). Mau, J. (Ed.). *Sexti Empirici opera*, vol. 3: Adversus mathematicos (libros I–VI continens). 2nd edn. Leipzig: Teubner, 1961, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Σέξτος ὁ Εμπειρικός, *Πρὸς φυσικούς Α'* (Adversus physicos I / Adversus mathematicos IX). Mutschmann, H. and Mau, J. (eds) (1954) *Sexti Empirici opera*, vol. 4: Adversus mathematicos (libros VII–XI continens). 2nd edn. Leipzig: Teubner. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Σιμπλίκιος, *Εἰς τὰς Ἀριστοτέλους Φυσικὰς ἀκροάσεις ὑπομνήματα* (In Aristotelis physicorum libros commentaria). Diels, H. (Ed.). *Commentaria in*

- Aristotelem Graeca*, vol. 10. Berlin: Reimer, 1895 (ανατύπωση: 1963), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Στράβων, *Γεωγραφικά (Geographica)*. Meineke, A. (Ed.). 3 vols. Leipzig: Teubner, 1877 (ανατύπωση: 1969). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - Ιωάννης Στοβαίος, *Ἀνθολόγιον (Anthologium)*. Wachsmuth, C. & Hense, O. (Eds.). Ioannis Stobaei anthologium, 5 vols. Berlin: Weidmann, 1-2:1884; 3:1894; 4:1909; 5:1912 (ανατύπωση: 1958), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - *Σχόλια εἰς Λουκιανόν (Scholia in Lucianum)*. Rabe, H. (Ed.). Leipzig: Teubner, 1906 (ανατύπωση: 1971). [Scholia vetera et recentiora Arethae, ad opus: Ὑπὲρ τοῦ ἐν τῇ προσαγορεύσει παιδείματος]. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - *Σχόλια στον Ἀριστοφάνη, Σχόλια παλαιὰ εἰς Νεφέλας (Scholia vetera in Nubes)*. Holwerda, D. (Ed.). Scholia in Aristophanem, Pars 1: Prolegomena de comoedia, Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes, Fasc. III 1: Scholia vetera in Nubes. Groningen: Bouma's Boekhuis, 1977, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - *Σχόλια στον Σοφοκλῆ, Σχόλια παλαιὰ εἰς Ἡλέκτραν (Scholia vetera in Electram)*. Xenis, G. A. (Ed.). Scholia vetera in Sophoclis „Electram”. Berlin & New York: De Gruyter, 2010, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - Φιλόλαος, *Ἀποσπάσματα (Fragmenta)*. Diels, H., Kranz, W. (Eds.). *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 1, 6th edn. Berlin: Weidmann, 1951 (ανατύπωση: 1966). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - Φίλων ὁ Ἀλεξανδρεὺς, *Περὶ ἀριθμῶν (De numeris [fragmenta])*. Cohn, L. & Wendland, P. (Eds.). Philonis Alexandrini opera quae supersunt, vol. 6. Berlin: Reimer, 1915 (ανατύπωση: De Gruyter, 1962). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
 - Confucius (Κομφούκιος), *Τα Ανάλεκτα* (μετάφραση Σ. Χαλικιάς), Αθήνα: Ἰνδίκτος, 2001.

- Hyginus, *Fabulae*. Rose, H. J. (Ed.). Hygini *Fabulae*. Leiden: Sijthoff, 1933 (επανεκδοση: 1963). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Plinius Secundus, *Naturalis Historia*. Mayhoff, K. (Ed.). C. Plinii Secundi *Naturalis historiae libri XXXVII*, 5 vols. Leipzig: Teubner, 1892–1909 (ανατύπωση: 1967–1970). Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).
- Valerius Flaccus, *Argonautica*. Ehlers, W.-W. (Ed.). Gaius Valerius Flaccus. *Argonauticon libri octo*. Stuttgart: Teubner, 1980. Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Thesaurus Linguae Graecae (TLG).

Δευτερεύουσα βιβλιογραφία:

Ελληνική βιβλιογραφία:

- Αλατζόγλου-Θεμελή, Γ. (2000). *Νους εναντίον αισθήσεων: Πτυχές της προ-Αριστοτελικής γνωσιοθεωρίας*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Αναστασοπούλου-Καπογιάννη, Θ. (2004). ‘Το πρόβλημα της ελευθερίας και η έννοια της ζωής στον H. Bergson’, *Δωδώνη*, 33(3), σσ. 233-252.
- Ανδριόπουλος, Δ.Ζ. (2003). *Αιτιότητα. Η θεμελιώδης έννοια της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφικής σκέψης*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Αντωνιάδης, Β. (2009). *Ιστορία της αρχαίας φιλοσοφίας*. (μεταγλώττιση: Θ. Πενολίδης – Γ. Δαρδιώτης) Αθήνα: Κράτερος.
- Αραμπατζής Γ. (2022). *Φιλοσοφία και Θέατρο (ΦΙΤ51)*, Ενότητα 13. *Το θέατρο την εποχή των ΜΜΕ*. Πάτρα: ΕΑΠ.
- Βαμβακάς, Κ. (2001). *Οι θεμελιωτές της δυτικής σκέψης: Ένας διαχρονικός παραλληλισμός μεταξύ προσωκρατικού στοχασμού, Φιλοσοφίας και Φυσικής Επιστήμης*. Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Βανδουλάκης, Ι.Μ. (2016) *Αρχαία ελληνική επιστήμη και φιλοσοφία*. Λευκωσία: Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.
- Βέικος, Θ. (1995). *Οι προσωκρατικοί*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Βουδούρης, Κ. (Επιμ.). (1990). *Ιωνική φιλοσοφία*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Γεωργούλης, Κ. Δ. (2000). *Ιστορία της Ελληνικής Φιλοσοφίας*. Αθήνα: Παπαδήμα.

- Γεωργούλης, Κ.Δ. (1973). *Αι σύγχρονοι φιλοσοφικοί κατευθύνσεις*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Γράβιγγερ, Π. (1998). *Ο Πυθαγόρας και η μυστική διδασκαλία του Πυθαγορισμού*. Αθήνα: Ιδεοθέατρον.
- Καϊμάκης, Π. (2005). *Φιλοσοφία και μουσική: Η μουσική στους Πυθαγόρειους, τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη και τον Πλωτίνο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Κάλφας, Β. (1995). Εισαγωγή, μετάφραση και σχόλια. Στο: Πλάτων, *Τίμαιος*. Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Καραγιάννης, Γ. (1990). «Η έννοια της αρμονίας στη φιλοσοφία των πρώιμων Πυθαγορείων». Στο: Κ. Βουδούρης (Επιμ.), *Ιωνική φιλοσοφία*, σσ. 71–76.
- Κεσσίδης, Θ. Χ. (2004). *Από τον μύθο στον λόγο. Η διαμόρφωση της ελληνικής φιλοσοφίας*. Αθήνα: Γόρδιος.
- Κουλουμπαρίτης, Λ. (2008). *Ιστορία της αρχαίας και μεσαιωνικής φιλοσοφίας*. Τόμος 1ος : *Ιστορία της αρχαίας φιλοσοφίας* (μετάφραση: Ε. Γραμματικοπούλου). Εξάντας.
- Λιαντίνης, Δ. (2006), *Γκέμμα*. Αθήνα: Λιαντίνη.
- Μακρής, Ν. (2006). *Οι Έλληνες φιλόσοφοι της αρχαιότητας και η φιλοσοφία* (τόμος 1ος). Αθήνα: Σμπίλιας.
- Μάνδρατζη, Δ. & Σχοινά, Κ. (2023). «Φ. Νίτσε: Το νόημα της ύπαρξης και η αιώνια κατάφαση του ενθάδε». Στο: Μπαλτάς, Α. & Δημητράκος, Θ. (Επιμ.), σσ. 147-177.
- Μιχαηλίδης, Κ. (1990). *Οι προσωκρατικοί*. Αθήνα: Χριστάκη.
- Μιχαηλίδης, Κ.Π. (1998). *Πλάτων: Λόγος και Μύθος*. Αθήνα: Παπαδήμα.
- Μουρελάτος, Α.Φ. (Επιμ.). (1998) *Οι Προσωκρατικοί*. Τόμοι Α + Β. Αθήνα: "Κωστέα-Γείτονα".
- Μπάλλας, Κ. (2001). *Πυθαγόρας και Πυθαγόρειοι*. Αθήνα: Προσκήνιο.
- Μπαλτάς, Α. & Δημητράκος, Θ. (Επιμ.). (2023). *Φιλοσοφία και επιστήμες στον εικοστό αιώνα: Τόμος 2 – Κοινωνικές επιστήμες και επιστήμες του ανθρώπου: Ο γαλλικός «δρόμος της έννοιας»*. Ηράκλειο: Π Ε Κ.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2010). *Ετυμολογικό λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας: Ιστορία των λέξεων με σχόλια και ένθετους πίνακες*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας Ε.Π.Ε.

- Πανέρης, Ι. (1986). *Προσωκρατικοί φιλόσοφοι*. Θεσσαλονίκη: Κωνσταντινίδης.
- Παπαθανασίου, Μ. (1990). «Γεωμετρικά σχήματα και θεότητες στους πρώιμους Πυθαγόρειους». Στο Κ. Βουδούρης (Επιμ.), *Ιωνική φιλοσοφία*, σσ. 160–166.
- Πρελορέντζος, Γ. (2012). *Γνώση και μέθοδος στον Bergson*. Αθήνα: Ευρασία.
- Ρωμανός, Κ. (2001). *Οικειώσεις. Η ιδέα ενός αισθητικού ανθρωπισμού με αφετηρία τη φιλοσοφία της ζωής του Ανρί Μπερζόν*. (Μετάφραση: Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Τυπωθήτω—Γιώργος Δαρδανός.
- Ρωμανού, Κ. (2001) *Ρωσική Μουσική, Τόμος Α΄: Στη Ρωσία των Τσάρων* (Σημειώσεις για τους φοιτητές). Αθήνα: Κουλτούρα.
- Ρωμανού, Κ. (2003) *Σκηνική Μουσική του Εικοστού Αιώνα*. Αθήνα: Κουλτούρα.
- Σακελλάριου, Γ. Θ. (1963). *Πυθαγόρας Ο Διδάσκαλος των Αιώνων*. Αθήνα: Ιδεοθέατρον.
- Σκουρλά, Λ. (2013). «Η ιστορικιστική στροφή και τα παράγωγά της». Στο: Μπαλτάς Α., Στεργιόπουλος Κ. (επιμ.) (2013) *Φιλοσοφία και επιστήμες στον 20ό αιώνα*. Ηράκλειο: ΠΕΚ. σσ. 421-466.
- Σταμάτης, Ε. (1966). *Προσωκρατικοί Φιλόσοφοι*. Αθήνα.
- Σταυριανέας, Σ. (2022), *Φιλοσοφία και Μουσική. Ενότητα 2 – Μουσική, Παιδεία Πολιτεία Ι (Πλάτων)* [Διδακτικό Υλικό]. Ψηφιακός Χώρος Εκπαίδευσης: ΕΑΠ.
- Στεφανοπούλου Μ. (2011). *Το θέατρο των πηγών και η νοσταλγία της καταγωγής. Γέρζο Γκροτόφσκι - Εουτζένιο Μπάρμπα: στο δρόμο της ουτοπίας*. Αθήνα: Εστία.
- Χαραλαμπίδης, Ά. (2018). *Η τέχνη του εικοστού αιώνα*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Χαραλαμπίδης, Ά. (2022). *Η τέχνη του 19ου αιώνα: αρχιτεκτονική γλυπτική ζωγραφική*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ελληνόφωνη βιβλιογραφία:

- Annas, J. (2006). *Εισαγωγή στην Πολιτεία του Πλάτωνα* (μετάφραση: Χ. Γραμμένου). Αθήνα: Καλέντης.

- Artaud, A. (1992). *Το θέατρο και το είδωλό του* (μετάφραση: Μάτεσις, Π.) Αθήνα: Δωδώνη.
- Bergson, H. (2005). *Η δημιουργική εξέλιξη* (μετάφραση: Κ. Παπαγιώργης & Γ. Πρελορέντζος). Αθήνα: Εκδόσεις Πόλις.
- Bergson, H. (2006). *Οι δύο πηγές της ηθικής και της θρησκείας* (μετάφραση: Β. Τομανάς). Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Bochenski, I. M. (1985). *Ιστορία της σύγχρονης ευρωπαϊκής φιλοσοφίας: 20ός αιώνας* (μετάφραση: Χ. Μαλεβίτσης). Αθήνα–Γιάννινα: Δωδώνη.
- Bogomolov, A. S. (2009). *Ιστορία της αρχαίας φιλοσοφίας*, Αθήνα – Ρώμη (μετάφραση: Φ. Βώρος). Αθήνα: Φιλότυπον.
- Bormann, K. (2006) *Πλάτων* (μετάφραση: Ι. Γ. Καλογεράκος). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Brun, J. (1987). *Ηράκλειτος*. (μετάφραση: Σ. Διαμαντή). Αθήνα: Πλέθρον.
- Brun, J. (1992). *Οι Προσωκρατικοί* (μετάφραση: Α. Τάκης). Αθήνα: Χατζηνικολή.
- Burkert, W. (1993). *Αρχαία Ελληνική Θρησκεία – Αρχαϊκή και Κλασική Εποχή* (μετάφραση: Ν. Π. Μπεζαντάκος & Α. Αβαγιανού,). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Burnet, J. (1980). *Η αυγή της ελληνικής φιλοσοφίας: οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι και οι θεωρίες τους* (μετάφραση: Αχ. Βαγενά). Αθήνα: Αναγνωστίδης.
- Canivez, A. (1979) 'Henri Bergson', στο: *Encyclopédie de la Pléiade. Ιστορία της φιλοσοφίας*. Τόμος Γ' 19ος-20ός αιώνας (μετάφραση: Μ. Μητσού). Αθήνα: ΜΙΕΤ, σσ. 45-77.
- Chalmers, A. (1996). *Τι είναι αυτό που το λέμε Επιστήμη;* (μετάφραση: Γ. Φουρτούνης), Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Cornford, F. M. (1998) «Μυστικισμός και επιστήμη στην πυθαγόρεια παράδοση» (μετάφραση: Φ. Τσιγκάνου), Στο: Μουρελάτος, Α.Φ. (Επιμ.). (1998) *Οι Προσωκρατικοί*. Τόμος Α. Αθήνα: "Κωστέα-Γείτονα" σσ. 195-227.
- Dagognet, F. (2007). *Οι μεγάλοι φιλόσοφοι και η φιλοσοφία τους* (μετάφραση: Μ. Τριανταφύλλου). Αθήνα: Μελάνι.
- Dahlhaus, C. (2000). *Αισθητική της μουσικής* (μετάφραση: Α. Οικονόμου). Αθήνα: Στάχυ.

- Dalí, S. (1986). *Η απόκρυφη ζωή μου* [La vie secrète de Salvador Dali] (μετάφραση: Μ. Μαντά). Αθήνα: Εξάντας.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2004) *Τι είναι Φιλοσοφία;* (μετάφραση: Τ. Μανδηλαρά). Αθήνα: Καλέντης.
- Deleuze, G. (2019). *Ο Μπερζονισμός* (μετάφραση: Γ. Πρελορέντζος). Αθήνα: Gutenberg.
- Dodds, E. R. (1978). *Οι Έλληνες και το παράλογο* (μετάφραση: Γ. Γιατρομανωλάκης). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Farrington, B. (1989). *Η επιστήμη στην αρχαία Ελλάδα* (μετάφραση: Ν. Ραΐσης), Αθήνα: Κάλβος.
- Feyerabend, P. K. (1986). *Γνώση για ελευθέρους ανθρώπους* (μετάφραση: Γ. Τζαβάρας), Θεσσαλονίκη: Σύγχρονα Θέματα.
- Feyerabend, P. K. (2006). *Ενάντια στη μέθοδο: για μια αναρχική θεωρία της γνώσης* (μετάφραση: Γ. Καυκαλάς), Θεσσαλονίκη: Σύγχρονα Θέματα
- Gómez Pin, V. (2019). *Πυθαγόρας: Η παιδική ηλικία της φιλοσοφίας* (μετάφραση: Σ. Τσικοπούλου & Ν. Κυριαζόπουλος), Αθήνα: Radnet.
- Graves, R. (1979). *Οι ελληνικοί μύθοι: Τόμος III* (μετάφραση: Μ. Μεϊμάρη-Μπέρκη). Αθήνα: Πλειάς-Ρούγκας.
- Graves, R. (1988). *Οι ελληνικοί μύθοι: Τόμος IV* (μετάφραση: Μ. Μεϊμάρη-Μπέρκη). Αθήνα: Πλειάς-Ρούγκας.
- Guthrie, W. K. C. (2000). *Ο Ορφέας και η αρχαία ελληνική θρησκεία* (μετάφραση: Χ. Τσαγγαράς). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Guthrie, W. K. C. (2007). *Οι Έλληνες φιλόσοφοι: Από τον Θαλή ως τον Αριστοτέλη* (μετάφραση: Α. Η. Σακελλαρίου,). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Harrison, J. E. (2014). *Η ορφική φιλοσοφία: Προλεγόμενα στη μελέτη της ελληνικής θρησκείας* (μετάφραση: Ε. Παπαδοπούλου). Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Hawking, S. (1997). *Το χρονικό του χρόνου Από τη μεγάλη έκρηξη έως τις μαύρες τρύπες* (μετάφραση: Κ. Χάρακας), Αθήνα: Κάτοπτρο.
- Headington, C. (1997) *Ιστορία της δυτικής μουσικής: Από την αρχαιότητα μέχρι τον Beethoven* (μετάφραση: Μ. Δραγούμης). Αθήνα: Gutenberg.
- Heidegger, M. (1986) *Η προέλευση του έργου τέχνης* (μετάφραση, εισαγωγή και σχόλια: Γ. Γ. Τζαβάρας). Αθήνα-Γιάννινα: Δωδώνη.

- Heidegger, M. (2006). *Επιστολή για τον ανθρωπισμό* (μετάφραση, εισαγωγή, σχόλια: Γ. Ξηροπαϊδης). Αθήνα: Ροές.
- Heisenberg, W. (1971). *Φυσική και φιλοσοφία* (μετάφραση: Γ. Λιονής), Αθήνα: Κάλβος.
- Hermann, A. (2008). *Σκέψου σαν Θεός: Πυθαγόρας και Παρμενίδης – Οι απαρχές της φιλοσοφίας* (μετάφραση: Π. Τριαδά). Αθήνα: Ενάλιος.
- Hobsbawm, E. (1992). *Η εποχή των επαναστάσεων 1789–1848* (μετάφραση: Μ. Οικονομοπούλου). Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Huffman, C. A. (2005). «Η πυθαγόρεια παράδοση». Στο Long, A. (επιμ.), *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, σσ. 117-145.
- Jaeger W., (1968). *Παιδεία, Η μόρφωσις του Έλληνος ανθρώπου*, τόμος Α (μετάφραση: Γ.Π. Βερροίου) Αθήνα: Παιδεία.
- Kahn, C. H. (1998). «Η πυθαγορική φιλοσοφία πριν από τον Πλάτωνα». Στο: Μουρελάτος, Α.Φ. (Επιμ.). (1998) *Οι Προσωκρατικοί*. Τόμος Α. Αθήνα: "Κωστέα-Γείτονα" σσ. 228-260.
- Kahn, C. H. (2005). *Ο Πυθαγόρας και οι Πυθαγόρειοι*. (μετάφραση: Μ. Σταυροπούλου) Αθήνα: Ενάλιος.
- Kerényi, K. (2005). *Η Μυθολογία των Ελλήνων* (μετάφραση: Δ. Σταθόπουλος). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Kirk, G. S., Raven, J. E., & Schofield, M. (1998). *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι* (μετάφραση: Δ. Κούρτοβικ). Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
- Laks, A. (2005). «Ψυχή, αίσθηση και σκέψη». Στο A. Long (Επιμ.), *Οι Προσωκρατικοί φιλόσοφοι*, σσ. 361–388.
- Lloyd, G.E.R. (2020). *Αρχαία ελληνική επιστήμη* (μετάφραση: Καρλέτσα Π.) Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Long, A. (επιμ.), (2005). *Οι προσωκρατικοί φιλόσοφοι: Συναγωγή συστατικών μελετημάτων* (μετάφραση: Θ. Νικολαΐδης & Τ. Τυφλόπουλος). Αθήνα: Παπαδήμας.
- Machlis, J., & Forney, K. (1996). *Η απόλαυση της μουσικής* (μετάφραση Δ. Πυργιώτης). Αθήνα: Fagotto.
- Maciel J.A. (2024). *Οι προσωκρατικοί. Η εφεύρεση της λογικής*. (μετάφραση: Χ. Γούδης) Αθήνα: Τραυλός.

- Mattéi, J.-F. (1995). *Ο Πυθαγόρας και οι Πυθαγόρειοι* (μετάφραση: Κ. Καψαμπέλη). Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Michels, U. (1994) [A]. *Ατλας της Μουσικής*. Τόμος 1 (μετάφραση: Ι.Ε.Μ.Α.). Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Michels, U. (1995) [B]. *Ατλας της Μουσικής*. Τόμος 2 (μετάφραση: Ι.Ε.Μ.Α.). Αθήνα: Φίλιππος Νάκας.
- Nestle, W. (1999). *Από τον μύθο στον λόγο. Η εξέλιξη της ελληνικής σκέψης από τον Όμηρο ως τη σοφιστική και τον Σωκράτη* (μετάφραση: Άννα Γεωργίου), τόμος Α' Αθήνα: Γνώση.
- Nietzsche, F. (2016). *Το λυκόφως των ειδώλων: ή, Φιλοσοφία με το σφυρί*. (μετάφραση: Β. Δουβαλήρης, επιμ. Ή. Ρ. Αποστολίδης). Αθήνα: Gutenberg.
- Nietzsche, F. (2020). *Διόνυσος κατά Εσταυρωμένου: Εκλογή απ' τα κατάλοιπα περί αρχαίου δράματος (1864-1875)*. (μετάφραση: Β. Δουβαλήρης, επιμ. Ή. Ρ. Αποστολίδης). Αθήνα: Gutenberg.
- Piauxt, M.H. (2008). *Ανθρωπολογία και κινηματογράφος: Πέρασμα στην εικόνα, πέρασμα από την εικόνα* (μετάφραση: Μ. Παπαδάκη). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Popper, K. (2004). *Όλοι οι άνθρωποι είναι φιλόσοφοι* (μετάφραση: Μ. Παπανικολάου). Αθήνα: Μελάνι.
- Purtil, R. (1990). «Η ενότητα της πυθαγόρειας φιλοσοφίας» (μετάφραση: Μ. Παπαθανασίου). Στο: Κ. Βουδούρης (Επιμ.), *Ιωνική φιλοσοφία* σσ. 186–192.
- Rohde, E. (2004). *Ψυχή* (δεύτερος τόμος) *Η λατρεία των ψυχών και οι αντιλήψεις περί αθανασίας στους αρχαίους Έλληνες* (μετάφραση: Π. Κατερίνα). Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Russell, B. (1980). *Οι Προσωκρατικοί* (μετάφραση: Α. Χουρμούζιος). Αθήνα: Αρσενίδης.
- Sabot, P. (2017). *Φιλοσοφία και Λογοτεχνία* (Εισαγωγή-Μετάφραση-Σημειώσεις Γ. Πρελορέντζος). Αθήνα: Gutenberg.
- Sayers, S. (2015) *Πλάτωνος Πολιτεία: Εισαγωγή* (μετάφραση Χ. Κεφαλής). Αθήνα: Τόπος.
- Scruton, R. (2002). *Σπινόζα* (μετάφραση: Λ. Θεοδορίδου). Αθήνα: Ενάλιος.

- Scruton, R. (2005). 'Ευρωπαϊκή Φιλοσοφία από τον Φίχτε στον Σαρτρ', στο Kenny, A. (επιμ.) *Ιστορία της δυτικής φιλοσοφίας* (μετάφραση: Δ. Ρισσάκη). Αθήνα: Νεφέλη, σσ. 267-326.
- Spengler, O. (2003). *Η παρακμή της Δύσης*. Πρώτος τόμος: *Μορφή και πραγματικότητα – Περιγράμματα μιας μορφολογίας της παγκόσμιας ιστορίας* (μετάφραση: Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Τυπωθήτω / Δαρδανός.
- Stravinsky, I. (1980). *Μουσική Ποιητική* (μετάφραση: Μ. Γρηγορίου). Αθήνα: Νεφέλη.
- Taylor, A. E. (1990). *Πλάτων: Ο άνθρωπος και το έργο του* (μετάφραση: Ι. Αρζόγλου) Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.
- Taylor, T. (1995). *Η θεωρητική αριθμητική των Πυθαγορείων* (μετάφραση: Μ. Οικονομοπούλου). Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Thompson, K. & Bordwell, D. (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου* (μετάφραση: Ν. Λερός και Ρ. Κολαΐτη). Αθήνα: Πατάκης.
- Thomson, G. (1987). *Η Αρχαία Ελληνική Κοινωνία: Οι πρώτοι φιλόσοφοι* (μετάφραση: Τ. Χρηστίδης). Αθήνα: Κέδρος.
- Thomson, G. (1989). *Η Αρχαία Ελληνική Κοινωνία. Το Προϊστορικό Αιγαίο*. (μετάφραση: Γ. Βιστάκης). Αθήνα: Κέδρος.
- Τσέχωφ, Α. (1960). *Θεατρικά έργα* (μετάφραση Λ. Καλλέργης). Αθήνα: Εκδόσεις Γκόνης.
- Van der Waerden, B.L. (2007) *Η αφύπνιση της επιστήμης: Αιγυπτιακά, Βαβυλωνιακά και Ελληνικά μαθηματικά* (μετάφραση: Γ. Χριστιανίδης) [3η έκδοση]. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Vegetti, M. (2000). *Ιστορία της αρχαίας φιλοσοφίας* (μετάφραση: Γ. Χ. Δημητρακόπουλος). Αθήνα: Τραυλός.
- Verdenal, R. (2006). 'Η φιλοσοφία του Bergson', στο Châtelet, F. (επιμ.) *Η φιλοσοφία: Τόμος Β' Από τον Καντ ως τον Χούσερλ* (μετάφραση: Κ. Παπαγιώργης). Αθήνα: Γνώση, σσ. 289-315.
- Wittgenstein, L. (2022). *Zettel // Δελτάρια* (μετάφραση Μ. Ν. Θεοδοσίου). Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Wittgenstein, L. (2024α). *Tractatus Logico-Philosophicus* (μετάφραση Θ. Κιτσόπουλος). Αθήνα: Παπαζήση.

- Wittgenstein, L. (2024β). *Φιλοσοφικές έρευνες*. (μετάφραση: Κ.Μ. Κωβαίος & Μ.Ν. Θεοδοσίου. Ηράκλειο: ΠΕΚ.
- Zeller, E., & Nestle, W. (2000). *Ιστορία της ελληνικής φιλοσοφίας* (μετάφραση: Χ. Θεοδωρίδης). Αθήνα: Εστία.

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία:

- Ballard, L., Bengtson, M., & Young, J. B. (2017). *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Baracchi, C. (2002). *Of Myth, Life, and War in Plato's Republic*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barker, A. (2007). *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Barnes, J. (1982). *The Presocratic Philosophers* (Arguments of the Philosophers). London: Routledge.
- Bergson, H. (2011), *Ecrits philosophiques, Compte rendu des Principes de métaphysique et de psychologie de Paul Janet* (1897) (Paris, PUF, coll. "Quadrige/Grands textes",) pp.179-213.
- Bertotti, D. (2006). *Sergej Vasil'evic Rachmaninov*. Milano: L'Epos.
- Bordoy, F. C. (2006). *Why Understanding Heraclitus Requires Being a Delian Diver?*(*Diogenes Laertius* 2.22 and 9.12). <https://pdfcoffee.com/casadesus-pdf-free.html> (25.6.2026).
- Bordwell, D. (2005). *The cinema of Eisenstein*. London: Routledge.
- Borer, P. (1995). *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini: Their significance for the history of violin playing and the music of the Romantic era*. PhD Thesis, University of Tasmania, Department of History
- Burke, E. (1958). *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. (Edited by J.T. Boulton). London: Routledge and Kegan Paul.
- Burkert, W. (1972) *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Butler, J. (1990) *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

- Comte-Sponville, A. (1996) *Impromptus*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Cornford, F. M. (1991). *From religion to philosophy: A study in the origins of Western speculation*. Princeton University Press.
- Eco, U. (2004). *History of Beauty*. (Translated by A. McEwen). New York: Rizzoli.
- Epstein, J. (2014). *The intelligence of a machine*. Univocal/University of Minnesota Press.
- Fehr, B. (1990). “Entertainers at the symposion: The akletoi in the archaic period.” In O. Murray (Ed.), *Symptica: A symposium on the symposion* (pp. 185–195). Oxford: Clarendon Press.
- Flaubert, G., *Lettre à Louise Colet (9 Décembre 1852)*, στην έκδοση: J. Bruneau (επιμ.), *Gustave Flaubert, Correspondance*, τόμος II (Ιούλιος 1851 – Δεκέμβριος 1858). Paris: Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980. https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/9-d%C3%A9cembre-1852-de-gustave-flaubert-%C3%A0-louise-colet/?utm_source=chatgpt.com ημερομηνία τελευταίας πρόσβασης: 27 Ιουνίου 2026.
- Forney, K. Dell’Antonio, A. and Machlis, J. (2013) *The enjoyment of music: Essential listening*. 2nd edn. New York: W. W. Norton & Company.
- Frisch, W. (1984). *Brahms and the Principle of Developing Variation*. Berkeley: University of California Press.
- Guthrie, W. K. C. (1962). *A history of Greek philosophy*. Volume 1: *The earlier Presocratics and the Pythagoreans*. Cambridge University Press.
- Hahn, R. (2017). *The Metaphysics of the Pythagorean Theorem: Thales, Pythagoras, Engineering, Diagrams, and the Construction of the Cosmos out of Right Triangles* SUNY Press.
- Hamilton, K. (1996). *Liszt: Sonata in B minor*. Cambridge University Press.
- Huffman, C.A., (1993). *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*. A Commentary on the Fragments and Testimonia with Interpretive Essays. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huffman, C.A., (2005). *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician King*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lessing, G.E. (1874). *Laocoon: An Essay upon the Limits of Painting and Poetry*. (Translated by E. Frothingham). Boston: Roberts Brothers.
- Martyn, B. (2016). *Rachmaninoff: Composer, pianist, conductor*. London & New York: Routledge.
- McClain, E.G. (1984). *The Pythagorean Plato: Prelude to the Song Itself*. York Beach, ME: Nicolas-Hays.
- Neuhaus, H. (1993) *The Art of Piano Playing*. Translated by K. A. Leibovitch. London: Kahn & Averill.
- Nietzsche, F. (1886) *Die Geburt der Tragödie*. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik. Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsche.
- Nietzsche, F. (1977). *Ecce Homo*, Frankfurt: Erscheinungsdatum.
- Roueché, C. (1989). *Aphrodisias in Late Antiquity: the late Roman and Byzantine inscriptions*. London.
- Russell, B. (2010) *The Philosophy of Logical Atomism*. London: Routledge.
- Scott, M. (2011). *Rachmaninoff*. Stroud, UK: The History Press.
- Shaw, G. B. (1921) *Back to Methuselah: A Metabiological Pentateuch*. New York: Brentano's.
- Stewart, J.A. (1905). *The Myths of Plato*. London: Macmillan and Co.
- Tushinski, J. (2004) *Van Allen's Ecstasy*. New York: Haworth Press.
- Zhmud, Leonid (2012). *Pythagoras and the Early Pythagoreans*. OUP Oxford.

Μουσικά έργα:

- Beethoven, L. van, *Piano Concerto No. 5 in E-flat major, Op. 73*. *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 9: Für Pianoforte und Orchester, Nr. 70. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862 (ανατύπωση: 1960), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Berlioz, H., *Symphonie fantastique, Op. 14*. *Hector Berlioz: Werke*, Serie I: Symphonien, Band 1. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1900 (ανατύπωση: 1970), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).

- Liszt, F., *A Faust Symphony in Three Character Pictures, S.108 (Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern)*. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie I: Für Orchester, Band 9. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917 (ανατύπωση: 1978), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Liszt, F., *Piano Sonata in B minor, S.178*. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie II: Musikalische Werke für Pianoforte zu zwei Händen, Band 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917 (ανατύπωση: 1973), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Liszt, F., *Totentanz, S.126 (Danse macabre)*. *Franz Liszts Musikalische Werke*, Serie I: Für Orchester, Band 13. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1920 (ανατύπωση: 1976), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Paganini, N., *24 Caprices for Solo Violin, Op. 1. Paganini's Works*, Vol. 1: Works for Solo Violin. Milan: Ricordi, 1820 (ανατύπωση: 1965), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Rachmaninoff, S., *Étude-Tableau in A minor, Op. 39, No. 6 "Little Red Riding Hood"* («Красная Шапочка»). *Rachmaninoff's Works*, Vol. 2: Etudes-Tableaux for Piano. Moscow: State Music Publishers, 1948 (ανατύπωση: 1980), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Rachmaninoff, S., *Rhapsody on a Theme of Paganini, Op. 43*. *Rachmaninoff's Works*, Vol. 3: Works for Piano and Orchestra. Moscow: State Music Publishers, 1950 (ανατύπωση: 1975), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Ravel, M., *Menuet sur le nom d'Haydn*. *Ravel's Complete Piano Works*, Vol. 2. Paris: Durand, 1910 (ανατύπωση: 1975), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Scriabin, A., *Piano Sonata No. 5, Op. 53*. *Alexander Scriabin: Complete Piano Sonatas*, Vol. 2. Moscow: State Music Publishers, 1948 (ανατύπωση: 1974), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).

- Stravinsky, I., *Petrushka (Burlesque in Four Scenes)*. *Stravinsky's Complete Works*, Vol. 3: Ballets. Moscow: State Music Publishers, 1947 (ανατύπωση: 1982), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Stravinsky, I., *L'Histoire du Soldat (The Soldier's Tale)*. *Stravinsky's Complete Works*, Vol. 5: Stage Works. Moscow: State Music Publishers, 1949 (ανατύπωση: 1985), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Tartini, G., *Violin Sonata in G minor "The Devil's Trill"*, B.g5. *Giuseppe Tartini: Opere*, Sezione I: Sonate per violino e basso continuo. Milan: Carisch, 1960 (πρώτη έκδοση: Paris: Cartier, 1799), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).
- Tchaikovsky, P. I., *1812 Overture, Op. 49 (The Year 1812, Solemn Overture)*. *Tchaikovsky's Complete Works*, Vol. 25: Works for Orchestra. Moscow: State Music Publishers, 1948 (ανατύπωση: 1970), Ψηφιακή αναπαραγωγή στο International Music Score Library Project (IMSLP).

Οπτικοακουστικές Πηγές και Έργα Τέχνης

- Braque, G., *Double portrait féminin (Double Portrait of a Woman)*, 1942, λάδι σε καμβά. Paris: Private Collection, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Gazette Drouot (<https://www.gazette-drouot.com/en/article/double-portrait-of-a-woman-by-georges-braque/59977>), ημερομηνία πρόσβασης: 26 Ιουνίου 2026.
- *British Museum Collection Online*, Registration number: 1867,0101.1365 (Attic Black-figure Amphora). London: British Museum, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο British Museum Catalogue (https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1867-0101-1365), ημερομηνία πρόσβασης: 19 Ιουνίου 2026.
- *British Museum Collection Online*, Registration number: 1843,0724.3 (Gold Orphic Tablet from Petelia). London: British Museum, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο British Museum Catalogue (https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-0724-3), ημερομηνία πρόσβασης: 19 Ιουνίου 2026.

- Goya, F., *The Third of May 1808 (The Executions of May 3rd)*, 1814, λάδι σε καμβά. Madrid: Museo del Prado.
- Ηγουμενίδης, Π. (Odysseas Igoumenidis), *Violin Sonata (2018)*, [Βίντεο], YouTube, 11 Απριλίου 2024 (<https://www.youtube.com/watch?v=L1XtT4LyZhU>), ημερομηνία πρόσβασης: 26 Ιουνίου 2026.
- Hung, Z. M., *Rachmaninoff Little Red Riding Hood - Etude op.39 No.6*, [Βίντεο], YouTube, 20 Δεκεμβρίου 2023 (<https://www.youtube.com/shorts/QgCglxJHB84>), ημερομηνία πρόσβασης: 26 Ιουνίου 2026.
- Λιαντίνης, Δ., *Απόσπασμα διάλεξης*, [Βίντεο], Facebook, χ.χ. (<https://www.facebook.com/watch/?v=1294886096169899>), ημερομηνία πρόσβασης: 26 Ιουνίου 2026.
- *Μονόγραμμα*, εκπομπή-ντοκιμαντέρ (παραγωγή: Γ. Σγουράκης & Η. Σγουράκη), 1982. Ψηφιακό Αρχείο EPT (<https://archive.ert.gr/7107/>), ημερομηνία πρόσβασης: 3 Μαΐου 2026.
- Picasso, P., *Guernica*, 1937, λάδι σε καμβά. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- *Pilavakis Digital Archive*, εικόνα 430 (new_pa68.jpg). Limassol: Pilavakis Cultural Collection (http://pilavakis.net/images/new_pa68.jpg), ημερομηνία πρόσβασης: 19 Ιουνίου 2026.
- *Roman Provincial Coinage Online*, coin ID: 329965. Oxford: Ashmolean Museum / University of Oxford, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο RPC Online (<https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coin/329965>), ημερομηνία πρόσβασης: 26 Ιουνίου 2026.
- *Roman Provincial Coinage Online*, RPC VI, no. 5010 (Ephesos, AD 222–235, Severus Alexander; Reverse: Heraclitus). Oxford: Ashmolean Museum / University of Oxford, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο RPC Online (<https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/6/5010>), ημερομηνία πρόσβασης: 26 Ιουνίου 2026.
- Shor, J., *The Angels (The Kuleshov Effect Breakdown)*, ψηφιακό στιγμιότυπο (frame) από την ανάλυση του Κινηματογραφικού Εφέ Κουλέσοφ. *The Unaffiliated Critic*, 2013 (<https://unaffiliatedcritic.com/wp->

[content/uploads/2013/01/The-Angels.png](https://unaffiliatedcritic.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Angels.png)), ημερομηνία πρόσβασης: 20 Μαΐου 2026.

- Shor, J., *The Kuleshov Effect (Ivan Mosjoukine Expressionless Face)*, ψηφιακό στιγμιότυπο (frame). *The Unaffiliated Critic*, 2013 (<https://unaffiliatedcritic.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Kuleshov-Effect.jpg>), ημερομηνία πρόσβασης: 20 Μαΐου 2026.
- Shor, J., *The Lions (The Kuleshov Effect Breakdown)*, ψηφιακό στιγμιότυπο (frame) από την ανάλυση του Κινηματογραφικού Εφέ Κουλέσοφ. *The Unaffiliated Critic*, 2013 (<https://unaffiliatedcritic.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Lions.jpg>), ημερομηνία πρόσβασης: 20 Μαΐου 2026.
- Stanford Encyclopedia of Philosophy, Entry: *Philolaus* (by Carl Huffman). Stanford: Stanford University, Ψηφιακή αναπαραγωγή στο Stanford Encyclopedia of Philosophy (<https://plato.stanford.edu/entries/philolaus/>), ημερομηνία πρόσβασης: 19 Ιουνίου 2026.

Στη Βιβλιογραφία παρατίθενται οι βιβλιογραφικές αναφορές που αξιοποιήθηκαν τόσο στο κύριο σώμα της εργασίας όσο και στο Παράρτημα και το Επίμετρο I

Παράρτημα: Η μετουσίωση της πυθαγόρειας φιλοσοφίας σε μια σονάτα για βιολί και πιάνο

«Χρειαζόμαστε νέους τρόπους έκφρασης. Αν δεν μπορούμε να τους δημιουργήσουμε καλύτερα να μην κάνουμε τίποτα».⁶⁶⁹

Εισαγωγή

Η προηγηθείσα κριτική επισκόπηση των βασικών παραμέτρων του Πυθαγορισμού τέθηκε ως βάση για την ανάπτυξη του «Παραρτήματος» (δεύτερου μέρους) της εργασίας. Το εν λόγω «Παράρτημα» συντίθεται στις ενότητες Α έως Ε και σχετίζεται με τους τρόπους μετουσίωσης των πυθαγόρειων φιλοσοφικών ιδεών σε μουσική, στο πλαίσιο της συγκεκριμένης υπό εξέταση περίπτωσης της σονάτας για βιολί και πιάνο. Στην πρώτη (Α) ενότητα ορίζονται το πεδίο εργασίας, το μεθοδολογικό πλαίσιο και οι αισθητικές κατευθύνσεις που ακολουθήθηκαν. Επιπλέον, τίθενται οι καλλιτεχνικές επιρροές που εντάσσονται στην ιστορική περίοδο του Ρομαντισμού, ενώ εξετάζονται κάποια στοιχειώδη παραδείγματα της μουσικής φιλολογίας της εποχής. Ακολουθώντας, αιτιολογούνται οι αισθητικές και μεθοδολογικές επιλογές, αλλά και οι θεωρητικοί προβληματισμοί που ο συνθέτης έπρεπε να διαχειριστεί κατά την ολοκλήρωση του εγχειρήματος της σύνθεσης της εν λόγω «πυθαγόρειας» σονάτας.

Κατά την πρώτη ενότητα τίγονται επίσης τα ζητήματα της κατασκευής του κεντρικού μουσικού θέματος και του μουσικού σεναρίου που διατρέχουν ολόκληρο το έργο. Εν συνεχεία, στις ενότητες Β, Γ και Δ εξετάζονται διαδοχικά τα τρία μέρη (movements) της σονάτας: το πρώτο, γραμμένο σε ελεύθερη μορφή (sonata-allegro form), το μεσαίο, αργής χρονικής αγωγής (Adagio), και το θυελλώδες φινάλε. Η ανάλυση των μερών αυτών εστιάζει βεβαίως στη λεπτομερή εξέταση της μουσικολογικής υφής, αλλά κυρίως στον τρόπο με τον οποίο η πυθαγόρεια φιλοσοφία αποτέλεσε βάση, αφορμή και αφετηρία για την εξέλιξη των μουσικών θεμάτων. Παράλληλα, εξετάζονται φιλοσοφικές διανοίξεις προς άλλες, μη πυθαγόρειες φιλοσοφικές ιδέες, θεωρίες ή τοποθετήσεις, οι οποίες όμως εντάχθηκαν αρμονικά στο αρχικό περίβλημα. Στην τελευταία ενότητα (Ε) περιγράφεται μια φανταστική προέκταση του μουσικού σεναρίου, η οποία βασίζεται στην υπόθεση μιας πιθανής επόμενης και χρονικά πολύ μεταγενέστερης μετενσάρκωσης της ψυχής του Πυθαγόρα μετά τον βιολογικό του θάνατο.

⁶⁶⁹ Anton Chekhov (1860-1904), *Ο Γλάρος*, Πράξη Ι (Τσέχωφ, 1960: 20).

Ενότητα Α: Η δημιουργία μιας «πυθαγόρειας» σονάτας

«Ο καθένας γράφει όπως του αρέσει και όπως μπορεί». ⁶⁷⁰

A.1. Ο ορισμός του πεδίου εργασίας

Η ιδέα για τη σύνθεση μιας σονάτας με βάση ιδέες και γενικότερο υλικό που προέρχεται από τον χώρο της φιλοσοφίας, όσο και αν φαίνεται συναρπαστική, εμπεριέχει μια σειρά ζητημάτων και προβληματισμών που χρειάζονται διαχείριση. Με άλλα λόγια, πρέπει να οριστεί ένα αρχικό πεδίο εργασίας που, ακόμα και αν είναι χαλαρό, θα δώσει ένα έστω αρχικό πλαίσιο κίνησης ως προς τη δημιουργική έμπνευση. Η σονάτα, κατασκευαστικά, εντάσσεται στην «απόλυτη» και καθαρή μουσική. Αυτό σημαίνει ότι, κατά βάση, το μουσικό υλικό αναπτύσσεται λειτουργικά, ποικιλοτρόπως, συσχετίζοντας τα δομικά του στοιχεία. Έτσι, η μουσική έχει απόλυτη αισθητική αυτάρκεια, αφού στην ουσία αποτελείται από ηχητικά, συνεχώς εναλλασσόμενες, κινούμενες μορφές. ⁶⁷¹

Η άνθιση της προγραμματικής μουσικής κατά τον Ρομαντισμό έδωσε λαβή για τον συνδυασμό της καθαρής και απόλυτα σφιχτοδεμένης δομικά μορφής της σονάτας με κάποιο εξωμουσικό πρόγραμμα. Ως εκ τούτου, μια απόπειρα σύνδεσης της φιλοσοφίας και της μουσικής, πάντα με γνώμονα τις προσωπικές αισθητικές κατευθύνσεις και τις επιλογές του δημιουργού-συνθέτη, είναι λογικό να έχει ως πρότυπο και βάση αυτήν την παρακαταθήκη. Με λίγα λόγια, οι ρομαντικοί συνθέτες χρησιμοποίησαν σπουδαία λογοτεχνικά ή εικαστικά έργα προκειμένου να εμπνευστούν, χρησιμοποιώντας τα ελεύθερα και κατά το δοκούν ως καθοδηγητικούς φορείς. Στα πρότυπα αυτά μπορεί να γίνει κάποια νεορομαντική απόπειρα ένταξης και της φιλοσοφίας στο παιχνίδι της μουσικής καθοδήγησης.

Στη βάση αυτή, τα δύο απαραίτητα δεδομένα προκειμένου να ξεκινήσει οποιαδήποτε διεργασία είναι το θεματικό μουσικό υλικό και ένα καθοδηγητικό σενάριο ανάπτυξης της μουσικής. Αυτές οι παράμετροι αφορούν την προγραμματική μουσική του 19ου αιώνα, ωστόσο μπορούν να ορίσουν επάξια τον κορμό πάνω στον οποίο είναι εφικτό να κινηθεί μια θεώρηση φιλοσοφικής προοπτικής της μουσικής. Έτσι, με αφετηρία τα ανωτέρω δεδομένα και μέσω των διανθίσεων που θα προκύψουν, ανοίγεται ένα τεράστιο πλαίσιο εργασίας. Πρόκειται για μια συλλογή φιλοσοφικών συνειρμών και ποικίλων μουσικών υπαινιγμών, που μπορούν να

⁶⁷⁰ Anton Chekhov (1860-1904), *Ο Γλάρος*, Πράξη Ι (Τσέχωφ, 1960: 29).

⁶⁷¹ Hanslick, 2003: 58-59.

συντελέσουν στο να πραγματοποιηθεί μια φιλοσοφικής υφής έμπνευση, η οποία θα λειτουργήσει επιδραστικά ως προς τη μουσική δημιουργία.

A.2. Μία φιλοσοφική πρόκληση

Η ανωτέρω προβληματική θα μπορούσε να επεκταθεί στη βάση μιας διεκδίκησης για το έπαθλο της πρωτότυπης προσέγγισης. Είναι γνωστή η νιτσεϊκή πεποίθηση ότι ίσως να υπάρχει ένα βασίλειο της σοφίας έξω από τη λογική και, επομένως, ότι η τέχνη θα μπορούσε να λειτουργήσει ως απαραίτητο συμπλήρωμα ώστε να ξεπεραστούν τα αδιέξοδα της επιστήμης.⁶⁷² Η θέση αυτή θα μπορούσε να παραλληλιστεί με τη μπερξονική διαπίστωση ότι ανάμεσα στη λογική (νόηση) και το συνειδητοποιημένο ένστικτο (ενόραση)⁶⁷³ υπάρχει ένα κενό. Πρόκειται για τον ελλείποντα κρίκο, που μέσω της τέχνης –ιδίως της μουσικής⁶⁷⁴– αλλά και του μυστικισμού⁶⁷⁵ μπορεί να συμπληρωθεί.⁶⁷⁶ Η σύνθεση μιας σονάτας, λοιπόν, πάνω σε φιλοσοφικό πρόγραμμα θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένας επιβεβαιωτικός μουσικός σχολιασμός αυτών των ιδεών.

Ένας τέτοιος μουσικός σχολιασμός, φυσικά, δεν ενέχει σε καμία περίπτωση αποδεικτική βάση. Προσφέρει, όμως, ένα πλαίσιο γόνιμων ζυμώσεων και όσμωσης, καθώς προτείνει έναν εναλλακτικό τρόπο πρόσληψης της τέχνης. Οι συχνά διατυπωμένες απόψεις σχετικά με τη συμβατότητα της μουσικής με την ανθρώπινη ύπαρξη⁶⁷⁷ ή τη δυνατότητα φιλοσοφικής σκέψης σε όλους τους ανθρώπους⁶⁷⁸ δίνουν ένα επιπλέον κίνητρο για την ενίσχυση της συμπόρευσης φιλοσοφίας και μουσικής. Ο λόγος είναι πως και οι δύο είναι συμβατές με τις έμφυτες τάσεις της ανθρώπινης ύπαρξης. Η ακρόαση της μουσικής, λοιπόν, που είναι εμπνευσμένη από φιλοσοφικές ιδέες, λειτουργεί ως σχολιασμός τους και έτσι συμβάλλει στην πρόσληψή τους. Επομένως, η σύμπραξη μουσικής και φιλοσοφίας αποτελεί ένα δείγμα φιλοσοφικής

⁶⁷² Nietzsche, 1886: 79.

⁶⁷³ Bochenski, 1985: 145.

⁶⁷⁴ Deleuze 2019: 185, υποσημείωση 37: Η μουσική, ως τέχνη, θεωρείται, τουλάχιστον από τη σκοπιά του συγκινησιακού, ανώτερη από τη μυθοπλαστική τέχνη.

⁶⁷⁵ Deleuze 2019: 186. Κατά τον Bergson οι ψυχές των καλλιτεχνών και των μυστικών ξεπερνούν σε δραστηριότητα εκείνες των φιλόσοφων.

⁶⁷⁶ Bergson, 2006: 195-196. Πρόκειται ουσιαστικά για μια σύμπραξη του υπό-διανοητικού με το υπέρ-διανοητικό.

⁶⁷⁷ Nietzsche, 2020: 214. Ο άνθρωπος βηματισμός αντιστοιχεί στον ρυθμό και η ομιλία σχετίζεται με τη μελωδία.

⁶⁷⁸ Popper, 2004: 13.

«δραστηριότητας». Καθώς η φιλοσοφία είναι δραστηριότητα και όχι διδασκαλία,⁶⁷⁹ αυτή η σύμπραξη με τη μουσική πλησιάζει τη βαθύτερη ουσία της φιλοσοφίας.

Κατά τη σύγχρονη εποχή έχουν συχνά διατυπωθεί προβληματισμοί, τόσο για τη φιλοσοφία ή την εκπαίδευση όσο και για τη μουσική, και αφορούν το ζήτημα της πρόσληψης και τον ιδανικό τρόπο προσέγγισης. Η επικριτική θέση ότι «μια πανεπιστημιακή διάλεξη μεταβάλλει τα σύντομα και κοινότοπα σε μακροσκελή και δυσνόητα»,⁶⁸⁰ όσο και αν ακούγεται υπερβολική, αφοριστική ή αναρχική, θα μπορούσε να έχει κάποια βάση. Αντιστοίχως, η φιλοσοφική προτροπή να «σκέπτεται» κανείς «τη ζωή» και να «ζει τη σκέψη»⁶⁸¹ ή να ξεκινά από το προφανές ώστε να φτάσει σταδιακά στο σύνθετο και το παράδοξο,⁶⁸² φαίνονται παιδαγωγικά εύστοχες.

Στην ίδια ακριβώς βάση, η βαθύτερη κατανόηση των μουσικών αριστουργημάτων μπορεί, δικαίως ίσως, να θεωρηθεί ζήτημα που αφορά τους ίδιους τους περισπούδαστους μουσικούς και όχι το κοινό στο οποίο υποτίθεται ότι απευθύνονται τα έργα μέσω της ακρόασης.⁶⁸³ Υπό αυτό το πρίσμα, η σύνθεση μιας σονάτας πάνω σε φιλοσοφικές ιδέες ίσως να προσφέρει μια διττή εναλλακτική και για τη φιλοσοφική και για τη μουσική πρόσληψη. Το μοτίβο είναι μια απλή αρχή και η φιλοσοφική ιδέα πίσω από την κατασκευή του συνιστά τη σύνθετη παραδοξότητα. Η μουσική ακρόαση είναι βιωματική και αλληλεπιδρά με τη θεωρητική σκέψη. Επιπλέον, όλη η διαδικασία της ευχάριστης ακρόασης δύναται να καταστήσει το μακροσκελές και δυσνόητο προσιτό και σίγουρα όχι κοινότοπο. Η απλότητα της φιλοσοφίας λοιπόν λύνει πράγματι τους κόμπους της σκέψης παρότι η ίδια η φιλοσοφία ενέχει παρεμφερή περιπλοκότητα,⁶⁸⁴ και αυτό ενισχύεται από τη μουσική.

A.3. Μουσικές προσαρμογές και εννοιολογικές μετατοπίσεις

Υπό το ανωτέρω σκεπτικό, η παραδοχή ότι ένας συνθέτης είναι πιο σημαντικός για έναν φιλόσοφο από τους ίδιους τους φιλοσόφους,⁶⁸⁵ καθώς και ότι οι ακροάσεις μουσικών έργων είναι πιο ωφέλιμες από την ανάγνωση φιλοσοφικών κειμένων, δεν φαίνεται και τόσο παράδοξη. Ωστόσο, για την πραγματοποίηση ενός τέτοιου

⁶⁷⁹ Wittgenstein, 2024α: §4.112 (σελ. 85).

⁶⁸⁰ Feyerabend, 1986: 204.

⁶⁸¹ Comte-Sponville, 1996 (PDF): 4.

⁶⁸² Russell, 2010: 20.

⁶⁸³ Spengler, 2003: 444. Αναφέρονται τα έργα του J.S. Bach και του R. Wagner.

⁶⁸⁴ Wittgenstein, 2022: §452, (σελ. 152).

⁶⁸⁵ Comte-Sponville, 1996 (PDF): 7. Αναφέρονται παραδειγματικά ο Schubert και ο Επίκτητος.

εγχειρήματος σύμπραξης μουσικής και φιλοσοφίας, στη βάση της μουσικής σύνθεσης υπό τους προαναφερόμενους όρους, είναι απαραίτητη η χρήση κάποιων τεχνικών νεολογισμών. Ουσιαστικά, ορισμένες κοινές φιλοσοφικές έννοιες και επιστημονικοί όροι, κυρίως από τη φιλοσοφία της επιστήμης (επιστημολογία), θα υποστούν εννοιολογική μετατόπιση και θα λάβουν διαφορετική επισήμανση. Θα μπορούν, λοιπόν, να χρησιμοποιηθούν με μια νέα, «μουσική» υφή.

Καθώς, όμως, η σύνθεση μιας μουσικής που κατευθύνεται αόριστα με γνώμονα φιλοσοφικές ιδέες έχει πολλές εφαρμογές, το πεδίο είναι ευρύτατο. Έτσι, το σύνθημα που ίσως θα ταίριαζε απολύτως είναι το επίσης δανεισμένο από τη φιλοσοφία της επιστήμης και πάλι εντελώς τροποποιημένο: «*όλα επιτρέπονται*».⁶⁸⁶ Στη βάση αυτή, οι επιστημονικές έννοιες της επαγωγής και της παραγωγής αποκτούν άλλο πρόσημο. Τα εμπειρικά γεγονότα που καταγράφονται και προσπορίζονται δεν οδηγούν επαγωγικά σε νόμους ή θεωρίες. Παρομοίως, οι προβλέψεις επιστημονικών γεγονότων δεν προκύπτουν παραγωγικά από τους νόμους και τις θεωρίες, ούτε επιβεβαιώνονται πειραματικά. Αντιθέτως, από τις φιλοσοφικές ιδέες προκύπτουν μουσικά θέματα, τα οποία αναπτύσσονται παραγωγικά με την ελεύθερη χρήση φιλοσοφικών θεωριών, ολοκληρώνοντας τη μορφολογική δομή του μουσικού έργου.

Η ουσία του προαναφερόμενου συνθήματος έγκειται στον πλουραλισμό που προτείνει. Εναλλακτικές και ασύμβατες θεωρίες εφαρμόζονται επί ίσοις όροις, χωρίς αξιολογική διάκριση, ώστε καθεμία να επιλύει τα προβλήματα του δικού της πλαισίου.⁶⁸⁷ Κάτι που δεν θα ήταν εφικτό εντός κάποιου μονομερούς συστήματος οικουμενικών κριτηρίων.⁶⁸⁸ Αυτό, ωστόσο, δεν συνεπάγεται ανεξέλεγκτη και ασυνεπή επιστημονική δράση, καθώς ο «εκκεντρικός» επιστήμονας διακρίνεται αξιολογικά από τον «ορθοφρονούντα».⁶⁸⁹ Η μετουσίωση του συνθήματος στη μουσική δημιουργία βασίζεται στη σκέψη ότι οποιασδήποτε μορφής θεωρητική σκέψη ή προσέγγιση μπορεί να παράξει μουσικό αποτέλεσμα. Όπως, όμως, συμβαίνει και με το πείραμα, που λειτουργεί επιβεβαιωτικά ως προς την ορθότητα της πρόβλεψης, έτσι και το ουσιαστικής αισθητικής αξίας ηχητικό αποτέλεσμα λειτουργεί ως επιβεβαιωτικός γνώμονας.

⁶⁸⁶ Feyerabend, 2006: 54.

⁶⁸⁷ Σκουρλά, 2013: 457.

⁶⁸⁸ Ibid. 458.

⁶⁸⁹ Chalmers, 1996: 213-214.

A.4. Η αισθητική δέσμευση ως φιλοσοφική επιλογή

Οι προαναφερόμενες διαπιστώσεις οδηγούν στο συμπέρασμα ότι μια μουσική μετουσίωση της φιλοσοφίας όσο ιδιοφυής και πρωτότυπη και αν είναι, δεν έχει κανένα νόημα, εάν το μουσικό αποτέλεσμα δεν διαθέτει επαρκή καλλιτεχνική αξία. Για το θέμα αυτό αξίζει μια αναφορά στην παρομοίωση που έχει διατυπώσει ο Ξενάκης.⁶⁹⁰ Η μουσική του, ως ηχητικό αποτέλεσμα –δηλαδή αυτό που ακούγεται– αποτελεί την εμφανή κορυφή ενός παγόβουνου ή τα απομεινάρια ενός αρχαίου χαμένου πολιτισμού. Αντιθέτως, το αφανές υποθαλάσσιο τμήμα του παγόβουνου και ο ίδιος ο αρχαίος πολιτισμός αντιστοιχούν στις φιλοσοφικές σκέψεις και στις μαθηματικές εξισώσεις που τον καθοδήγησαν στη σύνθεση του έργου. Τα δεδομένα αυτά θεωρούνται, λοιπόν, από τον ίδιο ουσιαστικότερης υφής από το ίδιο το ακουστικό αποτέλεσμα του έργου του.⁶⁹¹

Μία τέτοια θέση είναι, ωστόσο, ασύμβατη με το νεορομαντικό πλαίσιο δημιουργίας που έχει επιλεχθεί για την κατασκευή της εν λόγω σονάτας και των αισθητικών της προοπτικών. Έτσι, το απόλυτο κριτήριο για τις φιλοσοφικές μετουσιώσεις σε μουσική παραμένει η αισθητική δυναμική του τελικού ηχητικού αποτελέσματος. Άλλωστε, ακριβώς σε αυτήν βασίζεται ολόκληρο το εγχείρημα της μουσικής πρόσληψης της φιλοσοφίας, το οποίο αποτέλεσε και το βασικό κίνητρο για τη σύνθεση του έργου. Στη βάση αυτή, ο συνθέτης της Σονάτας ακολούθησε απολύτως συνειδητά την πλατωνικής αναφοράς αριστοφανική παρακαταθήκη να παραμείνει «πιστός στο επάγγελμά του».⁶⁹² Να συνθέσει δηλαδή –με γνώμονα πάντοτε τα δικά του υποκειμενικά αισθητικά κριτήρια– μουσική με καλλιτεχνική ποιότητα, ικανή να ακουστεί και να σταθεί ως αυθύπαρκτη μουσική δημιουργία.

Η ανωτέρω αισθητική δέσμευση ουσιαστικά λειτουργεί ως μια φιλοσοφική επιλογή απολύτως συμβατή με τον Πυθαγορισμό. Η σονάτα παρουσιάζεται να έχει έναν διττό οντολογικό ρόλο, που εμπίπτει στους προβλεπόμενους πυθαγόρειους δυϊσμούς ύλης–μορφής ή σώματος–ψυχής. Αυτό σημαίνει πως η μουσική της σονάτας, ως αυθύπαρκτος αισθητικός ήχος, είναι το σώμα και η ύλη που κυριαρχεί ως προς τη γενική πρόσληψη του κοινού. Εντούτοις, αφήνεται το περιθώριο διάνοιξης προς τις κρυφές και προσιτές μόνο στους μυημένους φιλοσοφικές επισημάνσεις, που αντιστοιχούν στη «μορφή» και την «ψυχή». Άλλωστε, ο καίριος ρόλος της μουσικής

⁶⁹⁰ Ιάννης Ξενάκης (1922–2001)

⁶⁹¹ *Μονόγραμμα* (1982) <https://archive.ert.gr/7107/> (3.5.2026)

⁶⁹² Πλάτων, *Συμπόσιον* 189 b: «ημετέρας μούσης επιχώριον».

στο πυθαγόρειο σύστημα ήταν πως, μέσω της απόλαυσης, άνοιγε τον δρόμο για την επιβεβαίωση της θεωρίας των αριθμών.

Στη βάση αυτή, το ίδιο το μουσικό έργο φαίνεται να εμπλέκεται οντολογικά σε ένα πυθαγόρειο παιχνίδι δυισμού και εναλλαγής ρόλων. Η Σονάτα ξεκινάει ως απόλυτη μουσική, με θέματα που αναπτύσσονται και εξελίσσονται δομικά, και με αυτόν τον τρόπο απευθύνεται κατά κύριο λόγο σε μουσικούς και ακροατές. Πρόκειται για μια νέα εκδοχή των «Ακουσματικών» πυθαγόρειων μαθητών. Σε δεύτερη ανάγνωση και μετά τις φιλοσοφικές επισημάνσεις, η κατάσταση αντιστρέφεται και το έργο γίνεται κατανοητό ως φιλοσοφικός υπαινιγμός, απευθυνόμενο στους «Μαθηματικούς», δηλαδή στους μνημένους φιλοσοφικά ακροατές. Αν, ωστόσο, χρειαζόταν μια διευκρινιστική ποσόστωση ανάμεσα σε αυτό το παιχνίδι αντιθέσεων, θα ταίριαζε η αυτοαναφορική θέση του Rachmaninoff ότι, οντολογικά, είναι «85% μουσικός και μόνο 15% άνθρωπος».⁶⁹³

A.5. Το μουσικό σενάριο

Για τα θεμελιώδη δομικά συστατικά της Σονάτας ακολουθούνται, κατά κύριο λόγο, τουλάχιστον σε πρώτη ανάγνωση, οι παρακαταθήκες της προγραμματικής μουσικής της περιόδου του Ρομαντισμού. Υπάρχει, δηλαδή, καταρχάς ένα μουσικό σενάριο, που ως πλοκή δένει αφηγηματικά ολόκληρο το έργο. Ο βασικός κορμός του σεναρίου αυτού στηρίζεται στο μυθολογικό πλαίσιο γύρω από τη ζωή του Πυθαγόρα και στην πεποίθηση ότι ο ίδιος διατηρούσε μνήμες από όλες τις προηγούμενες μετενσαρκώσεις της ψυχής του. Αυτή η κεντρική ιδέα αφορά τις πέντε μετενσαρκώσεις της ψυχής και εξελίσσεται ποικιλοτρόπως γύρω από τα πρόσωπα των Αιθαλίδη, Εύφορβου, Ερμότιμου, Πύρρου και Πυθαγόρα. Ο δομικός γνώμονας, ωστόσο, είναι οι φιλοσοφικές προεκτάσεις και οι νοηματικές προοπτικές, που λειτουργούν ως φανταστικές διανθίσεις του αρχικού σεναρίου.

Σημαντικό πρόσθετο υλικό ανάπτυξης της ανωτέρω βασικής ιδέας δίνεται με αφορμή διάφορα λογικά επακόλουθα, που μπορούν να υποστηριχθούν ως αναδημιουργίες του αρχικού μύθου ή βαθύτερες ερμηνείες του. Αυτό συμβαίνει επειδή οι προηγούμενες ζωές, στις οποίες αναφερόταν ο Πυθαγόρας, προέρχονταν από τους μυθολογικούς κύκλους της Αργοναυτικής Εκστρατείας και του Τρωικού Πολέμου, καθώς και από την επίσης μυθική ζωή του μάντη Ερμότιμου. Ο συνδετικός

⁶⁹³ Neuhaus, 1993: 28.

κρίκος των αναμνήσεων, που κληρονομούνται από την προηγούμενη στην επόμενη μετενσάρκωση, εντάχθηκε λειτουργικά στο σενάριο. Κυριότερο όμως ρόλο, ως προς την εξέλιξη της αφήγησης, έπαιξε η μυθική ικανότητα του Ερμότιμου να αποδεσμεύει την ψυχή από το σώμα, να πραγματοποιεί ταξίδια στον χρόνο και μακρινές γεωγραφικές μεταβάσεις.

Τα ταξίδια του Ερμότιμου προς το παρελθόν (Αιθαλίδης, Εύφορβος), αλλά και το μέλλον (Πύρρος, Πυθαγόρας), μπολιάζουν τις αναμνήσεις του και οξύνουν την περιέργειά του. Ωθείται έτσι, ως αιωρούμενος παρατηρητής, σε εποπτεύσεις των συμβάντων. Όλα όμως τα δεδομένα τελικά κληροδοτούνται στον Πυθαγόρα και αυτό, σε συνδυασμό με τις αναμνήσεις γραμμικής ροής που διαθέτει ως η τελευταία ενσάρκωση, επιτρέπει ποικίλες φιλοσοφικές ή άλλες διανοίξεις. Σε αυτό το πλαίσιο δεν υπάρχει μια γραμμική ροή της διαδοχής των γεγονότων, αλλά σύμπτυξη των χρονικοτήτων και ποικίλες κινήσεις με αντιθετικότητα της φοράς, σε μορφή διαχρονικού διαλόγου. Αυτό σημαίνει πως το παρόν διαλέγεται με το παρελθόν αλλά και το μέλλον, προσδίδοντας στην αφήγηση ρευστότητα.

Ένα άλλο ζήτημα είναι ότι αυτές οι πέντε μουσικές βιογραφίες δεν έχουν ομογενή αφηγηματική έκταση ούτε παρόμοια ένταση. Με άλλα λόγια, το σενάριο διέπεται από αξιολογικές ιεραρχήσεις, με τις περισσότερο ενδιαφέρουσες ηρωικές βιογραφίες να δεσπόζουν, καταλαμβάνοντας περισσότερο χώρο στην αφήγηση, και τα ηρωικά γεγονότα να διαπλέκονται σε ένα αμάλγαμα. Κάτι τέτοιο ίσως δεν θα συνέβαινε αν, μορφολογικά, το μουσικό έργο χωριζόταν σε πέντε μέρη, με το κάθε μέρος να είναι αφιερωμένο σε μια συγκεκριμένη μετενσάρκωση. Ωστόσο, οι πέντε ιστορίες ενσωματώθηκαν στη μορφολογικά στιβαρή τριμερή σονάτα και έτσι η αφηγηματικότητα περιορίστηκε και καθορίστηκε όχι μόνο από φιλοσοφικές ή ερμηνευτικές παραμέτρους αλλά και από τη μουσική δομή.

Η ανάπτυξη της καθαρής μουσικής, δηλαδή, υπερκέρασε τη συνοχή της αφήγησης, περιορίζοντάς την. Έμεινε όμως έτσι «χώρος» για φιλοσοφικούς υπαινιγμούς και ποικίλους συνειρμούς, οι οποίοι μάλιστα εκτείνονται πέραν της πυθαγόρειας φιλοσοφίας, διευρύνοντας τον αφηγηματικό ορίζοντα. Το αποτέλεσμα είναι πως οι δομικές ανάγκες του έργου και κυρίως η επιβεβλημένη, με μουσικούς-κατασκευαστικούς όρους, κυκλικότητα των μουσικών θεμάτων λειτουργούν ως καθοδηγητικός άξονας τόσο της αφήγησης όσο και του φιλοσοφικού σχεδιασμού. Έτσι, ως βασικό κλειδί για πάσης φύσεως συνειρμούς και υπαινιγμούς (λογοτεχνικούς, μυθολογικούς, ιστορικούς, μουσικούς, μαθηματικούς), οικοδομείται

ένας συχνά αυτοαναφορικός μουσικός σχολιασμός των γεγονότων. Στη βάση αυτή χρησιμοποιούνται και κριτικές ή διαλεκτικές επισκοπήσεις του Πυθαγορισμού σε σχέση με άλλα φιλοσοφικά ρεύματα.

A.6. Η μη γραμμικότητα στη ροή της αφήγησης

Εκτός του μουσικού σεναρίου, το επόμενο θεμελιώδες συστατικό για την εξέλιξη της προγραμματικού τύπου μουσικής δημιουργίας είναι το θεματικό υλικό. Κάποια χαρακτηριστικά και απομνημονεύσιμα μουσικά θέματα, δηλαδή, που αντιστοιχούν στα πρόσωπα, εμπλέκονται στην αφήγηση και συνδυάζονται ποικιλοτρόπως κατά την εξέλιξη του έργου. Τα θέματα αυτά υπόκεινται σε τροποποιήσεις ή μεταμορφώσεις ανάλογα με την εξέλιξη της πλοκής και η ιδέα αυτή θυμίζει τη χρήση του λεγόμενου καθοδηγητικού μοτίβου (Leitmotiv) στις όπερες του Richard Wagner. Τα Leitmotifs, λοιπόν, υπογραμμίζουν το ψυχολογικό υπόβαθρο των δρωμένων, καθώς υπενθυμίζουν ό,τι προηγήθηκε και έτσι συμπληρώνουν το παρόν με το παρελθόν. Συμβάλλουν έτσι στη συγχώνευση του θεατρικού πνεύματος με το μουσικό φαινόμενο σε μια οργανική ενότητα.⁶⁹⁴

Στην όπερα, ωστόσο, η εξέλιξη «συμβαίνει» επί σκηνής και οι μουσικές ιδέες υποστηρίζονται με δραματικά και οπτικά μέσα. Στην προγραμματική μουσική, το σενάριο κινείται διαφορετικά, καθώς η μουσική δεν μιμείται την πλοκή. Η εξέλιξη των μουσικών θεμάτων δεν αποτελεί μετάφραση του σεναριακού περιεχομένου και το «πρόγραμμα» δεν είναι το νόημα της υπόθεσης. Δεν υπάρχει ένα σεναριακό πρότυπο που γίνεται αντικείμενο μουσικής μίμησης. Το «Σεναριακό Θέμα» είναι το υλικό που επεξεργάζεται ο συνθέτης, καθώς διαχειρίζεται τα «Μουσικά Θέματα».⁶⁹⁵ Το μουσικό έργο που προκύπτει, λοιπόν, είναι προϊόν αλληλεπίδρασης σεναριακού περιεχομένου και μουσικών θεμάτων. Επομένως, η ιδέα μιας στοχαστικής ακρόασης που θα εντοπίσει τη σχέση περιεχομένου είναι ατελέσφορη.⁶⁹⁶

Τα ανωτέρω μουσικολογικά δεδομένα, προσαρμοσμένα στην περίπτωση ενός σεναρίου που βασίζεται στην αλληλεπίδραση μουσικής και φιλοσοφίας, ανοίγουν νέα ζητήματα οντολογικού τύπου. Η κριτική του Πλάτωνα στην ποίηση εστιάζει στο ότι ο ποιητής είναι κακός μιμητής της πραγματικότητας. Αυτό συμβαίνει

⁶⁹⁴ Michels, 1995 [B]: 453.

⁶⁹⁵ Τα «Μουσικά Θέματα» ουσιαστικά λειτουργούν ως οι ηχητικά κινούμενες μορφές, στις οποίες αναφερόταν ο Eduard Hanslick.

⁶⁹⁶ Dahlhaus, 2000: 132-133.

επειδή η καλλιτεχνική αναπαράσταση ως μίμηση δεν έχει οντολογική επάρκεια ούτε μεταφυσική αξία. Αν, ωστόσο, κάτι τέτοιο εντοπίζεται στην ποίηση, το προαναφερθέν πρόβλημα των ηχητικά κινούμενων μορφών επιδρά αντιστοίχως στη μουσική. Όχι αυτή τη φορά στην πραγματολογική βάση της ατελούς ποιητικής απόδοσης ή ενσάρκωσης της «Ιδέας», αλλά στη γραμμικότητα της ροής της αφήγησης. Μιας αφήγησης που είναι ήδη περιπλεγμένη λόγω των φιλοσοφικών συμβολισμών που εμπεριέχει.

Τα ποιητικά λάθη, λοιπόν, όπως το να περιγράφονται τα θηλυκά ελάφια με κέρατα⁶⁹⁷ ή το να πίνουν οι θεοί κρασί και όχι αμβροσία,⁶⁹⁸ στη μουσική αφήγηση μεταφράζονται σε αφηγηματικά λάθη. Τα σημαντικότερα από αυτά είναι οι αναχρονισμοί, λόγω της επιβεβλημένης μουσικά μορφολογικής κυκλικότητας, και η συχνή έλλειψη λογικής συνοχής μεταξύ θέματος και αφηγηματικής πλοκής. Φυσικά, θεμελιώδους σημασίας είναι η αδυναμία οντολογικής ταυτότητας ανάμεσα στον ήχο και το γεγονός με το οποίο σχετίζεται. Το φάσμα της ηχητικής περιγραφικότητας είναι εξ ορισμού ευρύτατο, καθώς υπάρχει πολυσημία του ηχητικού νοήματος. Αυτό συμβαίνει επειδή η περιγραφή, ουσιαστικά, βασίζεται στα συναισθήματα που εγείρονται από την ακρόαση της μουσικής απόδοσης, η οποία, ουσιαστικά, περιορίζεται στην αποτύπωση της ατμόσφαιρας.

A.7. Η καλλιτεχνική αξία ως δικαίωση της φιλοσοφικής επάρκειας

Στη βάση αυτή, μια θεώρηση του ζητήματος στα πρότυπα της αριστοτελικής προσέγγισης της, ποίησης επικεντρωμένη όμως στη μουσική δημιουργία, θα έδινε μια ουσιαστική λύση. Αν γίνει αποδεκτό ότι η καλλιτεχνική αναπαράσταση περιέχει φιλοσοφική βάση, τότε τα δεδομένα αλλάζουν. Ο ποιητής δεν καταγράφει απλώς τα τεκταινόμενα, αλλά πρέπει να τα φανταστεί όπως θα μπορούσαν να γίνουν, δίνοντας παραλλήλως πειστικές απαντήσεις στα καθολικά και πανανθρώπινα ερωτήματα.⁶⁹⁹ Ένας υψηλής καλλιτεχνικής αξίας δημιουργός, λοιπόν, καθοδηγούμενος από την αισθητική του και μόνο, θα πετύχει το αναμενόμενο. Δουλεύοντας με αυτόν τον τρόπο, θα κατασκευάσει «αναγκαστικά» ένα έργο που, σε γενικές γραμμές, θα είναι

⁶⁹⁷ Αριστοτέλης, *Ποιητική* 1460b 30: «ἐλαττον γὰρ εἰ μὴ ἦδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα.»

⁶⁹⁸ Ibid. 1461a 30: «ὁ Γανυμήδης Διὶ οἴνοχοεῦεν, οὐ πινόντων οἶνον.»

⁶⁹⁹ Ibid. 1451b.4-7: «τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.»

ομαλής δομικής εξέλιξης αισθητικής αρτιότητας και σωστής λειτουργικής ανάπτυξης των χαρακτήρων.⁷⁰⁰

Το καλλιτεχνικό αισθητήριο, λοιπόν, μπορεί να υπερκεράσει τα όποια αναπαραστατικά λάθη, καθιστώντας τα, σε σχέση με τη μεγάλη εικόνα, άνευ σημασίας. Ο άνθρωπος, ως μέρος του Όλου, είναι συμβατός με το Είναι των πραγμάτων και έχει την έμφυτη δυνατότητα να συλλάβει το νόημά τους. Αυτή η γνωσιολογική παράμετρος κυριαρχεί στην αρχαία σκέψη. Αρκούν οι αναφορές στη δυνατότητα του ανθρώπου να «ακούσει» τον Ηρακλείτειο Λόγο του Γίγνεσθαι (ομολογείν)⁷⁰¹ ή, σύμφωνα με τον Κομφούκιο, να κατανοήσει την «Ουράνια Εντολή»⁷⁰² και να μεγαλώσει την «Οδό».⁷⁰³ Επομένως, το να αναζητηθούν φιλοσοφικής αξίας ιδέες ενσωματωμένες στη λογοτεχνία, παρότι οι λογοτέχνες δεν είναι προαπαιτούμενο και απαραίτητο να έχουν φιλοσοφική κατάρτιση, δεν είναι κάτι παράλογο.⁷⁰⁴

Αν, όμως, αναγνωρίζεται στον ποιητή ή τον λογοτέχνη μια φιλοσοφική επάρκεια, κρυμμένη κάτω από το καλλιτεχνικό του αισθητήριο, στην περίπτωση του συνθέτη-φιλοσόφου τα δεδομένα είναι εξίσου, αν όχι περισσότερο, ευνοϊκά. Οι οπωσδήποτε περισσότερο αφηρημένες μουσικές μετουσιώσεις των ιδεών καθιστούν τη σκέψη του συνθέτη πιο περίτεχνη από εκείνη του λογοτέχνη, καθώς χειρίζεται τα συναισθήματα χωρίς τη βοήθεια του λόγου, παίζοντας συνεχώς με μουσικούς υπαινιγμούς, συνειρμούς και συμβολισμούς. Η αρμόζουσα εξέλιξη της μουσικής δομής μιας «αριστουργηματικής» σονάτας δεν περιέχει εύρος επιλογών ή ελευθερία κινήσεων. Ο συνθέτης απλώς συμφιλιώνεται με την αλυσίδα μουσικού «αιτίου» και «αιτιατού», κατά τα σπινοζικά ηθικά πρότυπα,⁷⁰⁵ ακολουθώντας τη φυσιολογική εξέλιξη της μουσικής.

A.8. Ιδεολογική αποφόρτιση και παραδειγματική επιβεβαίωση

Τα προηγούμενα συμπεράσματα, θεωρημένα υπό ένα καθολικό πρίσμα, ίσως να φαίνονται ιδεολογικά φορτισμένα και υπερβολικά αιτιοκρατικά. Ωστόσο, δεν

⁷⁰⁰ Beardsley 1989: 56-57, 61.

⁷⁰¹ Ηράκλειτος, DK22. B 50: «οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφὸν ἔστιν ἐν πάντα εἶναι.»

⁷⁰² Κομφούκιος, *Ανάλεκτα*, 2.4: «στα πενήντα γνώριζα την Ουράνια εντολή· στα εξήντα το αυτί μου είχε ασκηθεί να την ακούει». 7.2: «Ο Ουρανός με προίκισε με αρετή».

⁷⁰³ Ibid. 15.29: «Ο άνθρωπος μπορεί και μεγαλώνει την Οδό, δεν μεγαλώνει η Οδός τον άνθρωπο».

⁷⁰⁴ Βλ. Sabot, 2017: 161, 185, 187. Οι θέσεις του Gilles Deleuze και του Jean-François Marquet για τον δυνάμει φιλόσοφο (Marcel Proust), την «κοινή μήτρα» λογοτέχνη και στοχαστή και τη θεώρηση της λογοτεχνίας ως «υπόρρητης φιλοσοφίας» λειτουργούν επιβεβαιωτικά.

⁷⁰⁵ Scruton, 2002: 41.

εμπίπτουν σε μια χαϊντεγκεριανή κυριαρχία της ορθότητας και του βλέμματος του υποκειμένου (ανθρώπου) στο Είναι του κόσμου.⁷⁰⁶ Ο συνθέτης, ουσιαστικά, κινείται ως ο «ποιμήν» που διαφυλάσσει την «Αλήθεια».⁷⁰⁷ Η Αλήθεια αυτή δεν έχει τον μεταφυσικό χαρακτήρα της πλατωνικού τύπου αμετάβλητης «Ιδέας» και της μέθεξης με το υλικό δημιούργημα. Το ζητούμενο βρίσκεται στην οργάνωση ενός υλικού, του οποίου η προέλευση έγκειται στη φαντασία και είναι προϊόν ελεύθερης επιλογής. Ωστόσο, η καλλιτεχνική αξιοποίησή του και το ενδεδειγμένο χειροπιαστό μουσικό αποτέλεσμα είναι συγκεκριμένης μορφής.⁷⁰⁸

Υπό αυτό το πρίσμα, η προηγούμενη παρομοίωση «αιτίου» και «αιτιατού» δεν σημαίνει τίποτα παραπάνω από το ότι μια ενδιαφέρουσα και απομνημονεύσιμη μουσική ιδέα έχει ευρύ περιθώριο ανάπτυξης. Ο συνθέτης φαντάστηκε εντελώς ελεύθερα, υποκινούμενος από οτιδήποτε, τη μουσική ιδέα και έφτιαξε κατά το δοκούν ένα πολλά υποσχόμενο μουσικό υλικό με εύρος αναπτυξιακών δυνατοτήτων. Οι δυνατότητες αυτές δεν μπορούν να περιοριστούν επειδή η ιδέα συνδέεται με ένα ασήμαντο σημείο της αφήγησης ή ένα εξωμουσικό νόημα περιορισμένης σημασίας για την πλοκή της υπόθεσης. Είναι προκαθορισμένο και επιβεβλημένο ότι η ενδιαφέρουσα και επιτυχημένη ιδέα θα εναρμονιστεί με το μουσικό όλον και θα αναπτυχθεί δεόντως, ακόμα και εις βάρος της λογικής για την οποία κατασκευάστηκε.

A.9. Η «Κοκκινοσκουφίτσα»

Το παράδειγμα της «Κοκκινοσκουφίτσας»⁷⁰⁹ του Rachmaninoff είναι χαρακτηριστικό του ανωτέρω προβληματισμού. Το σύντομο αυτό πιανιστικό κομμάτι είναι βασισμένο στο φερόνυμο παραμύθι.⁷¹⁰ Στο τέλος του έργου υπάρχει ένα μουσικό θέμα ηχομιμητικής φύσεως που αποδίδει το γρύλισμα του λύκου, τη διαδικασία καταβρόχθισης και την τελική κατάποση του θύματος του.⁷¹¹ Το εν ταύτη περιπτώσει μουσικό τέλος φαίνεται να είναι απόλυτα συμβατό με το τέλος της αφήγησης. Εντούτοις το ίδιο ακριβώς θέμα ακούγεται ατόφιο και στην αρχή του κομματιού ενώ σε παραλλαγμένη μορφή αποσπασματικότητα διατρέχει όλο το έργο

⁷⁰⁶ Heidegger, 2006: 330 (σελ. 87).

⁷⁰⁷ Ibid. 342 (σελ. 117).

⁷⁰⁸ Πρβλ. Stravinsky, 1980: 63-64. Η αναφορά στην «εφεύρεση» της Μουσικής.

⁷⁰⁹ Études-Tableaux, Op. 39, No. 6 (A minor) [1911].

⁷¹⁰ Ο συνθέτης απέφευγε να δημοσιοποιεί τις σκέψεις του, θεωρώντας ότι αφορούσαν μόνο τον ίδιο.

Ωστόσο, αποκάλυψε το πρόγραμμα στον ενορχηστρωτή του έργου Respighi Βλ. Scott, 2011: 179, 245

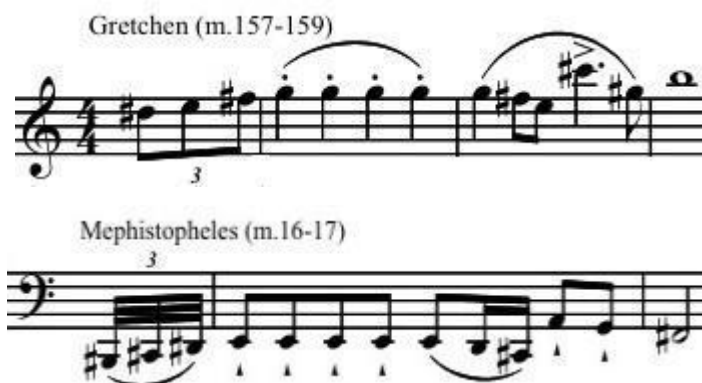
⁷¹¹ Martyn, 2016: 273-275.

λειτουργώντας ως Leitmotiv του λύκου. Αυτό το χαρακτηριστικό μουσικό στοιχείο προέκυψε μεν ελεύθερα αλλά εξελίχθηκε μουσικά ανάποδα από την αφήγηση.



A.10. Μαργαρίτα και Μεφιστοφελής

Στη σονάτα του Liszt η εντυπωσιακότερη ίσως θεματική μεταμόρφωση είναι εκείνη του άγριου «Hammerschlag»⁷¹² θέματος σε μια λυρική εκδοχή τύπου «cantilena», που όμως διατηρεί πλήρως τον μελωδικό του πυρήνα και τις ρυθμικές αναλογίες.⁷¹³ Η δημοφιλέστατη, αν και ανεπιβεβαίωτη, τάση να συνδέεται η σονάτα με τον μύθο του Faust οδηγεί στη δραματική ταύτιση των δύο θεμάτων με τον Mephistopheles και τη Gretchen.⁷¹⁴ Η μουσική κατασκευή, λοιπόν, προωθεί υπαινιγμούς που δεν είναι συμβατοί με το πνεύμα της τραγωδίας του Goethe. Είναι, ωστόσο, πολύ φυσικό να παρουσιάζουν κατασκευαστικές ομοιότητες δύο θέματα που πρέπει να συσχετιστούν μουσικά, χωρίς όμως να συνεπάγεται ότι οι δύο χαρακτήρες παρουσιάζουν και νοηματική συνάφεια.



Αντιστοίχως, η γιγάντωση του θέματος της Gretchen και η επικράτησή του έναντι του θέματος του Mephistopheles έχει αφηγηματική βάση, καθώς με τη θυσία της τελικά διέσωσε τον Faust.⁷¹⁵ Εντούτοις, η τελική κορύφωση της διαμάχης των αντίστοιχων μουσικών θεμάτων εμφανίζεται τόσο στην «Εκθεση» όσο και στην

⁷¹² Πρόκειται για χαρακτηρισμό που είχε κάνει ο ίδιος ο Liszt με προφανή αναφορά στις επίμονες επαναλήψεις ενός και μόνο φθόγγου. Βλ. Hamilton, 1996: 35.

⁷¹³ Hamilton, 1996: 51.

⁷¹⁴ Ibid. 29.

⁷¹⁵ Goethe, [2003]: Faust, Μέρος Πρώτο, Σκηνή της Φυλακής 4405-4614 (σσ. 419-435)

«Επανεκθεση», αλλά διατρέχει και υπό ηπιότερη διαλεκτική μορφή ολόκληρη τη σονάτα. Η τελική έκβαση της τραγωδίας, λοιπόν, ακούγεται συνεχώς σχεδόν από την αρχή του μουσικού έργου. Κάτι που αποτελεί αφηγηματικό παράδοξο, αλλά εξαιρετική δομική επιλογή από την άποψη της μουσικής δημιουργίας και της αρμονικής εξέλιξης της μορφολογίας της σονάτας. Θα ήταν, λοιπόν, καλλιτεχνικά καταστροφική η επιλογή της πειθάρχησης στην αφηγηματική ροή.

A.11. Η υπαρξιακή υπέρβαση του Faust

Ένα αντίστροφο παράδειγμα, που επισημαίνει αυτή τη φορά τη στοχαστική ελευθερία ενός συνθέτη να μετουσιώσει μουσικά ενδογενείς φιλοσοφικές επιλογές κατά το δοκούν, βρίσκεται στη Faust Symphony, επίσης του Liszt. Ο δραματικός χαρακτήρας του Faust παλεύει συνεχώς με τα όρια της ανθρώπινης φύσης, τα οποία αγωνίζεται να ξεπεράσει. Σε μια εποχή, λοιπόν, που κυριαρχεί στη μουσική γραφή η τονικότητα και, επομένως, τα μουσικά θέματα οριοθετούνται σε κάποιο τονικό πλαίσιο ή έστω κέντρο, το θέμα του Faust διαφοροποιείται αισθητά. Ως ένα προανάκρουσμα των μεταγενέστερων δωδεκαφθογγικών τάσεων, το εν λόγω θέμα αποτελείται και από τις δώδεκα νότες του συγκερασμένου δυτικού συστήματος. Έτσι, προκειμένου ο ήρωας να σπάσει τα ανθρώπινα όρια, διαταράσσονται τα όρια της τονικότητας.



A.12. Το μουσικό Θέμα της σονάτας

Οι παραπάνω σκέψεις καταδεικνύουν την προμετωπίδα και το δημιουργικό σύνθημα, πάνω στα οποία τέθηκε η βάση για τη σύνθεση μιας σονάτας εμπνευσμένης από τη φιλοσοφία του Πυθαγόρα. Ακολουθούνται νεορομαντικές αισθητικές καταβολές και υπάρχει συνειδητός προσανατολισμός στη δημιουργία ποιοτικής Απόλυτης Μουσικής, καθοδηγούμενης εντελώς ελεύθερα από φιλοσοφικές ιδέες με επίκεντρο τον Πυθαγόρα. Εκτός από το προαναφερθέν σενάριο, ουσιαστικό σημείο είναι το μουσικό θέμα. Πρόκειται για το «Θέμα της Ψυχής του Πυθαγόρα», που παραμένει ο κεντρικός θεματικός άξονας. Το θέμα αυτό μετασχηματίζεται ανάλογα με το σενάριο και σύμφωνα με τα ρομαντικά πρότυπα. Διατηρείται, δηλαδή, το μελωδικό

περίγραμμα, μεταλλάσσονται όμως συνεχώς τα βασικά του συστατικά (τρόπος, ρυθμός, αρμονία, μέτρο και τέμπο).⁷¹⁶

Ο μουσικός συμβολισμός πίσω από το θέμα είναι σαφής και εστιάζει στο ότι η Ψυχή είναι μία. Οι μουσικές βιογραφίες απλώς αποτελούν τις μετενσαρκώσεις της ίδιας ψυχής σε διαφορετικά σώματα και αυτό υπονοείται με τον χαρακτηριστικό κοινό μελωδικό πυρήνα που προκύπτει από τη χρήση του συγκεκριμένου μουσικού θέματος. Ο δεύτερος βασικός συμβολισμός είναι ότι αυτός ο μελωδικός πυρήνας, καθώς είναι πυθαγόρειας καταβολής, θα πρέπει να παραπέμπει ξεκάθαρα στα σύμβολα των Πυθαγορείων. Από αυτή τη σκοπιά, η κατασκευή του θέματος θα πρέπει να προϋποθέτει τις θεμελιώδεις για το σύστημά τους αριθμητικές σχέσεις. Ο τρίτος συμβολισμός ενέχει μια διάθεση διαλόγου με τη δυτική μουσική παράδοση.

Στη βάση αυτής της διαλεκτικής σχέσης γίνεται μια ελεύθερη μουσική απόδοση των δύο γνωστότερων και ιστορικά αποδεδειγμένα ευρύτατης χρήσης πυθαγορικών συμβόλων. Τα σύμβολα αυτά, μέσα από ένα παιχνίδι μετουσίωσης των αριθμών σε μουσικούς φθόγγους, καταλήγουν στα μουσικά διαστήματα συγκεκριμένου γένους και είδους, που συνθέτουν τον μελωδικό πυρήνα του Θέματος. Τα ενδεικτικά στοιχεία του συμβολισμού για τη σχέση αρχαίας σοφίας και δυτικής μουσικής είναι δύο. Πρώτον, έχει επιλεγεί ως εναρκτήριο φθόγγος του θέματος η νότα «Ντο», που είναι και η πρώτη του δυτικού συστήματος. Δεύτερον, για τη δομική στοιχειοθέτηση χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν σειραϊκές σχέσεις, που θυμίζουν τις δωδεκαφθογγικές πρακτικές του Arnold Schönberg (1874–1951), εφαρμοσμένες όμως σε τονικές παραμέτρους.

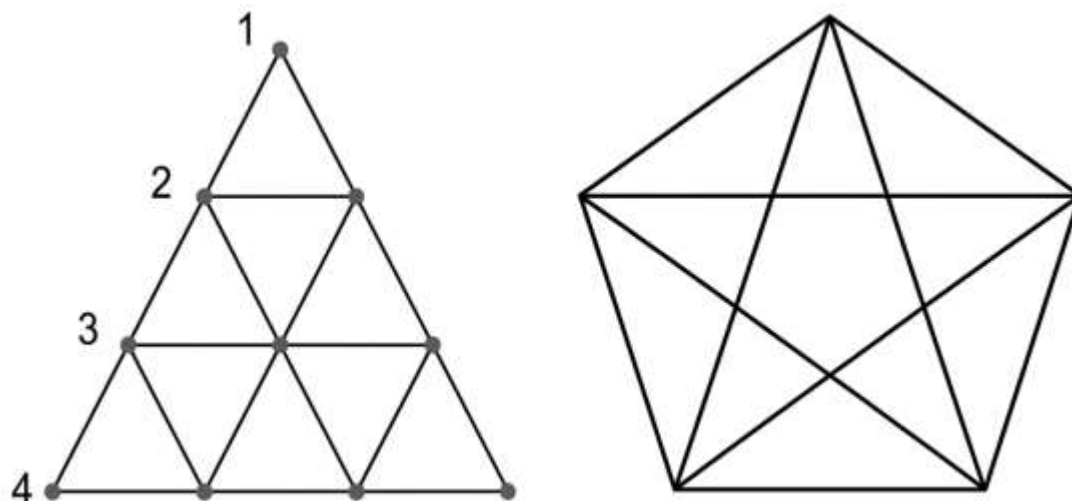
A.13. Η μουσική μετουσίωση των πυθαγορείων Συμβόλων

A.13.1. Η «Τετρακτύς» και το γένος των μουσικών διαστημάτων

Το γνωστότερο σύμβολο του Πυθαγορισμού είναι η Τετρακτύς, που σύμφωνα με την παράδοση αποτελούσε επινόηση του ίδιου του Πυθαγόρα, ενώ η κοινότητα ορκιζόταν σε αυτό. Ο μουσικός της αποσυμβολισμός βασίστηκε στους τέσσερις αριθμούς που περιέχει (1, 2, 3, 4), κάνοντας χρήση αντιστοιχίας αριθμών και μουσικών διαστημάτων. Με αυτόν τον τρόπο προέκυψε το «γένος» των μελωδικών διαστημάτων του θέματος, καθώς με εναρκτήρια νότα το «Ντο» ξεκίνησε η αριθμητική ακολουθία [1, 2, 3, 4, 3, 2], [1, 2, 3, 4, 3, 2], [1, 2, 3, 4, 3, 2], [1, 2, 3, 4, 3,

⁷¹⁶ Frisch, 1984: 36.

2], [1, 2, 3]. Πρόκειται για μια ευθυγραμμική και αντιστροφική μέτρηση (άνοδος και κάθοδος) των αριθμών 1, 2, 3, 4 επί πέντε φορές, όσες και οι παλιγγενεσίες της ψυχής του Πυθαγόρα. Ειδικό συμβολικό βάρος έχει το ότι η πρώτη αντιστοίχιση της εναρκτήριας νότας («Ντο») έγινε με τη «Μονάδα», που θεωρείται η αρχή των πάντων.



A.13.2. Το «Πεντάγραμμο» και το είδος των μουσικών διαστημάτων

Ένα άλλο γνωστό πυθαγόρειο σύμβολο, που έπαιξε ρόλο στην κατασκευή του μουσικού θέματος, με γνώμονα την επιλογή του είδους των διαστημάτων που προέκυψαν από την «Τετρακτύν», είναι το «Πεντάγραμμο». Το σύμβολο αυτό ονομαζόταν «τριπλούν τρίγωνον» ή αλλιώς «πεντάλφα», καθώς θύμιζε τόσο το πλέξιμο τριών τριγώνων όσο και την ένωση πέντε τριγώνων. Αυτή η διττή θεώρηση των πέντε ή τριών τριγώνων έδωσε την ιδέα μιας κατασκευής τριών πεντάδων, καθώς το τρία έρχεται ως εξισορροπητικός παράγοντας ανάμεσα σε δύο αντιθετικές θεωρήσεις. Ο αριθμός πέντε, από αριθμολογικής απόψεως, έχει αναχθεί στο άθροισμα του πρώτου άρτιου (2) και του πρώτου περιττού (3) αριθμού, αλλά και στο άθροισμα του πρώτου τετραγώνου αριθμού (4) και της μονάδας (1).

Υπό αυτές τις παραμέτρους, επιχειρήθηκε ένας μουσικός αποσυμβολισμός, προκειμένου να γίνει η επιλογή του είδους των μουσικών διαστημάτων του μουσικού θέματος. Τα τρία τρίγωνα, λοιπόν, μετατράπηκαν σε τρεις αριθμητικές πεντάδες: η πρώτη και η τρίτη είναι πανομοιότυπες και, επομένως, συμμετρικές, ενώ η κεντρική διαφέρει. Έτσι κατασκευάστηκε η τριμερής αριθμητική ακολουθία (Α) $[2+3=5]$ – (Β) $[4+1=5]$ – (C) $[2+3=5]$. Αυτή η ακολουθία λειτούργησε ως πρίσμα προσέγγισης της μελωδικής κατασκευής που προέκυψε από το σύμβολο της Τετρακτύος και επομένως

ακολούθησε και αυτή ευθεία και αναδρομική κίνηση (A–B–C–B–A). Η Τετρακτύς είχε δώσει το γένος των διαστημάτων, δηλαδή τα μουσικά διαστήματα 1ης, 2ης, 3ης, 4ης. Το πεντάγραμμο καθόρισε το είδος των προαναφερόμενων διαστημάτων, όπως είναι γνωστά στο δυτικό «καλά» συγκερασμένο σύστημα.

Ως προς το είδος, τα μουσικά διαστήματα χωρίζονται σε πέντε κατηγορίες: μικρά, μεγάλα, καθαρά, αυξημένα και ελαττωμένα. Από αυτά τα πέντε επιλέχθηκαν τρία, κατά τη λογική ότι το πυθαγόρειο σύμβολο προσδιορίζεται από πέντε ή τρία τρίγωνα. Από την κεντρική αθροισματική πράξη $[4+1=5]$ προέκυψε το καθαρό διάστημα, ενώ από τις δύο ακριανές $[2+3=5]$ ο αριθμός δύο δίνει μικρό είδος και ο τρία μεγάλο. Αυτές οι παράμετροι εφαρμόστηκαν στην προηγούμενη αριθμητική σειρά που είχε προκύψει από τον μουσικό αποσυμβολισμό της Τετρακτύος. Από αυτή τη συναρμογή, το γένος των πρώτων διαστημάτων απέκτησε και είδος. Έτσι, η πυθαγόρεια φιλοσοφική-μυστική θεώρηση πως οι πρώτοι τέσσερις αριθμοί (1, 2, 3, 4) δίνουν την επιφάνεια, ενώ με την προσθήκη του 5 αποκτούν όγκο, μετατράπηκε σε μουσική εφαρμογή. Με αυτές τις παραμέτρους τα διαστήματα που προέκυψαν από την «Τετρακτύν»: 2-3-4-3-2-1-2-3 συνδυάστηκαν με την ακολουθία της Πεντάλφας: (m–M– K– m– M– K– m–M) [m= μικρό, M = μεγάλο, K = καθαρό].

	[2 + 3 = 5]		[4+1=5]	[2 + 3 = 5]		[4 + 1 =5]	[2 + 3=5]
K	2 (μ)	3(M)	4(K)	3(μ)	2(M)	1(K)	2(μ)
1	2η	3η	4η	3η	2η	1η	2η
Nτο	Ρε ♭	Φα	Σι ♭	Σολ	Φα	Φα	Μι

A.13.3. Ο ρυθμός ως η ενσάρκωση της ψυχής

Η «Τετρακτύς» και το «Πεντάγραμμο» έδωσαν τις δύο βασικές παραμέτρους του μελωδικού πυρήνα του «Θέματος της Ψυχής», δηλαδή το γένος και το είδος των μουσικών διαστημάτων που συνθέτουν τη μελωδία του. Με αυτόν τον τρόπο αποτυπώνεται η άυλη πλευρά της ψυχής στην προκοσμική και ασχημάτιστη μορφή της, προτού ενσαρκωθεί στα σώματα και οριοθετηθεί η δισυπόστατη ύπαρξη των χαρακτήρων. Η τρίτη παράμετρος, και ίσως η πιο καθοριστική, είναι ο ρυθμός και η συμπερίληψή του ολοκληρώνει το Θέμα. Κατά την αρχαιοελληνική αντίληψη, η μελωδία από μόνη της θεωρείται άτακτη και αδρανής.⁷¹⁷ Μόνο όταν συνδυαστεί με

⁷¹⁷ Αριστοτέλης, Προβλήματα 19.49. (922b 29-31): «τὸ μέλος τῇ μὲν αὐτοῦ φύσει μαλακὸν ἔστι καὶ ἡρεμαῖον, τῇ δὲ τοῦ ρυθμοῦ μίξει τραχὺ καὶ κινητικόν;»

τον ρυθμό καθίσταται ρωμαλέα και ενεργητική.⁷¹⁸ Ο ρυθμός, λοιπόν, χαρακτηρίζεται ως το αρσενικό στοιχείο της μουσικής, ενώ η μελωδία ως το θηλυκό.⁷¹⁹

Ο λόγος ενός τέτοιου συσχετισμού βρίσκεται στη διαπίστωση ότι το μελωδικό υλικό, όντας άμορφο και ανενεργό, μορφοποιείται και τίθεται σε κίνηση κατά διατεταγμένη τάξη χάρη στον ενεργητικό ρυθμό.⁷²⁰ Η θεώρηση αυτή θυμίζει την αριθμολογική πρόταση των Πυθαγορείων. Καθίσταται, λοιπόν, ο περιττός (πεπερασμένος) αριθμός 3 σημαντικότερος και αντιπροσωπευτικός του αρσενικού, ενώ ο υποδεέστερος άρτιος (άπειρος) 2 σύμβολο του θηλυκού. Ωστόσο, η σύμπραξή τους καταλήγει σε αποτέλεσμα και, σε αυτήν την περίπτωση, ο ρυθμός του θέματος συμβολίζει την ενσάρκωση της άυλης ψυχής. Έτσι, η δημιουργία του μουσικού θέματος, αποτελούμενη από μελωδία και ρυθμό, αντικατοπτρίζει την κοσμική δημιουργία ως σύμπραξη απείρου και πεπερασμένου.

Η τρίτη και πλέον σημαντική παράμετρος του κεντρικού θέματος, λοιπόν, καθορίστηκε με γνώμονα τις αριθμολογικές προτάσεις των Πυθαγορείων. Αυτό σημαίνει πως, στην «Εισαγωγή» των 16 μέτρων, υπάρχει ένας πολυρρυθμικός παροξυσμός που περιλαμβάνει τακτικές αλλαγές της ρυθμικής αγωγής των μέτρων, σε μια συρραφή που περικλείει όλους τους πυθαγόρειους αριθμούς από το δύο έως το εννέα. Η μονάδα (αρχή) και η δεκάδα (τελειότητα) εξαιρούνται ως τα «όρια του κόσμου», αλλά οι υπόλοιποι αριθμοί που περιλαμβάνονται στα εναλλασσόμενα μέτρα λειτουργούν ως σύμβολα της ύπαρξης. Το σημαντικότερο είναι πως τα 16 μέτρα της «Εισαγωγής» δίνουν τον πυθμενικό αριθμό 7 ($16 = 1 + 6 = 7$), ο οποίος στην αριθμοσοφική αναγωγή παρομοιάζεται με το Θεό και συμβολίζει την ψυχή.



⁷¹⁸ West, 1999: 181.

⁷¹⁹ Αριστείδης Κοϊντιλιανός, *Περὶ Μουσικῆς* 1.19.25-30: «τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ»

⁷²⁰ West, 1999: 182.

Ενότητα Β: Το πρώτο μέρος της σονάτας

«Ο δημιουργός πρέπει να βρίσκεται μέσα στο έργο του όπως ο Θεός μέσα στο σύμπαν: πανταχού παρών και πουθενά ορατός». Gustave Flaubert (1821-1880)⁷²¹

Το πρώτο μέρος της σονάτας⁷²² είναι γραμμένο σε γρήγορη χρονική αγωγή (Allegro appassionato) και, μορφολογικά, ακολουθεί μια προσαρμοσμένη εκδοχή της τυπικής δομής Sonata-Allegro Form που ήταν ευρύτατα διαδεδομένη στον Κλασικισμό. Πρόκειται, δηλαδή, για το πρώτο γρήγορο μέρος διθεματικού χαρακτήρα και τριμερούς δομικής εξέλιξης, που περιλαμβάνει την «Εκθεση» των θεμάτων (exposition), τη λειτουργική «Ανάπτυξη» τους (development) και, ακολούθως, την «Επανεκθεση» τους (recapitulation) σε ένα πλαίσιο τονικών μεταστάσεων (μετατροπιών).⁷²³ Ωστόσο, με αφορμή την επίσης διαδεδομένη πρακτική των συνθετών του Κλασικισμού για μια τυπική σύντομη αργή εισαγωγή,⁷²⁴ δίνεται η δυνατότητα ενός συμβολικού ανοίγματος με δομικές προεκτάσεις. Ουσιαστικά, επιχειρείται ένας αναδρομικός αισθητικός συνειρμός προς την Baroque εποχή, που έρχεται να επιβεβαιώσει το προαναφερόμενο φιλοσοφικό σενάριο.

Β.1. Η Εισαγωγή ως μονόλογος του βιολιού

Β.1.1. Μουσικολογικοί υπαινιγμοί

Το κεντρικό μουσικό θέμα, που ουσιαστικά διατρέχει ως κορμός ολόκληρη τη σονάτα, συμβολίζει μουσικά την αρχική, καθαρή και άυλη ψυχή του Πυθαγόρα. Το άυλο στοιχείο δηλαδή, πριν ενσαρκωθεί στους γνωστούς χαρακτήρες, αποκτήσει γήινη μορφή και ενταχθεί στο μυθολογικό σύμπαν. Έτσι, το θέμα ακούγεται για πρώτη φορά εντελώς απογυμνωμένο, ως ένας μονόλογος του βιολιού, στην απλούστερη φυσική εκδοχή του. Η επιλογή αυτή, πέραν της νοηματικής επισήμανσης από την πλευρά της φιλοσοφίας για την κατάσταση της ψυχής, ενέχει και μια ερμηνευτική ανάγνωση από τη σκοπιά της μουσικολογικής παραμέτρου. Αυτό

⁷²¹ “L’auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l’univers, présent partout, et visible nulle part” https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/9-d%C3%A9cembre-1852-de-gustave-flaubert-%C3%A0-louise-colet/?utm_source=chatgpt.com (9.7.2026)

⁷²² <https://youtu.be/L1XtT4LyZhU?list=RDL1XtT4LyZhU&t=1>

⁷²³ Forney, 2013: 152-153.

⁷²⁴ Headington, 1997:192.

συμβαίνει επειδή επιτρέπει τη σύνδεση της «Εισαγωγής» με τις διαδεδομένες στο Baroque φόρμες της «Παραλλαγής» και της «Φούγκας», οξύνοντας τη φιλοσοφική νοηματοδότηση.

B.1.2. Μορφολογικές δομές και μετενσάρκωση

Στις φόρμες παραλλαγής (chaconne, passacaglia), το αρχικό θέμα ακούγεται στην έναρξη ως ένα ουδέτερο πρότυπο. Ακολουθώντας, ξεκινούν σταδιακά οι διανθίσεις, οι τροποποιήσεις και ποικίλες μεταμορφώσεις, με το τελικό αποτέλεσμα να διαφέρει ουσιαστικά από την αρχική του μορφή, παρότι παραμένει αναγνωρίσιμο.⁷²⁵ Αυτή η τάση, ορίζει ένα πλαίσιο όπου το αρχικό θέμα της ψυχής του Πυθαγόρα, θα τροποποιείται κατά περίπτωση σε κάθε επόμενη παραλλαγή. Συμβολίζονται έτσι, ως μουσικός υπαινιγμός, η αναπροσαρμογή της ψυχής στα νέα σώματα και το περιβάλλον τους, καθώς και η ένταξή της στην ιστορία τους κατά την πραγμάτωση των μετενσαρκώσεων. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και με τη φούγκα όχι με την έννοια της διαφοροποίησης αλλά της μετάβασης.

Στην πολυφωνική φούγκα, το αρχικό σύντομο θέμα (subject) ακούγεται μελωδικά ως ένας απογυμνωμένος μονόλογος από την πρώτη φωνή. Στη συνέχεια «φεύγει», καθώς περνά διαδοχικά στις υπόλοιπες φωνές, ενώ καθεμία από αυτές, αμέσως μετά την πρώτη της συμμετοχή με το θέμα, αρχίζει την αντιστικτική συνοδευτική επεξεργασία.⁷²⁶ Ο συμβολισμός έγκειται στο ότι το μουσικό θέμα αντιστοιχεί στην ψυχή, ενώ τα περάσματα από φωνή σε φωνή ταυτίζονται με τις μετενσαρκώσεις σε διαφορετικά υλικά σώματα. Επιπλέον, η σύνδεση της κλασικής σονάτας με τις προγενέστερες φόρμες του μπαρόκ προϋδεάζει υποσυνείδητα το κοινό για τη σύνδεση του ιστορικού Πυθαγόρα με το παρελθόν της ψυχής του μέσω των ενεργών αναμνήσεων.

B.1.3. Το αφηγηματικό προανάκρουσμα και η οπτικοποίηση του Ήρωα

Κατά τον εισαγωγικό μονόλογο του βιολιού επιχειρείται ένας αφηγηματικός προϋδεασμός των ακροατών, με τη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας συμβατής με το ομηρικό φιλολογικό πλαίσιο. Οι εναρκτήριοι στίχοι στην Ιλιάδα και την Οδύσσεια λειτουργούν ως μια επίκληση του αοιδού προς τη Θεά ή τη Μούσα.⁷²⁷ Αντιστοίχως, ο βιολιστής, παίζοντας το μουσικό θέμα της ψυχής, επικαλείται τον Πυθαγόρα. Η

⁷²⁵ Michels, 1994: 137.

⁷²⁶ Headington, 1997:172.

⁷²⁷ Όμηρος, *Ιλιάς* Α 1: «Μῆνιν ἄειδε θεὰ», *Οδύσσεια* α 1: «Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα».

ιστορία που πρόκειται να αφηγηθεί, υπό το μυσταγωγικό βάρος της αφήγησης, καθιστά τον ερμηνευτή έναν εμπνευσμένο και θεϊκά καθοδηγούμενο διάυλο επικοινωνίας ανάμεσα στο θείο και τους θνητούς. Με άλλα λόγια, το πλατωνικό παράδειγμα του μαγνήτη και του ενδιαμέσου «δακτυλίου»,⁷²⁸ ενσαρκώνεται στον ερμηνευτικό οίστρο του μουσικού.

Το ουσιαστικότερο σημείο, ωστόσο, βρίσκεται στο ότι ο Πυθαγόρας συσχετιζόταν στενά και συχνά ταυτιζόταν τόσο με τον Απόλλωνα όσο και με τον Ορφέα. Επομένως, ο βιολιστής-αφηγητής της ιστορίας των ένδοξων ηρωικών κατορθωμάτων που πρόκειται να ξεκινήσει, κατά τον εισαγωγικό του μονόλογο, αποκτά άλλη βαρύτητα από την τυπική. Εκείνη τη στιγμή, δηλαδή, αναβαθμίζεται, καθώς, έστω και συμβολικά, περιβάλλεται με μια θεϊκή υπόσταση. Ο συνειρμός ξεκινά από το ότι ο Όμηρος, ως πρωτεργάτης των αιδών και των ραψωδών και αρχετυπική εκδοχή τους, μέσω του «ενθουσιασμού» (έκστασης)⁷²⁹ του πλατωνικού *Ιωνα*,⁷³⁰ συνδέεται με τον βιολιστή. Παράλληλα, η ίδια διασύνδεση περιλαμβάνει τον Απόλλωνα μέσω του άλλου του προσώπου, που είναι ο Πυθαγόρας.⁷³¹ Με λίγα λόγια ο βιολιστής ταυτίζεται συμβολικά με τον Θεό και τον Πυθαγόρα.

Μέσω του μουσικού «Θέματος της Ψυχής», ο ίδιος ο Πυθαγόρας ενσαρκώνεται στον βιολιστή και παρουσιάζει τη σπουδαιότερη και πιο ένδοξη ιστορία του κόσμου. Μία ιστορία που θα ζήσει σε μεταγενέστερο χρόνο μέσω των αναμνήσεών του. Έτσι, η τυπική ομηρική επίκληση στη μούσα προσλαμβάνει άλλη διάσταση, καθώς με το πρόσωπο του Πυθαγόρα μπαίνει στο προσκήνιο ο Απόλλων που είναι καθοδηγητής των Μουσών.⁷³² Η σημαντικότερη, ωστόσο, παράμετρος είναι η δραματουργική οπτικοποίηση-απεικόνιση του Ήρωα στον βιολιστή. Μια ιδέα που διατρέχει ολόκληρο το έργο και τίθεται σε εμβρυακή μορφή στην «Εισαγωγή». Ο μουσικός βιολιστής, χρησιμοποιώντας το δοξάρι για να παίζει μουσική, προσομοιάζεται με τον ήρωα που μάχεται κρατώντας το ξίφος ως σύμβολο δύναμης.

⁷²⁸ Πλάτων, *Ιων* 533d «καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροὺς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίοις ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους.»

⁷²⁹ Πλάτων, *Ιων* 533e «Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων».

⁷³⁰ Πλάτων, *Ιων* 534 b-e: «ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινά ἐστιν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῶν καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσιν τῶν θεῶν, κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται».

⁷³¹ Guthrie, 1962: 149, 203, 231.

⁷³² Thomson, 1989: 357.



B.2. Ο Ήρωας και ο Φιλόσοφος

Μετά την ακρόαση του «Θέματος της Ψυχής» του Πυθαγόρα, ουσιαστικά αρχίζει το κύριο τμήμα του πρώτου μέρους (Sonata-Form) της σονάτας. Το εν λόγω μέρος, με βάση το μουσικό σενάριο, περιλαμβάνει τα ιστορικά-μυθικά γεγονότα του παρελθόντος που έζησε η ψυχή πολύ πριν ενσαρκωθεί στον Πυθαγόρα. Αφορά, δηλαδή, τη ζωή των δύο πρώτων ενσαρκώσεων που έγιναν στα σώματα των δύο ηρώων Αιθαλίδη και Εύφορβου. Συνεπώς, το δραματουργικό σκηνικό βρίσκεται στην καρδιά της Αργοναυτικής Εκστρατείας και του Τρωικού Πολέμου, την εποχή δηλαδή που θα ανακαλέσουν οι μελλοντικές πυθαγόρειες αναμνήσεις του μακρινού τελευταίου μέρους (Finale). Αυτό σημαίνει πως το μεταφυσικό πλαίσιο της μετενσάρκωσης λειτουργεί ανεπαίσθητα και υπόρρητα.

Το ουσιώδες δομικό στοιχείο βρίσκεται δραματουργικά στη ζωή και τα χαρακτηριστικά των ηρώων. Στο σημείο αυτό πρέπει να τονιστεί ο ψυχολογικός παράγοντας της ηρωικής ύπαρξης: το γεγονός, δηλαδή, ότι ο αρχαίος επικός ήρωας έχει αδυσώπητη δίψα για να δοξαστεί. Η αιτιολόγηση αυτής της ανάγκης βρίσκεται στο ότι η δόξα λειτουργεί ως ένα υποκατάστατο της αθανασίας.⁷³³ Ο Ήρωας, λοιπόν, ουσιαστικά παλεύει με τον Θάνατο και ο παροξυσμός του τον καθιστά υπερβατικό. Με άλλα λόγια, η μέθη της δόξας βοηθάει να ξεπερνάει τα σωματικά όρια, πραγματώνοντας ακατόρθωτα ανδραγαθήματα.⁷³⁴ Στην ίδια βάση, έχοντας μια ψυχοσύνθεση πλήρους ανταγωνισμού, υπερβαίνει τα όρια της λογικής και καταλαμβάνεται από μανία.⁷³⁵

⁷³³ Clarke, 2013: 109-110.

⁷³⁴ Ibid. 112.

⁷³⁵ Ibid. 114.

Η κατάσταση αυτή του εσωτερικού σφρίγγους και ο διακαής φόβος της ατίμωσης καθοδηγούν τον υπέρμετρο ανδρισμό των επικών ηρώων. Ωστόσο, η άλλη όψη είναι ότι συχνά σκοινοβατούν, φτάνοντας στο σημείο να καταρρεύσουν και να οδηγούνται σε ένα κακό τέλος. Η ανωτέρω περιγραφή, ωστόσο, επιτρέπει μια διασύνδεση με τον ακρογωνιαίο λίθο της πυθαγόρειας διδασκαλίας. Ο πυθαγόρειος φιλόσοφος ταυτίζει τον θάνατο με την απελευθέρωση της ψυχής από τα δεσμά του σώματος, αλλά και με τον εξαγνισμό της, καθώς ο τροχός των μετενσαρκώσεων ολοκληρώνεται μέσω του θανάτου.⁷³⁶ Όπως, λοιπόν, ο ήρωας προσβλέπει στη δόξα περνώντας μέσα από τον θάνατο, ο φιλόσοφος αξιώνεται τη θεϊκή σοφία επίσης αντιμετωπίζοντας τον θάνατο.

Β.3. Ο αρχαίος Ήρωας και ο ρομαντικός Καλλιτέχνης

Η επόμενη διασύνδεση είναι μουσικής υφής και επιτρέπει την ταύτιση του επικού Ήρωα με τον Καλλιτέχνη. Έχει ήδη αναφερθεί η σύνδεση του βιολιστικού δοξαριού με το ξίφος του Ήρωα. Αυτή η θεώρηση επιτρέπει στον βιολιστή να λειτουργεί, τη στιγμή της μουσικής ερμηνείας, παράλληλα και ως οπτική αναπαράσταση του ηρωισμού. Στη βάση αυτή, τα ηρωικά κατορθώματα του μύθου μετουσιώνονται σε δεξιοτεχνικά μουσικά κατορθώματα και η υπερβατικότητα βρίσκει μια άλλη καλλιτεχνική έκφραση. Παρότι αυτή η διάσταση αφορά και τα δύο όργανα της σονάτας, είναι χαρακτηριστική η ενσάρκωση του ήρωα στο μέρος του βιολιού. Αυτή η κατάσταση οδηγεί συνειρμικά στον μουσικό υπαινιγμό του ηρωικού καλλιτέχνη-βιρτουόζου.

Από ιστορική άποψη, με την άνθηση του Ρομαντισμού κατά τον 19ο αιώνα, κυριαρχεί –τουλάχιστον έως το 1848– η ελπίδα για την αναγέννηση του ανθρώπου.⁷³⁷ Οι καλλιτέχνες υπερβατικών δυνατοτήτων, λοιπόν, συνδιαλέγονται ελεύθερα με το κοινό τους ως ινδάλματα που, μεταξύ άλλων, μέσω της αυτοέκφρασης, προπορεύονται της επαναστατικής κοινωνίας και εξερευνούν το άγνωστο.⁷³⁸ Έτσι, ο δημιουργός-βιρτουόζος συμμετέχει καθοδηγητικά στις κοινωνικές ζυμώσεις, διατυπώνοντας την απόλυτα προσωπική του αισθητική.⁷³⁹ Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, ο Καλλιτέχνης συνδέεται με τον επικό Ήρωα, έστω και συνειρμικά. Η ανωτέρω προοπτική, ως προς το μέρος Sonata-Form, ενσαρκώνεται συμβολικά στο

⁷³⁶ Κουλουμπαρίτης, 2008: 198.

⁷³⁷ Hobsbawm 1992: 384.

⁷³⁸ Headington 1994: 3.

⁷³⁹ Machlis-Forney 1996: 270-271.

αρχέτυπο του καλλιτέχνη με τη μορφή του Niccolò Paganini (1782–1840). Έτσι, μέσω της πλατωνικής θεώρησης,⁷⁴⁰ το ηρωικό «μένος» αποκτά μια αντιστοιχία με την αισθαντική μανία του ρομαντικού δημιουργού.⁷⁴¹

Ο Πυθαγόρας, ως «επινοητής» της έννοιας της φιλοσοφίας,⁷⁴² ορίζεται ως το αρχέτυπο του Φιλοσόφου. Αντιστοίχως, παρουσιάζεται ως η αρχετυπική μορφή του Μουσικού, καθώς συνδέεται με τον Απόλλωνα και τον Ορφέα, ενώ η μουσική και το μονόχορδο έχουν θεμελιώδη ρόλο στο φιλοσοφικό του σύστημα. Ο Όμηρος παρουσιάζει την ίδια αντιστοιχία ως αρχετυπικός ραψωδός. Σημαντικό είναι επίσης να επισημανθεί πως ο αρχαίος ραψωδός γνωρίζει το μέλλον,⁷⁴³ αφού συνδέεται με τον θεό του μαντείου Απόλλωνα μέσω της μουσικής.⁷⁴⁴ Αυτή η παράμετρος φέρνει στο προσκήνιο την επόμενη μετενσάρκωση της ψυχής του Πυθαγόρα στον μάντη Ερμότιμο. Αυτό σημαίνει ότι όλες οι αρχετυπικές μορφές συνδέονται συμβολικά έξω από κάθε χρονικότητα, και αυτό μετουσιώνεται σε όλη την εξέλιξη της σονάτας.

B.4. Η πρώτη θεματική «Έκθεση»: η ζωή του Αιθαλίδη

Μετά την ολοκλήρωση της «Εισαγωγής», ξεκινά το Allegro appassionato τμήμα, το οποίο συμβολίζει την ενσάρκωση της ψυχής στο σώμα του Αργοναύτη Αιθαλίδη και περιλαμβάνει την ανάλογη μεταμόρφωση του μουσικού θέματος. Χαρακτηριστικό δομικό σημείο είναι ο ρόλος του πιάνου, καθώς ακολουθεί ένα ρυθμικό σχήμα που προσομοιάζει την κωπηλασία. Ο μυστηριώδης αυτός συγχορδιακός τόνος έχει διττό χαρακτήρα, αφού παραπέμπει όχι μόνο στο ταξίδι της Αργούς στη θάλασσα, αλλά και στις περιπλανήσεις της ψυχής, ιδίως εκείνες του Αιθαλίδη στον Κάτω Κόσμο. Ο συνδυασμός κρίκος των δύο διαφορετικών παραμέτρων βρίσκεται νοηματικά στο γεγονός πως το ταξίδι των Αργοναυτών περιέχει εξωκοσμικές περιπέτειες, απρόβλεπτους κινδύνους και μυστηριώδεις μεταβάσεις.

⁷⁴⁰ Πλάτων, *Φαίδρος* 244a: «νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίνεται διὰ μανίας, θεία μὲντοι δόσει διδομένης.» 245a: «ὅς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικᾷ θύρᾳ ἀφίκηται, πεισθεὶς ὥς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἡφανίσθη.»

⁷⁴¹ Συνδυάζοντας μάλιστα την υπερβατική τεχνική κατάρτιση με την έμπνευση.

⁷⁴² Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* I.12: «Φιλοσοφίαν δὲ πρῶτος ὠνόμασε Πυθαγόρας καὶ ἑαυτὸν φιλόσοφον, [...] μηδένα γὰρ εἶναι σοφὸν [ἄνθρωπον] ἀλλ' ἡθεόν. [...] σοφὸς ὁ ταύτην ἐπαγγελλόμενος, ὃς εἴ η ἂν κατ' ἀκρότητα ψυχῆς ἀπηκριβωμένος, φιλόσοφος δὲ ὁ σοφίαν ἀσπαζόμενος.»

⁷⁴³ Ησίοδος, *Θεογονία* 31-32: «δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα.»

⁷⁴⁴ Thomson, 1989: 357.

Τα δεδομένα αυτά θα επαναληφθούν και στην περίπτωση του Οδυσσέα κατά την επιστροφή του από την Τροία και την επίσκεψή του στον Άδη. Συνεπώς, ο κύκλος του ναυτικού ταξιδιού ανοίγει με την Αργώ και κλείνει με την επιστροφή από τον Τρωικό Πόλεμο, κάτι που μπλέκει συνειρμικά τους δύο μυθολογικούς κύκλους και δίνει τις δύο πρώτες ενσαρκώσεις της ψυχής του Πυθαγόρα σε μια ενιαία δομική συναρμογή. Αυτή η διάθεση χαρακτηρίζει ολόκληρο το Sonata-Form μέρος. Μια δεύτερη ανάγνωση της μουσικής έντασης βρίσκεται στις εν γένει περιπλανήσεις των ψυχών, καθώς και στην αγωνία, επειδή υπόκεινται σε κρίση,⁷⁴⁵ σύμφωνα με την πλατωνική αναφορά στον μύθο του Ηρός.⁷⁴⁶

B.5. Μυθολογικές σκηνές και απεικονιστικά επεισόδια

Καθώς η πιανιστική συνοδεία ορίζει τη συναισθηματική ατμόσφαιρα, το βιολί προχωρά στην πρώτη μεταμόρφωση του «Θέματος της Ψυχής», δίνοντας το στίγμα του Ήρωα. Αυτή η πρώτη παραλλαγή διακρίνεται από δεξιοτεχνικά περάσματα, κοφτές συγχορδίες και αγωνιώδεις μοτιβικές επισημάνσεις της κεφαλής του «Θέματος της Ψυχής». Η κατάσταση αυτή επιτείνεται στα άκρα, καθώς υπάρχει πύκνωση που συνδυάζεται με μια παραλλαγή από πλευράς του πιάνου πάνω στο

⁷⁴⁵ Annas, 2006: 432-435.

⁷⁴⁶ Πλάτων, *Πολιτεία* 614a-621d: «δικαστὰς δὲ μεταξὺ τούτων καθῆσθαι, οὓς, ἐπειδὴ διαδικάσειαν, τοὺς μὲν δικαίους κελεύειν πορεύεσθαι τὴν εἰς δεξιάν τε καὶ ἄνω διὰ τοῦ οὐρανοῦ, σημεῖα περιάψαντας τῶν δεδικασμένων ἐν τῷ πρόσθεν, τοὺς δὲ ἀδίκους τὴν εἰς ἀριστεράν τε καὶ κάτω» (614c). Βλ. Επίμετρο Ι.

ρυθμικό σχήμα της κωπηλασίας. Ουσιαστικά, τα δύο όργανα, πέραν από τους προαναφερόμενους συμβολισμούς, δίνουν το κλίμα της ηρωικής μαχητικότητας, περιγράφοντας αόριστα σκηνές και επεισόδια από τη μυθολογική διήγηση σχετικά με την Αργοναυτική Εκστρατεία, με κεντρικό άξονα τα συναισθήματα των ηρώων.



Αξίζει να επισημανθεί ότι, ως καθοδηγητικός γνώμονας για την εξέλιξη των μουσικών θεμάτων, λειτούργησαν κάποιες σκηνές από τα κατορθώματα του Ιάσωνα. Ωστόσο, κάτι τέτοιο δεν ορίζει την περιγραφικότητα της μουσικής, ούτε οι σκηνές αυτές δίνονται με χρονολογική σειρά. Απλώς, υποσυνείδητα και εντελώς παροδικά, το μουσικό κείμενο θα μπορούσε να λειτουργεί ως ηχητική υπόκρουση τέτοιων σκηνών, χωρίς να χάνεται η διάσταση της απόλυτης μουσικής υφής. Τέτοιες σκηνές είναι το ξέψιμο των φλεγόμενων ταύρων και το ξεφύτρωμα των στρατιωτών που προέκυψε από το όργωμα της γης με τα δόντια του δράκου. Αυτό σημαίνει ότι η ηρωική μαχητικότητα συγκεκριμενοποιείται πάνω στις δοκιμασίες που όρισε ο Αιήτης στον Ιάσωνα.

Οι σκηνές αυτές λειτουργούν ως μικρά μοτιβικά γεφυρώματα ανάμεσα στο κεντρικό «Θέμα της Ψυχής». Αυτές οι «κλεφτές ματιές» στα γεγονότα είχαν έναν συγκεκριμένο ρόλο: προετοίμασαν έναν καίριο συμβολισμό και λειτούργησαν ως προπομποί, ώστε να εισαγάγουν το ουσιαστικότερο, δομικά, επεισόδιο. Πρόκειται για ένα ανάποδο αφηγηματικό ταξίδι στον χρόνο, αφού, με αφετηρία αυτές τις μουσικές απεικονίσεις, ανοίγει ο δρόμος για μια άλλη περιγραφή ενός προηγούμενου επεισοδίου. Το επεισόδιο αυτό αφορά το προγενέστερο γεγονός της υπεράσπισης του Φινέα από τις Άρπυιες, με τη συμβολή των φτερωτών Βορεάδων Αργοναυτών.⁷⁴⁷ Με

⁷⁴⁷ Άπολλώνιος Ρόδιος, *Αργοναυτικά*, Β 262-283. «ὥς Ζήτης Κάλαις τε μάλα σχεδὸν αἰσσοντες τῶν ἀκροτάτησιν ἐπέχραον ἥλιθαχερσίν».

δόλωμα το παρασκευασμένο γεύμα, οι Άρπυιες προσελκύστηκαν, ώστε ο Ζήτης και ο Κάλαις να τις αντιμετωπίσουν στον αέρα.⁷⁴⁸

B.6. Συμβολικές νύξεις και χρονικές διανοίξεις

Τα συνοδευτικά πεντάχηα δεκάτων έκτων στο πιάνο, λειτουργώντας περιγραφικά και κάπως ηχομιμητικά, αποδίδουν το θρόισμα του ανέμου και τη μετάβαση στον ουράνιο χώρο. Ακολουθεί ένας καταγιστικός δεξιοτεχνικός ορυμαγδός από οκτάβες σε εξάχηα δεκάτων έκτων, που συμβολίζει τις αρπακτικές εφορμήσεις των Άρπυιών στο δόλωμα, ενώ το βιολί παρουσιάζει το ηρωικό «Θέμα της Ψυχής». Η κατασκευή αυτή επαναλαμβάνεται τρεις φορές. Αριθμολογικά, οι αριθμοί πέντε και έξι συνδέονται, από διαφορετική σκοπιά, με την ψυχή, ενώ ο αριθμός τρία αποδίδει τη συναρμογή της αρχής, της μέσης και του τέλους στο Όλον. Κάτι που ολοκληρώνει τον μυθολογικό κύκλο, καθώς οι συμβουλές του μάντη Φινέα έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης.⁷⁴⁹

Το ουσιαστικότερο, όμως, σημείο είναι πως το ανωτέρω επεισόδιο λειτουργεί συνειρμικά ως προπομπός. Τα μυθολογικά στοιχεία που περιέχει και οι μουσικές τους μετουσιώσεις αποτελούν μια πρώτη υπαινικτική αναφορά στον Ερμότιμο. Μέσω του μάντη Φινέα, της μετάβασης της δράσης στον ουρανό, αλλά και της ανάποδης, χρονολογικά, αφήγησης των γεγονότων, προετοιμάζεται το κλίμα ώστε να εμφανιστεί αργότερα, ως μια άχρονη μνήμη, η μεθεπόμενη μετενσάρκωση της ψυχής του Πυθαγόρα. Αυτή η επιδερμική αναγωγή στα επόμενα μέρη της σονάτας λαμβάνει ουσιώδη, νοηματικά, δομικό ρόλο αφηγηματικής προοικονομίας. Αυτό συμβαίνει επειδή η ιπτάμενη ψυχή και τα ταξίδια στον χρόνο του επίσης μάντη Ερμοτίμου πρόκειται να δέσουν καθοριστικά την εξέλιξη της πλοκής του μουσικού σεναρίου.

⁷⁴⁸ Ο Φινέας έδωσε μετά από διαπραγμάτευση τις κατάλληλες συμβουλές ώστε να ξεπεραστεί το πρόβλημα με τις Συμπληγάδες Πέτρες και έτσι να ολοκληρωθεί η αποστολή. Βλ. Απολλόδωρος Α.9.21-22: «βουλομένοις δὲ τοῖς Ἀργοναύταις τὰ περὶ τοῦ πλοῦ μαθεῖν ὑποθήσασθαι τὸν πλοῦν ἔφη, τῶν ἄρπυιων αὐτὸν εἰδὼς ἀπαλλάξωσιν» [...] «ἀπαλλαγείς δὲ τῶν ἄρπυιων Φινεὺς ἐμήνυσε τὸν πλοῦν τοῖς Ἀργοναύταις, καὶ περὶ τῶν συμπληγάδων ὑπέθετο πετρῶν τῶν κατὰ θάλασσαν».

⁷⁴⁹ Οι συμβουλές του ήταν καθοριστικής σημασίας. βλ. Απολλώνιος Ρόδιος, *Ἀργοναυτικά*, Β 317-407.

Στην ίδια βάση, η ξαφνική και απότομη δεξιολογική έκρηξη του πιάνου (με τα εξάηχα των οκτάβων), κινούμενη στα όρια του υπερβατικού και με σαφώς επιδεικτικό χαρακτήρα, φέρνει στο προσκήνιο τον ανταγωνισμό των ηρώων. Το ζήτημα του ανταγωνισμού των ηρώων συμβολικά αποδίδεται στο βιολί και το πιάνο και παραπέμπει νοηματικά στις επικές μάχες του Τρωικού Πολέμου. Στις μάχες αυτές, η επόμενη μετενσάρκωση της ψυχής, ο Εύφορβος, ηττάται από τον Μενέλαο και πεθαίνει. Έτσι, μέσω του επεισοδίου του Φινέα,⁷⁵⁰ προκύπτει ένα διπλό άνοιγμα, καθώς προαναγγέλλονται στοιχεία από τις επόμενες ενσαρκώσεις. Με τα δύο τελικά βιολιστικά glissandi, ηχητικές αντιστοιχίσεις του «ρόιζου»⁷⁵¹ του βέλους, τελειώνει η αναφορά στον περίφημο τοξότη Αιθαλίδη και πραγματοποιείται η μετάβαση προς τον Εύφορβο.

⁷⁵⁰ Το εν λόγω επεισόδιο εμπεριέχει και στοιχεία της ηρωικής ψυχοσύνθεσης καθώς κατά μια εκδοχή αναφέρεται στην ηρωική αυτοθυσία των Βορεάδων που πέθαναν κατά την καταδίωξη πρβλ. Απολλόδωρος Α.9.21: «τοῖς δὲ Βορέου παισὶ τότε τελευτήσιν ὅταν διώκοντες μὴ καταλάβωσι».

⁷⁵¹ πρβλ. Όμηρος, *Ιλιάς*, Π 361: «σκέπτet' ὄϊστῶν τε ροῖζον καὶ δοῦπον ἀκόντων».



B.7. Ελεγεία στον Εύφορβο

Η ενσάρκωση της ψυχής στο σώμα του Εύφορβου μορφολογικά συμπίπτει με την παραδοσιακή έκθεση του δεύτερου (πλάγιου) θέματος στη Sonata-Form. Εντούτοις, λόγω του χαρακτήρα του έργου, σε αυτήν την ενότητα δεν υπάρχει ένα καινούργιο θέμα, όπως θα ήταν αναμενόμενο. Αυτό που συμβαίνει είναι ότι το αρχικό «Θέμα της Ψυχής» τροποποιείται και μεταμορφώνεται σε μια ελεγειακή εκδοχή, χάνοντας εντελώς την προηγούμενη μαχητικότητά του. Με την αλλαγή της ατμόσφαιρας, λοιπόν, και με αφορμή τον θάνατο του Εύφορβου από το χέρι του Μενέλαου, ξεκινάει μια νέα μουσική περιγραφή. Αποδίδεται έτσι, γενικά, η περισυλλογή των νεκρών, ο υπαρξιακός αναστοχασμός των ηρώων και η ανασυγκρότηση δυνάμεων μετά το τέλος της μάχης.

Σε αυτό το πλαίσιο πραγματοποιείται μια διάνοιξη προς το παρελθόν αλλά και το άμεσο μέλλον της χρονικής στιγμής των γεγονότων που αφορούσαν τον Εύφορβο. Επομένως, στο προσκήνιο έρχεται ο στοχασμός των ηρώων, οι στιγμές απόγνωσης και η μελαγχολία ή το πένθος για την απώλεια των συντρόφων. Έτσι, τα συναισθήματα που αποδίδονται αφορούν τόσο τους πεσόντες Αργοναύτες όσο και τα μετέπειτα επεισόδια με τον θάνατο του Πατρόκλου ή του Έκτορα και την περίλυπη διάθεση των οικείων τους. Σε αυτή τη βάση, ένα μουσικό τέχνασμα, με τη χρήση συγκοπτόμενων συγχορδιών στο πιάνο, καθιστά τη μελωδία του βιολιού να ακούγεται σαν ένας μελαγχολικός αναστεναγμός.



Ο συνδυασμός των δύο οργάνων, σε αυτήν την περίπτωση, λειτουργεί επίσης συμβολικά, καθώς γίνονται τα δύο διαφορετικά σώματα που φιλοξένησαν τη μία ψυχή. Τα δύο όργανα, συνεργαζόμενα, συμβάλλουν στη συναισθηματική απήχηση της μουσικής, καθιστώντας τη μελωδία που παράγεται από τον συνδυασμό τους έναν ακόμη λυγμό της θρηνωδίας. Αμέσως μετά έρχεται ένα τελευταίο βιολιστικό glissando, που συμβολίζει το πέταγμα της ψυχής, την απελευθέρωσή της από το σώμα και την απόλυτη εξαϋλώση. Πρόκειται για ένα κοινό σημείο αναφοράς με διττό ρόλο, καθώς, μέσω των αναμνήσεων, το βέλος του Αιθαλίδη συναντά την απελευθέρωση της ψυχής από το σώμα του Εύφορβου.

B.8. Στρατηγικός αναστοχασμός και ηρωική αυτοθυσία

Το τμήμα της «Ανάπτυξης» ξεκινάει με μια παραλλαγή του ρυθμού των κωπηλατών. Αυτή τη φορά, ο συμβολισμός παραπέμπει στο ταξίδι του πλοίου στη θάλασσα, της ψυχής στον χρόνο αλλά και της σκέψης. Το βιολί παρουσιάζει την τρίτη παραλλαγή του αρχικού θέματος, η οποία αποτελεί την πλέον στοχαστική μεταμόρφωσή του. Αυτή η στοχαστικότητα έχει δύο παραμέτρους. Η μία είναι περισσότερο πρακτική και αφορά τον στρατηγικό σχεδιασμό και το ζύγισμα των καταστάσεων. Η άλλη εστιάζει στον ηρωικό συναισθηματισμό και την πάλη εντός του ψυχισμού με τις βαθύτερες ενστικτώδεις παραινέσεις, δηλαδή σε μια αναμέτρηση με τον φόβο, κάτι που ωθεί τελικά τον Ήρωα στον αγώνα και την αυτοθυσία.

Η αναφορά στο τέχνασμα του Οδυσσέα, με σκοπό, προσποιούμενος τον τρελό, να αποφύγει τη συστράτευση με τους υπόλοιπους Έλληνες κατά των Τρώων, είναι ενδεικτική.⁷⁵² Όπως επίσης και ο φόβος του θανάτου, που έκαμψε ακόμη και τον Αχιλλέα, ώστε να αποφύγει να πατήσει πρώτος στη στεριά της Τροίας, καθώς ο χρησμός προέβλεπε θάνατο για τον πρώτο που θα αποβιβαζόταν.⁷⁵³ Το επαναλαμβανόμενο, σχεδόν *ostinato*, πιανιστικό μοτίβο ογδών ανάμεσα από τα χαμηλά τρέμολα αντιπροσωπεύει ακριβώς αυτή την αγωνία. Ωστόσο, η μελωδία του βιολιού παραπέμπει στον στοχασμό που επιβάλλει την κατανίκησή της. Στη μέση αυτών των δύο σημείων βρίσκεται ο ιδιοφυής νοητικός σχεδιασμός, που έχει ως σκοπό την επικράτηση, την τελική δόξα και τη μεταφορική αθανασία.

⁷⁵² Graves, 1988: 366-367.

⁷⁵³ Graves, 1988: 389.

Στο σημείο αυτό υπάρχει ένας ακόμη, μακροδομικός αυτή τη φορά, υπαινιγμός, καθώς στο Finale της σονάτας αυτό το μουσικό υλικό του Sonata-Form μέρους επιστρέφει ως κομμάτι από το ξύπνημα των αναμνήσεων του Πυθαγόρα. Έτσι, η προφίλοσοφική ηρωική σκέψη ως στρατηγικός σχεδιασμός γίνεται το σύμβολο της μετέπειτα ιδιοφυίας και της πνευματικής δεινότητας του «ιστορικού» Πυθαγόρα, αιτιολογώντας τις απίστευτες ικανότητές του. Στην παρούσα φάση, ωστόσο, η προσωποποίηση που κτίζεται βασίζεται στον Πάτροκλο και στο στρατηγικό σχέδιο του σοφού Νέστορα να μεταμφιεστεί και να αντικαταστήσει τον Αχιλλέα.⁷⁵⁴ Το επίκεντρο, λοιπόν, βρίσκεται στην τελική απόφαση του Πατρόκλου να προβεί σε αυτήν την επιλογή της αυτοθυσίας.⁷⁵⁵

Ο ίδιος, φυσικά, ως «μέγας νήπιος»,⁷⁵⁶ δεν έχει συναίσθηση του κινδύνου, καθώς δεν συνειδητοποιεί τη μοίρα του και το γεγονός ότι η επιλογή του σημαίνει αυτοθυσία. Παρασυρόμενος από το γενικό ελάττωμα των ηρώων, την πολεμική

⁷⁵⁴ Όμηρος, *Ιλιάς*, Λ 798-800: «καί τοι τεύχεα καλὰ δότω πόλεμον δὲ φέρεσθαι, / αἶ κέ σε τῷ εἴσκοντες ἀπόσχονται πολέμοιο/ Τρῶες, ἀναπνεύσωσι δ' ἄρήϊοι νῆες Ἀχαιῶν»

⁷⁵⁵ Όμηρος, *Ιλιάς*, Π 36, 37: «ἀλλ' ἐμέ περ προέτω, ἅμα δ' ἄλλος λαὸς ἐπέσθω [...] δὸς δέ μοι ὥμοϊν τὰ σὰ τεύχεα θωρηχθῆναι.»

⁷⁵⁶ Όμηρος, *Ιλιάς*, Π 46 : «Ὡς φάτο λισσόμενος μέγα νήπιος· ἦ γὰρ ἔμελλεν»

έξαρση και τον μαχητικό του οίστρο, δεν ακολουθεί τη συμβουλή του Αχιλλέα.⁷⁵⁷ Σαν μία άλλου τύπου μετενσάρκωση –όχι ουσιαστική και ψυχική, αλλά κίβδηλη, εξωτερική και επιφανειακή– ταυτίζεται με τον ανίκητο Αχιλλέα.⁷⁵⁸ Έτσι, κατευθύνεται μέχρι τις πύλες της Τροίας, όπου και ηττάται, βρίσκοντας τον θάνατο,⁷⁵⁹ λαβωμένος πρώτα από τον Εύφορβο. Στο ίδιο μήκος κύματος βρίσκεται και η μετέπειτα απόφαση του Έκτορα να αγωνιστεί ενάντια στο προδιαγεγραμμένο του τέλος. Η συρραφή των διαφορετικών ρυθμών συμβολίζει, επομένως, το ταξίδι της δόξας στη συλλογική μνήμη ανά τους αιώνες.



B.9. Η τελική σύγκρουση των ηρώων

Κατά την «Επανεκθεση» ακούγονται πάλι τα ηρωικά θέματα που αφορούσαν την ενσάρκωση της ψυχής στον Αιθαλίδη, με κυρίαρχο το ρυθμικό σχήμα της κωπηλασίας. Ο συμβολισμός, ωστόσο, αλλάζει, καθώς αυτή τη φορά το πλαίσιο μετατίθεται από την Αργοναυτική Εκστρατεία στον Τρωικό Πόλεμο. Έτσι, το ταξίδι της Αργούς μεταλλάσσεται στην πορεία προς την τελική τιτάνια μάχη των ηρώων. Το ταξίδι αυτό, ωστόσο, μέσω της επικότητας του Ομήρου, αποκτά και μια σημασία ως πανανθρώπινη καταγραφή, δηλαδή ως ένα μεταφορικό και διαρκές ταξίδι στη μνήμη. Επομένως, το πιάνο και το βιολί συμβολίζουν τους δύο προαιώνιους εχθρούς, που μάχονται παρασυρόμενοι από τον πολεμικό οίστρο μέχρι τελικής πτώσεως, με μοναδικό γνώμονα την επικράτηση και τη δόξα.

Στη βάση αυτή, μετά την πρώτη προσωποποίηση στη διαμάχη Πατρόκλου και Εύφορβου, πραγματώνεται τώρα η κύρια προσωποποίηση της ηρωικής αντιμαχίας στον Αχιλλέα και τον Έκτορα. Ο θάνατος του Εύφορβου, δηλαδή της κύριας μορφής

⁷⁵⁷ Όμηρος, *Ίλιάς*, Π 87: ἐκ νηῶν ἐλάσας ἰέναι πάλιν·εἰ δέ κεν αὖ τοι

⁷⁵⁸ Ο δυϊσμός Ἥρωα και Αντιήρωα (κίβδηλου και κακού μιμητή) παραπέμπει στις πυθαγόρειες διαζεύξεις ύλης και μορφής ή σώματος και ψυχής, προϋφαίνοντας την τελική πλατωνική σχέση ιδεών και όντων. Αυτή η πρώτη, ήπια νύξη της παραβολής Πατρόκλου και Αχιλλέα, στο επόμενο μέρος της σονάτας (*Adagio*) προσωποποιείται και γιγαντώνεται στο πρόσωπο του Πάρη.

⁷⁵⁹ Όμηρος, *Ίλιάς*, Π 855: «Ὡς ἄρα μιν εἰπόντα τέλος θανάτοιο κάλυψε·»

της αφήγησης, σημαίνει την απελευθέρωση της ψυχής και, συνεπώς, το τέλος των εμπειρικών-βιωματικών αναμνήσεων του Πυθαγόρα. Με τη λήξη της χρονικής εξιστόρησης των γεγονότων αρχίζει η μεταφυσικής φύσεως πρόσληψή τους χάρη στον Ερμότιμο, αλλά και στη συλλογική μνήμη. Επομένως, ο Αχιλλέας και ο Έκτορας λειτουργούν πλέον ως αρχετυπικές ηρωικές μορφές. Η μετάβαση από το αρχετυπικό στο συγκεκριμένο ενέχει συνάφεια με την ενσάρκωση της ψυχής στο σώμα. Επομένως, όσο πλησιάζει το τέλος του μέρους, γίνεται επιτακτική η ανάγκη αναγωγής των συμβολισμών σε κάτι απτό. Η ανωτέρω προσωποποίηση, ωστόσο, τουλάχιστον ως προς τα δύο όργανα, δεν λειτουργεί κυριολεκτικά.

Η βαθύτερη ανάγνωση των δύο οργάνων, που μαζί παράγουν τη μία μουσική, ενέχει τη συμβολική αντιστοιχία των δύο διαφορετικών σωμάτων στα οποία μετενσαρκώνεται η ίδια ψυχή. Επιπλέον, αυτή η σύγκρουση παραπέμπει στον εσωτερικό κόσμο του ήρωα, στα διλήμματα που πρέπει να αντιμετωπίσει, καθώς και στην αδυναμία του να κρατήσει την ισορροπία ανάμεσα στη λογική και την πολεμική του έξαρση. Εκτός από το προαναφερόμενο παράδειγμα του Πατρόκλου ή τις διηγήσεις σχετικά με τους μαινόμενους Αίαντα και Ηρακλή,⁷⁶⁰ θα άξιζε μια παραδειγματική αναφορά στον Οιδίποδα. Η εξυπνάδα του τον κατέστησε ικανό να λύσει το αίνιγμα, όχι όμως τόσο ικανό ώστε να δείξει αυτοσυγκράτηση, να συνδέσει τα στοιχεία, να αντιληφθεί τα γεγονότα και τελικά να αποφύγει την τραγική του μοίρα.⁷⁶¹

Η σύγκρουση των ηρώων μεταφράζεται με τη χρήση συγκεκριμένων μουσικών συμβολισμών, τοποθετημένων έτσι ώστε το θέμα του Αιθαλίδη να αλλάζει χαρακτήρα, παρότι τυπικά-θεματικά παραμένει το ίδιο. Τα τέσσερα μέτρα, κατά τα οποία το πιάνο στην «Έκθεση» όριζε μόνο την ατμόσφαιρα με τη χρήση του ρυθμικού σχήματος της κωπηλασίας, στην «Επανέκθεση» γίνονται οκτώ και τροποποιούνται. Το βιολί, χρησιμοποιώντας διαβολικές τρίλιες (tr) πλήρους ανταγωνισμού, εκμεταλλεύεται τις «κωπηλατικές» παύσεις προκειμένου να παρεισφρήσει. Θέλει να μην αφήσει ούτε τον παραμικρό χώρο στον αντίπαλό του να κινηθεί, καθώς, με όρους μουσικής, προσπαθεί να τον στριμώξει. Στην πραγματικότητα, η μουσική μεταφράζει μια πάγια τακτική μάχης, γνώριμη στα μαχητικά αθλήματα.

⁷⁶⁰ Kerényi, 2005: 428-430, 561.

⁷⁶¹ Nietzsche, 1886: 45.

Ο αμυνόμενος εκμεταλλεύεται την ελάχιστη παύση και το αμυντικό κενό που προκύπτει κατά τη στιγμή που ο αντίπαλος πραγματοποιεί την επίθεσή του, κόβοντάς τον και εξουδετερώνοντας κάθε του αντίσταση. Αυτήν ακριβώς την τακτική, μεταφρασμένη σε ένα μουσικό πλαίσιο, ακολουθεί το βιολί, καθώς ο αθλητικός όρος «κόντρα πρώτου χρόνου» μετουσιώνεται σε έναν κόντρα ρυθμό που προσπαθεί να παρασύρει το πιάνο, ώστε να παραπέσει σε μια ρυθμική μετατόπιση. Με αυτόν τον τρόπο θα εξουδετερωθεί ο μουσικός του ρόλος ως σύμβολο του ταξιδιού των ηρωικών κωπηλατών προς τη δόξα τους. Αμέσως μετά, η κατάσταση εξομαλύνεται ρυθμικά και η «Επανεκθεση» προχωράει σε κανονικούς ρυθμούς.

Παρά την επαναφορά στην κανονικότητα, το βιολί προσπαθεί και πάλι να επιβληθεί, αφού παίζει τα δεξιότεχνικά του περάσματα φορτωμένα με πύκνωση όγκου σε σχέση με την «Έκθεση», καθώς τώρα χρησιμοποιεί δύο χορδές και διπλές νότες. Κατά την κορύφωση της συνεχούς έντασης επιχειρείται και πάλι μια ρυθμική παρεμβολή του βιολιού. Αυτή τη φορά είναι επιτυχής, καθώς καταφέρνει να κερδίσει ένα όγδοο, κλέβοντάς το από το πιάνο. Με αυτήν τη ρυθμική μετάθεση του πιάνου, ωστόσο, το σταθερό και στιβαρό σχήμα του ρυθμού των κωπηλατών σπάει, με αποτέλεσμα να δίνεται ξαφνικά η αίσθηση ενός φρενήρους κυνηγητού. Στο σημείο αυτό επιτελείται η προσωποποίηση των αρχετυπικών ηρώων στον Αχιλλέα και τον Έκτορα.



Β.10. Αχιλλέας και Έκτορας

Η περιγραφικότητα της μουσικής εστιάζει στην αρχική φυγή του Έκτορα, αλλά και στην εσωτερική του διαμάχη, προκειμένου να κατανικήσει τον φόβο και να αγωνιστεί εν γνώσει του στην άνιση μάχη. Σε αυτή τη βάση επαναλαμβάνεται για άλλη μια φορά ο γνωστός συμβολισμός των δύο οργάνων ως τα σώματα της μίας ψυχής, καθώς περιπλέκονται μεταξύ τους. Έτσι, τα ανοδικά και πυκνογραμμένα tremolo του βιολιού συναντούν και κόβονται από το βαθύ sforzando (sfff) του πιάνου στην αρχική νότα του θέματος της ψυχής (Ντο), που ολοκληρώνει τη μουσική φράση. Η νότα αυτή αποδίδει το αποτέλεσμα του επιτυχούς ακοντισμού του Αχιλλέα και το ξαφνικό και αναπάντεχο τέλος του Έκτορα.



Στα επόμενα έξι μέτρα του «Επιλόγου» (Coda) του μέρους Sonata-Form, με αφορμή τη «νίκη» του πιάνου έναντι του βιολιού, αφού η μάχη έληξε με το δικό του βαθύ *sforzando* και την ήττα του Έκτορα, πραγματοποιείται ο τελευταίος συμβολισμός. Το πιάνο χρησιμοποιεί και συνδυάζει τα δύο θεμελιώδη ρυθμικά σχήματα που κυριάρχησαν στη δομή του μέρους. Από τη μία πλευρά, στο δεξί χέρι παίζονται τα πεντάηχα δεκάτων έκτων, που προηγουμένως συμβόλισαν το πέταγμα της ψυχής στον ουρανό, αλλά και την πανοραμική επόπτευση των γεγονότων από τον Ερμότιμο. Από την άλλη, το αριστερό χέρι σκιαγραφεί μια τελευταία συγκοπτόμενη παραλλαγή του αρχικού ρυθμικού σχήματος των κωπηλατών.



Η ταυτόχρονη συνύπαρξη των δύο αυτών στοιχείων αποδίδει μουσικά, νοηματικά και συμβολικά όχι μόνο το ταξίδι της ψυχής στον χρόνο, αλλά και την εξέλιξη της αφήγησης και, φυσικά, την πίστωση των αναμνήσεων στον Πυθαγόρα μέσω του Ερμότιμου. Κάτι που επιβεβαιώνεται από το γεγονός ότι το βιολί παρουσιάζει για άλλη μια φορά μια υπενθυμιστική παραλλαγή του αρχικού θέματος της ψυχής, δίνοντας όμως τώρα μια φευγαλέα αίσθηση. Η ρυθμική αγωγή των μέτρων επανέρχεται, μετά την πολυρρυθμική πανσπερμία, στον απλό και τετράγωνο ρυθμό των τεσσάρων τετάρτων, συμβολίζοντας την ιστορική δικαιοσύνη. Τελειώνοντας, αξίζει να επισημανθεί μια ακόμα λεπτομέρεια. Τα προηγούμενα εξάηχα σε δεξιοτεχνικές οκτάβες, που είχαν διαδεχθεί τα πεντάηχα και λειτούργησαν ως σύμβολα του ανταγωνισμού. Τώρα επανεμφανίζονται, κλείνοντας τον ηρωικό κύκλο και οδηγώντας στην τελική κοφτή συγχορδία.



Ενότητα Γ: Το μεσαίο μέρος (Adagio) της σονάτας

«Πρέπει να ζωγραφίζουμε τη ζωή όχι όπως είναι, ούτε όπως θα έπρεπε να είναι, αλλά όπως την ονειρευόμαστε». Anton Chekhov (1860-1904), ⁷⁶²

Γ.1. Το φιλοσοφικό σενάριο και το μυθολογικό σκηνικό

Το δεύτερο μέρος (Adagio)⁷⁶³ του έργου ακολουθεί την τυπική μορφή του μεσαίου μέρους της σονάτας. Έχει αργή χρονική αγωγή, λυρικό χαρακτήρα, ονειρική ατμόσφαιρα και ειδυλλιακή διάθεση. Ο προγραμματικός άξονας του εν λόγω μέρους είναι η ενσάρκωση της ψυχής του Πυθαγόρα στον δήλιο ψαρά Πύρρο. Ως εκ τούτου, το σεναριακό σκηνικό στο οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση είναι η μαγευτική και ήρεμη ακρογιαλιά ενός νησιού. Ωστόσο, παρότι το τοπίο και η αρχιτεκτονική του χώρου παραπέμπουν στον Πύρρο, η πρώτη φάση της θεματικής ανάπτυξης δεν αφορά τη δική του ζωή. Επομένως, το κεντρικό μουσικό θέμα της πυθαγόρειας ψυχής απουσιάζει εντελώς και το περιγραφικό ενδιαφέρον στρέφεται αλλού.

Ο λόγος είναι ότι επιχειρείται μια σύνδεση με τους μυθολογικούς κύκλους που σχετίζονται με τις προηγούμενες ηρωικές ενσαρκώσεις του Αιθαλίδη και του Εύφορβου, δηλαδή την αργοναυτική εκστρατεία και τον τρωικό πόλεμο. Σε αυτή τη βάση και στις δύο περιπτώσεις υπάρχουν δύο σκηνές ειδυλλιακού χαρακτήρα και ερωτικής διάθεσης που εδράζονται σε ένα τοπίο ακροθαλασσίας.⁷⁶⁴ Πρόκειται καταρχάς για το επεισόδιο στο οποίο ο Ιάσωνας πείθει τη Μήδεια να τον βοηθήσει, κάτι που καταφέρνει ασκώντας επάνω της ερωτική γοητεία με την ουσιαστική συμβολή από την Αφροδίτη.⁷⁶⁵ Παρόμοιο περιστατικό συμβαίνει και κατά την εθελούσια απαγωγή της Ωραίας Ελένης από τον Πάρι και τη δραπετεύσή τους.⁷⁶⁶

Σύμφωνα με τον θρύλο, το «παράνομο» ζευγάρι⁷⁶⁷ διανυχτέρευσε και ενώθηκε για πρώτη φορά ερωτικά στο νησί Κραναή.⁷⁶⁸ Μάλιστα, ο Πάρις αφιέρωσε

⁷⁶² Ο Γλάρος, Πράξη Ι (Τσέχοφ, 1960: 23).

⁷⁶³ <https://www.youtube.com/watch?v=L1XtT4LyZhU&list=RDL1XtT4LyZhU&index=2&t=304s>

⁷⁶⁴ Στην περίπτωση του Ιάσωνα και της Μήδειας αποτελεί ένα γενικό περίγραμμα (Κολχίδα), ενώ σε εκείνη του Πάρι και της Ελένης συγκεκριμενοποιείται (Κραναή).

⁷⁶⁵ Απολλώνιος Ρόδιος, Αργοναυτικά Γ 940-1000: «Τὸν μὲν νηόνδε θεᾶς ἴθι, τῷ ἔνι κούρην / δῆεις, Αἰσονίδη, μάλα δ' ἠπὶ ἀντιβολήσεις / Κύπριδος ἔννεσίης, ἥ τοι συνέριθος ἀέθλων [...] μέλλον ἄλις φθέγξασθαι ὑπὸ πνοιῇσιν Ἔρωτος./ γνῶ δέ μιν Αἰσονίδης ἄτη ἐνιπεπτηῦαν/θευμορίη, καὶ τοῖον ὑποσσαίνων φάτο μῦθον».

⁷⁶⁶ Απολλόδορος, *Επιτομή* III : «Αφροδίτη δὲ γάμον Ἑλένης. ὃ δὲ Ἀφροδίτην προκρίνει καὶ πηξαμένου Φερέκλου ναὺς εἰς Σπάρτην ἐκπλέει. [...] πείθει τὴν Ἑλένην ἀπαγαγεῖν σὺν ἑαυτῷ. ἡ δὲ ἑνναετή Ἑρμιόνην καταλιποῦσα, ἐνθεμένη τὰ πλεῖστα τῶν χρημάτων, ἀνάγεται τῆς νυκτὸς σὺν αὐτῷ».

⁷⁶⁷ Η εκδοχή του Ευριπίδη (*Ελένη* 1670-1675: «κλέψας δέμας σὸν μὴ Πάρις γήμείε σε,/ φρουρὸν παρ' Ἀκτὴν τεταμένην νῆσον λέγω,/ Ἑλένη τὸ λοιπὸν ἐν βροτοῖς κεκλήσεται,/ ἐπεὶ κλοπαίαν εἴ' ἐκ δόμων ἐδέξατο») αναφέρει και πάλι νησί (τη σημερινή Μακρόνησο) ως τον τόπο καταφύγιο που φυγαδεύτηκε από τους θεούς η Ελένη προκειμένου να γλυτώσει την απαγωγή.

⁷⁶⁸ Όμηρος, *Ιλιάς* Γ 445: «νήσῳ δ' ἐν Κραναῇ ἐμίγην φιλότῃ καὶ εὐνῇ.»

ένα ιερό προς ανάμνηση αυτού του ευτυχούς γεγονότος.⁷⁶⁹ Ωστόσο, η ενσωμάτωση των δύο ερωτικών διηγήσεων που προέρχονται από διαφορετικούς μυθολογικούς κύκλους στην αφήγηση της ζωής του Πύρρου δεν είναι τυχαία ούτε αυθαίρετη. Υπάρχουν δύο σημαντικές παράμετροι της πυθαγόρειας προσέγγισης που ευνοούν αυτή τη συμπαράθεση. Το ζήτημα της διατήρησης των αναμνήσεων ανάμεσα στις ενσαρκώσεις κρατάει συνδεδεμένες όλες τις διαδοχικές φάσεις της ψυχής του Πυθαγόρα. Επομένως, ο Πύρρος βρίσκεται σε συνάρτηση με τα προγενέστερα βιώματα της ψυχής του, ανακαλώντας τα.

Γ.2. Ο Ερμότιμος ως συνδεδετικός κρίκος

Το σημαντικότερο, όσο και κομβικό, σημείο της αφήγησης είναι η περίπτωση του Ερμότιμου, της αμέσως προηγούμενης ζωής από εκείνης του Πύρρου. Ο Ερμότιμος όχι μόνο διατηρούσε τις αναμνήσεις των προηγούμενων, αλλά, έχοντας αναπτύξει στο έπακρο τη δυνατότητα του Αιθαλίδη να ταξιδεύει ανάμεσα σε ζωντανούς και νεκρούς, πραγματοποιούσε ταξίδια στον χώρο και τον χρόνο. Γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα να είναι περιώνυμος μάντης της εποχής του. Η ανωτέρω μυθική διήγηση αποτελεί το κλειδί του μουσικού σεναρίου. Αυτό συμβαίνει επειδή όλοι οι ήρωες εμπλέκονταν βιωματικά με τα μυθικά γεγονότα και η μοίρα τους καθοριζόταν, βέβαια, από αυτά, ωστόσο δεν συμμετείχαν σε όλο το φάσμα της εξέλιξης των γεγονότων.

Ο Εύφορβος πεθαίνει από το χέρι του Μενέλαου και η αιτία του πολέμου είναι η απιστία της Ελένης. Εντούτοις, ο ίδιος ο Εύφορβος δεν λαμβάνει γνώση του παρασκηνίου που εντέλει τον οδήγησε έμμεσα στο θάνατο. Εκτός λοιπόν από τις αναμνήσεις, η δικαιολογημένη περιέργεια και τα ερωτήματα που πιθανώς θα κυρίευαν την ψυχή του Εύφορβου θα μπορούσαν να κληρονομηθούν στις επόμενες ενσαρκώσεις. Η δυνατότητα όμως του Ερμότιμου να έχει μια πανοραμική θεώρηση όλων των ιστορικών φάσεων κατά τα χωροχρονικά του ταξίδια έρχεται να κλειδώσει σε απόλυτο βαθμό τη σύνδεση όλων των ενσαρκώσεων. Με άλλα λόγια, χάρη στον Ερμότιμο, όλες οι γεγονοτολογικές χρονικότητες ενσωματώνονται σε μία.

Στη βάση αυτή, ο Ερμότιμος λειτουργεί όπως ο Λόγος στον Ηράκλειτο, καθώς υπερβαίνοντας τις χρονικότητες και τις οποιασδήποτε μορφής αντιθετικότητες

⁷⁶⁹ Πανσανίας, 3.22.2: «Κρανάη πρόκειται Γυθίου, καὶ Ὅμηρος Ἀλέξανδρον ἀρπάσαντα Ἑλένην ἐνταῦθα ἔφη συγγενέσθαι οἱ πρῶτον. κατὰ δὲ τὴν νῆσον ἱερὸν ἔστιν Ἀφροδίτης ἐν τῇ ἡπείρῳ Μιγωνίτιδος, καὶ ὁ τόπος οὗτος ἅπας καλεῖται Μιγώνιον. τοῦτο μὲν δὴ τὸ ἱερὸν ποιῆσαι λέγουσιν Ἀλέξανδρον».

ενσωματώνει τα Πάντα στο Ένα.⁷⁷⁰ Στο όνομα λοιπόν της συνάφειας του Ηρακλείτειου Λόγου και του πυθαγορείου Αριθμού επιτυγχάνεται ένα μουσικό σενάριο κατά το οποίο οι αρχαίοι ήρωες συναντούν κάθε μυθολογική πτυχή του σύμπαντός τους. Μέσω αυτής της συγχρονίας οι ήρωες καθιστούν τον κατά τα άλλα ασήμαντο Πύρρο, ψαρά της Δήλου, κοινωνό των βιωμάτων τους. Υπό αυτό το πρίσμα, οι ειδυλλιακές στιγμές και το ερωτικό πάθος ανάμεσα στα ζευγάρια του Ιάσονα και της Μήδειας, και κυρίως τα ανέμελα παιχνιδίσματα της Ελένης και του Πάρι, συναιρούνται ως παράγοντες της εξέλιξης της πυθαγόρειας ψυχής.

Γ.3. Το θέμα της Ελένης

Η ιδέα πάνω στην οποία βασίζεται η κατασκευή του θέματος της Ωραίας Ελένης ξεκινάει από ένα χαρακτηριστικό μουσικό παιχνίδι με αντιστοιχίες αλφαβητικών γραμμάτων και μουσικών φθόγγων. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις συνθετών που το χρησιμοποίησαν ήταν ο Bach, ο Shostakovich και ο Ravel.⁷⁷¹ Οι πρώτοι δύο έφτιαξαν ένα μοτίβο που λειτουργούσε ως μουσική τους υπογραφή εφαρμόζοντας την ανωτέρω αντιστοίχιση στο όνομά τους. Έτσι, το όνομα BACH παράγει το μοτίβο Σι b , Λα, Ντο, Σι, ενώ από τα αρχικά της γερμανικής γραφής «Dmitri Schostakowitsch» (DSCH) προκύπτει το μοτίβο Ρε, Μι b , Ντο, Σι. Αντιστοίχως, ο Ravel συνέθεσε ένα μινουέτο με δομικό του θέμα το μοτίβο που παράγεται από το όνομα HAYDN (Σι, Λα, Ρε, Ρε, Σολ).⁷⁷²

Οι προαναφερόμενες μουσικές πρακτικές θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό τις αντιστοιχίες που έκαναν οι Πυθαγόρειοι. Το γεγονός δηλαδή ότι συνέδεαν τα γράμματα των λέξεων με τους αριθμούς και διερευνούσαν τις αναλογίες που προέκυπταν με τα νοήματα των λέξεων. Με αυτόν τον τρόπο προχωρούσαν σε μυστικιστικού τύπου αριθμολογικές ερμηνείες και θεωρήσεις της πραγματικότητας. Παρόμοιας υφής είναι οι σύγχρονες απόπειρες της λεξαριθμικής ισοψηφίας και της αναζήτησης των νοηματικών αντιστοιχίσεων,⁷⁷³ που αποτελούν προεκτάσεις των ιστορικά καταγεγραμμένων πυθαγορικών πρακτικών. Ωστόσο, στο ζήτημα της Ελένης και της κατασκευής του μουσικού της θέματος υπάρχει μια ακόμα

⁷⁷⁰ Ηράκλειτος, DK22. B 50: «οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναι.» Πρβλ. DK22. B 1: [...] «γινομένων γὰρ πάντων κατὰ τὸν λόγον τόνδε».

⁷⁷¹ Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), Dmitri Shostakovich (1906 – 1975), Maurice Ravel (1875 – 1937).

⁷⁷² *Menuet sur le Nom d'Haydn* (1909).

⁷⁷³ Θεός = Άγιος = Αγαθός = 284 ή Αριθμός = Μαθηματικά = Νόμος = 430. Πρόκειται για δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα ισοψηφίας, με σαφή εννοιολογική προέκταση.

ερμηνευτική παράμετρος. Πρόκειται για ένα ζήτημα αισθητικής και της ίδιας της φύσης του ωραίου.

Είναι δεδομένο ότι οι ομηρικές αναφορές στην Ελένη παραμένουν φειδωλές ως προς την περιγραφικότητα της ομορφιάς της.⁷⁷⁴ Αναφέρονται μόνο τα λευκά χέρια,⁷⁷⁵ και τα όμορφα μαλλιά,⁷⁷⁶ ενώ τονίζεται μόνο η αντιστοιχία της με τις θεές.⁷⁷⁷ Επομένως δικαιολογούνται τα δεινά που θα προκληθούν ως αποτέλεσμα θεϊκής βούλησης.⁷⁷⁸ Προκύπτει έτσι ένα ζήτημα ερμηνείας αυτής της ποιητικής πραγματικότητας, καθώς θα μπορούσε να θεωρηθεί μια συνειδητή και επίμονη απόφαση, που ισχύει ως λογοτεχνική επιλογή.⁷⁷⁹ Γεγονός που φαίνεται πως ο σκοπός της ασάφειας ήταν να μην λειτουργήσει η ποιητική αναφορά περιοριστικά ως προς την έννοια του ωραίου, περιορίζοντας τη φαντασία.⁷⁸⁰ Αυτή η οπτική καθιστά την Ελένη ως ανάγνωση του ωραίου. Ένα σύμβολο δηλαδή που καθρεπτίζει τη θεϊκή, ανυπέρβλητη και συνεπώς απροσδιόριστη ομορφιά.⁷⁸¹ Τόσο ισχυρές μάλιστα, ώστε να εξευμενίζει την εκδικητική οργή,⁷⁸² και να επιφέρει αμέσως τη συγχώρεση.⁷⁸³

Μια τέτοια θεώρηση, λοιπόν, θα μπορούσε να αιτιολογήσει τη φιλοσοφική αδυναμία να δοθεί ένας ορισμός του ωραίου,⁷⁸⁴ αλλά και τη μη αυτονομία της ομορφιάς τουλάχιστον στην κλασική αρχαιοελληνική αισθητική.⁷⁸⁵ Υπό το πρίσμα των ανωτέρω δεδομένων, λοιπόν, το μουσικό θέμα της Ελένης κατασκευάστηκε ως μια μεταφορά των γραμμάτων του ονόματός της (HELEN) σε αντίστοιχους μουσικούς φθόγγους. Ωστόσο, η αρχή της απροσδιοριστίας της ομορφιάς οδήγησε σε μια μη πλήρη αντιστοιχίση. Κυρίαρχο ρόλο έπαιξαν, βεβαίως, οι τυπικές αντιστοιχήσεις (H = Σι, E = Μι, N = Σολ), αλλά μουσικά το όνομά της συμπληρώνεται από την ελεύθερη (L = Φα#).⁷⁸⁶ Επιπλέον, δεν ολοκληρώνεται σε ένα

⁷⁷⁴ Eco, 2004: 37.

⁷⁷⁵ Όμηρος, *Ιλιάς*, Γ 121: «Ἴρις δ' αὖθ' Ἑλένη λευκωλένῳ ἄγγελος ἦλθεν»

⁷⁷⁶ Όμηρος, *Οδύσσεια* ο 58: «ἀνστάς ἐξ εὐνῆς, Ἑλένης πάρα καλλικόμοιο».

⁷⁷⁷ Όμηρος, *Ιλιάς* Γ 158: «αἰνῶς ἀθανάτησι θεῆς εἰς ὧπα ἔοικεν»

⁷⁷⁸ Ibid. Γ 164: «οὐ τί μοι αἰτή ἐσσί, θεοί νύ μοι αἵτιοί εἰσιν»

⁷⁷⁹ Lessing, 1874: 136-137.

⁷⁸⁰ Burke, 1958: 60.

⁷⁸¹ Λιαντίνης, 2006: 204-206. Πρβλ.

<https://www.facebook.com/watch/?v=1294886096169899&rdid=rBNuikBUME4CzJDq>

⁷⁸² Ευριπίδης, *Τρωάδες* 878: Ἑλληνίδ' ἐς γῆν καίτ' ἐκεῖ δοῦναι κτανεῖν

⁷⁸³ Ευριπίδης, *Ανδρομάχη* 629-630: «ἀλλ' ὥς ἐσεῖδες μαστόν, ἐκβαλὼν ξίφος / φίλημ' ἐδέξω, προδότιν αἰκάλλων κύνα». Αριστοφάνης, *Λυσιστράτη* 155-156: «ὁ γοῦν Μενέλαος τὰς Ἑλένας τὰ μάλ' αἰ γυναιῶς παραιδὼν ἐξέβαλ' οἶμαι τὸ ξίφος».

⁷⁸⁴ Πλάτων, *Ιππίας Μείζων*.

⁷⁸⁵ Eco, 2004: 37.

⁷⁸⁶ Η αντιστοιχίση L = Φα# προκύπτει αν χρησιμοποιηθεί χρωματική κλίμακα με αφετηρία τη νότα «Σολ» (A = Σολ). Εφόσον η νότα Σολ ταυτίζεται με τον Ήλιο (από το λατινικό «Sol») και το

συγκεκριμένο μοτίβο, καθώς οι φθόγγοι δεν εμφανίζονται σε συγκεκριμένη σειρά. Απλώς οι εν λόγω νότες απλώνονται στον «χώρο» της παρτιτούρας και κυριαρχούν ανάμεσα σε άλλες, δίνοντας ένα κυρίαρχο παρότι ασαφές στίγμα της ομορφιάς.

Γ.4. Αντιστοίχιση μουσικών οργάνων και αφηγηματικών χαρακτήρων

Η παραπάνω αναφορά για το «άπλωμα» στον «χώρο» της παρτιτούρας ανοίγει ένα ζήτημα γεωμετρικής αναπαράστασης των αφηρημένων εννοιών. Η καινοτομία των Πυθαγορείων να μην αναπαριστούν τις αφηρημένες έννοιες των αριθμών απλώς με συμβατικά σύμβολα, αλλά να τους προσδίδουν γεωμετρική χωρικότητα μέσω ψηφίδων θα μπορούσε να έχει και μουσικές προεκτάσεις. Οι νότες, λοιπόν, πέρα από συμβατικά σύμβολα αναγωγής μουσικών οδηγιών, θα μπορούσαν να παίζουν και έναν συμπληρωματικό ρόλο παράλληλης θεώρησης, η οποία φυσικά δεν εκλαμβάνεται μονομερώς. Η αναζήτηση του πυθαγόρειου νοήματος άλλωστε έγκειται στο ότι οι νότες λειτουργούν μεν ως συμβατικό κείμενο, αλλά στα μάτια των «μνημένων»⁷⁸⁷ ανοίγεται και μια άλλη διάσταση προσέγγισης.⁷⁸⁸

Η μουσική αφήγηση που ακούγεται προέρχεται από τη συμβατική ανάγνωση της παρτιτούρας. Εάν, όμως, το μουσικό κείμενο ως εικόνα μπορούσε παράλληλα να υπονοήσει γραφικά την αφήγηση του ήχου, η συμπληρωματικότητα θα οδηγούσε σε μια καθολικότητα αντίληψης, τουλάχιστον για τους «μνημένους». Η εν λόγω μουσική εξιστόρηση είναι μια αφηγηματική αναπαράσταση που περιγράφει ένα τυπικό παιχνίδι εραστών την ώρα που κυνηγιούνται σε ένα ειδυλλιακό τοπίο μιας

χρωματικό σύστημα περιλαμβάνει όλες τις νότες που υπάρχουν, υπονοούνται τόσο η εκθαμβωτικότητα όσο και η καθολικότητα της ομορφιάς της Ελένης.

⁷⁸⁷ Στο σημείο αυτό επιχειρείται μια έμμεση αντιστοίχιση της διάκρισης των «Ακουσματικών» και των «Μαθηματικών» Πυθαγορείων με το κοινό των μη καταρτισμένων ακροατών, έναντι των εκπαιδευμένων στην ανάγνωση της παρτιτούρας.

⁷⁸⁸ Η παρτιτούρα λοιπόν ξεκινώντας από τις οδηγίες της εκτέλεσης του μουσικού κειμένου καταλήγει σε έναν οντολογικό χάρτη που συμβάλλει εικαστικά στην αφήγηση.

ηλιόλουστης, ερημικής ακροθαλασσιάς. Κάτι τέτοιο υπονοείται με την κρυπτογράφηση των μουσικών φθόγγων και της αναγωγής τους σε περιγραφικές ψηφίδες εικαστικού περιεχομένου. Επομένως, τα δύο⁷⁸⁹ πεντάγραμμα του πιάνου συμβολίζουν τη γυναίκα-Ελένη και εκείνο του βιολιού τον άνδρα-Πάρι.

Γ.5. Το παιχνίδι των εραστών και η ηρωικότητα.

Στο παιχνίδι των δύο εραστών, κατά το κυνηγητό, ο άνδρας, δεδομένης της σωματικής του υπεροχής, φτάνει τη γυναίκα, την πιάνει και ακολούθως την αφήνει, προσποιούμενος ότι του ξέφυγε. Αυτός ο άτυπος κανόνας του παιχνιδιού ωστόσο θα μπορούσε να κρύβει ενστικτώδεις τάσεις και καλά κρυμμένα ορμέφυτα της σεξουαλικότητας, ενισχυμένα με στοιχεία εγωισμού. Στη μυθική παράδοση, τα ηρωικά ανδραγαθήματα συχνά συνδέονται με την υπέρμετρη σεξουαλικότητα. Έτσι, ο νεαρός Ηρακλής γονιμοποιεί και τις πενήντα κόρες του Θεσπίου, ίσως μάλιστα σε μια νύχτα,⁷⁹⁰ παράλληλα με το κυνήγι του λιονταριού του Κιθαιρώνα.⁷⁹¹ Αντιστοίχως, κατά την επιστροφή από την τέλεση του άθλου με τα βόδια του Γηρυόνη, δάμασε ερωτικά και τη γυναίκα-φίδι (Εχιδνα).⁷⁹² Παρομοίως, το επιστέγασμα της νίκης του Οδυσσέα απέναντι στα μάγια της Κίρκης ήταν η ερωτική τους συνεύρεση.⁷⁹³

Σε αυτή τη βάση, η ηρωικότητα του άνδρα, που, εν προκειμένω, τονίζεται από την αθλητική σωματική του υπεροχή, μεταφράζεται σε σεξουαλικότητα και το αθώο παιχνίδι των εραστών καθίσταται μια μικρογραφία των καθολικών και πανανθρώπινων ενστίκτων. Μια τέτοια διάσταση θυμίζει αρκετά την πυθαγόρεια θεώρηση των ανθρώπινων αριθμών και της γήινης μουσικής ως δείγματα της καθολικότητας του συμπαντικού. Με αυτήν την προοπτική αναπτύσσεται και μία ακόμη παράμετρος, καθώς οι ερωτικές ικανότητες του Πάρι και η απροσμέτρητη γοητεία του ήταν αποτέλεσμα της θεϊκής παρέμβασης της Αφροδίτης. Αυτή η εύνοια ήταν το λογικό επακόλουθο της τήρησης μιας διαπραγμάτευσης, αφού κατά την

⁷⁸⁹ Ο αριθμός 2, ως ο πρώτος άρτιος στην πυθαγόρεια αριθμολογία, συμβολίζει το θηλυκό.

⁷⁹⁰ *Παλατινή Ανθολογία* 16.92.14: «τὸ τρισκαιδέκατον τοῖον λυγρὸν ἔσχεν ἄεθλον· μουνονυχὶ πενήντηντα ξυνελέξατο κούραις.»

⁷⁹¹ Απολλόδορος Β.ΙV.9-10: «πρὸς ὃν ἀφίκετο Ἡρακλῆς ἐλεῖν βουλόμενος τὸν λέοντα. ὁ δὲ αὐτὸν ἐξένισε πενήντηντα ἡμέρας, καὶ ἐπὶ τὴν θήραν ἐξίοντι νυκτὸς ἐκάστης μίαν συνεύναζε θυγατέρα».

⁷⁹² Ηρόδοτος, 4.8-10: «Τὴν δὲ φάναι ἑωυτὴν ἔχειν καὶ οὐκ ἀποδώσειν ἐκείνῳ πρὶν ἢ οἱ μιχθῇ· τὸν δὲ Ἡρακλέα μιχθῆναι ἐπὶ τῷ μισθῷ τούτῳ».

⁷⁹³ Όμηρος, *Οδύσσεια* κ 334-335: «εὐνῆς ἡμετέρης ἐπιβήομεν, ὄφρα μιγέντε / εὐνῇ καὶ φιλότῃ πεποιθόμεν ἀλλήλοισιν.»

«Κρίση του Πάριδος» κέρδισε το «Μήλο» η Αφροδίτη, νικώντας τις ανθυποψήφίες Ήρα και Αθηνά.⁷⁹⁴

Γ.6. Η Αφροδίτη σαν μεφιστοφελική προοπτική

Ο άνδρας-Πάρις, λοιπόν, ως ο εκλεκτός της θεάς αποκτά μια υπερβάλλουσα σεξουαλικότητα που απεικονίζεται ως σωματική αθλητικότητα. Οι σχεδόν αφηρημένες προαναφερόμενες έννοιες μπορούν να προσδιοριστούν μουσικά, αν το όργανο που αντιστοιχεί στον Πάρις έχει μια υπερβατική τεχνική έξαρση. Επομένως, η ηρωικότητα επισημαίνεται από τις δεξιοτεχνικές απαιτήσεις του μέρους του βιολιού. Όλη αυτή η προσέγγιση του αρχαίου μύθου φέρνει στο προσκήνιο μια σύνδεση με τον ρομαντικό θρύλο του υπερβατικού καλλιτέχνη που, έχοντας μια διαβολική εύνοια, καθίσταται ανεπανάληπτος βιρτουόζος. Στη βάση αυτή, κατά την υπερχρονική δυνατότητα της ψυχής να συνδέει απομακρυσμένες χρονολογικές περιόδους, επιχειρείται μια σύνδεση της Απολλώνιας με τη Φαουστική εποχή.⁷⁹⁵

Υπό αυτό το πρίσμα, η Αφροδίτη θα μπορούσε να ταυτιστεί με τον Μεφιστοφελή, κάτι που συμπίπτει με όλο το συμπεριφοριακό της πλαίσιο στον Ιππόλυτο του Ευριπίδη.⁷⁹⁶ Φέρει επίσης ένα ιστορικό στίγμα, καθώς κατά τους χριστιανικούς χρόνους ήταν μια ιδιαίτερα «μισητή» αρχαία θεά.⁷⁹⁷ Είναι ενδεικτικό ότι η πόλη Αφροδισιάδα, κατά τον 7ο μ.Χ. αιώνα μετονομάστηκε σε Σταυρούπολη.⁷⁹⁸ Το βιολί ως όργανο συνδέθηκε επίσης με τον διάβολο,⁷⁹⁹ κάτι που συνδύαστηκε πολύ επιτυχημένα με τον θρύλο του Παγκανίνι, έναν θρύλο που ενσαρκώθηκε στη μουσική μυθολογία του 19ου αιώνα. Υπό αυτή τη σύλληψη, η προσεκτική εξέταση της παρτιτούρας αποκαλύπτει μια υποψία που η μονομερής ακρόαση δεν θα επισήμαινε.

⁷⁹⁴ Απολλόδορος, *Επιτομή* III.2: «μῆλον περὶ κάλλους ἼΕρις ἐμβάλλει Ἥρα καὶ Ἀθηνᾶ καὶ Ἀφροδίτη, καὶ κελεύει Ζεὺς Ἑρμῆν εἰς Ἴδην πρὸς Ἀλέξανδρον ἄγειν, ἵνα ὑπ' ἐκείνου διακριθῶσι».

⁷⁹⁵ Βλ. Spengler, 2003: 259. Για τη διαφοροποίηση Απολλώνιας και Φαουστικής ψυχής.

⁷⁹⁶ Ευριπίδης, *Ιππόλυτος*, 47-50: «ἡ δ' εὐκλείης μὲν ἀλλ' ὅμως ἀπόλλυται Φαίδρα· τὸ γὰρ τῆσδ' οὐ προτιμήσω κακὸν τὸ μὴ οὐ παρασχεῖν τοὺς ἐμοὺς ἐχθροὺς ἐμοὶ 50 δίκην τοσαύτην ὥστε μοι καλῶς ἔχειν.»

⁷⁹⁷ Κλήμης ο Αλεξανδρεὺς, *Προτρεπτικός πρὸς Ἑλληνας*, 2, 13-14: «τὴν Ἀφροδίτην λέγω, τὴν «φιλομηδέα, ὅτι μηδέων ἐξεφαάνθη,» μηδέων ἐκείνων τῶν ἀποκεκομμένων Οὐρανοῦ, τῶν λάγων, τῶν μετὰ τὴν τομὴν τὸ κύμα βεβιασμένων), ὡς ἀσελγῶν ὑμῖν μορίων ἄξιος [Ἀφροδίτη] γίνεται καρπός». Πρβλ. Ευσέβιος Καισαρείας, *Εἰς τὸν βίον τοῦ μακαρίου Κωνσταντίνου* τοῦ βασιλέως 3.55.3: «ἐκτὸς αἰσχυρῶ δαίμονι Ἀφροδίτης ἐν ἀκρωρείας μέρει τοῦ Λιβάνου τῆς ἐν Ἀφάκοις ἰδρυμένον. σχολή τις ἦν αὕτη κακοεργίας πᾶσιν ἀκολάστοις πολλῇ τε ῥαστώνῃ διεφθορόσι τὰ σώματα».

⁷⁹⁸ Roueché, 1989: 144-146, 149-151.

⁷⁹⁹ Από τον Giuseppe Tartini, (1692–1770) και την Devil's Trill Sonata (εκδοθείσα το 1799) μέχρι την τις παραλλαγές του μύθου του Faust των αρχών του 20ο αιώνα βλ. Stravinsky *L' Histoire du Soldat* (1918).

Γ.7.Τα παράδοξα του Ζήνωνα ως ερμηνευτική παράμετρος

Η ανώτερη ερωτική ένταση οξύνεται ακόμη περισσότερο, καθώς στο προσκήνιο της γραμμικής θεώρησης του μουσικού κειμένου εντάσσονται και τα παράδοξα του Ζήνωνα. Η σύλληψη του Αριθμού από τους Πυθαγορείους όχι ως συλλογή ενοτήτων και άθροιση μερών, αλλά ως έκφραση της διαίρεσης της θεϊκής ενότητας⁸⁰⁰ φαίνεται ότι προκάλεσε αντιδράσεις. Η σύλληψη της πραγματικότητας ως ενός συνδυασμού άπειρων μονάδων, δηλαδή άτμητων σημείων με μέγεθος, που καταλαμβάνουν συγκεκριμένο χώρο,⁸⁰¹ είναι όντως συμβατή με τη χρήση των πυθαγόρειων ψηφίδων για την αναπαράσταση των αριθμών. Ωστόσο, το πρόβλημα των πυθαγόρειων άρρητων αριθμών και η σύνδεση της αναθεώρησης των ιδεών του πρώιμου Πυθαγορισμού σχετικά με τη θεώρηση των μεγεθών ως αποτέλεσμα παράθεσης διακριτών σημείων έχει συνδεθεί με τα παράδοξα του Ζήνωνα.⁸⁰²

Σε αυτήν την ιστορική προκειμένη του Πυθαγορισμού, αν και έχει αμφισβητηθεί ο επιδραστικός ρόλος του Ζήνωνα,⁸⁰³ με τη συμπερίληψη ενός από τα παράδοξά του στη μουσική διήγηση κλείνει ο κύκλος της παράλληλης θεώρησης των μουσικών ως αφηγηματικών σημείων. Το δεύτερο από τα ζηνώνεια παράδοξα είναι εκείνο του γοργοπόδαρου Αχιλλέα, που, επειδή πρέπει να διανύσει απείρως διαιρετά τμήματα για να φτάσει την προπορευόμενη χελώνα, τελικά αποτυγχάνει να τη φτάσει,⁸⁰⁴ δίνει έναν νέο τόνο στο ειδυλλιακό παιχνίδι των εραστών. Τα βιολιστικά περάσματα, εκτός από τη μουσική απεικόνιση του Πάρι, αποκτούν και έναν χαρακτήρα γνήσιας ηρωικής έντασης. Το ξάφνιασμα του ήρωα όταν συνειδητοποιεί πως, παρά τις αρετές του, αποτυγχάνει, δίνει χρώμα και ένταση στο παιχνίδι των εραστών, αναδεικνύοντας το ορμέφυτο των βίαιων ερωτικών ενστίκτων.

⁸⁰⁰ Μακρής, 2006: 180.

⁸⁰¹ Cornford, 1998: 196.

⁸⁰² Guthrie, 1962: 264.

⁸⁰³ Zhmud, 2012: 413 ; Burkert, 1972: 285.

⁸⁰⁴ Ζήνων, DK 29 A26: «<δεύτερος> δ' ὁ καλούμενος <Αχιλλεύς>. ἔστι δ' οὗτος ὅτι τὸ βραδύτατον οὐδέποτε καταληφθήσεται θεὸν ὑπὸ τοῦ ταχίστου· ἔμπροσθεν γὰρ ἀναγκαῖον ἐλθεῖν τὸ διώκον, ὅθεν ὥρμησε τὸ φεῦγον, ὥστ' αἰεὶ τι <προέχειν> ἀναγκαῖον τὸ βραδύτερον. ἔστι δὲ καὶ οὗτος ὁ αὐτὸς λόγος τῷ διχοτομεῖν, διαφέρει δ' ἐν τῷ διαιρεῖν μὴ δίχα τὸ προσλαμβανόμενον μέγεθος». Πρβλ. Σιμπλίκιος, *Εἰς τὰς Ἀριστοτέλους Φυσικὰς ἀκροάσεις ὑπομνήματα* 10.1014: «Ἀχιλλεὺς οὖν ὁ λόγος ἀπὸ τοῦ παραληφθέντος ἐν αὐτῷ Ἀχιλλεὺς ἐκλήθη, ὃν ἀδύνατόν φησιν ὁ λόγος τὴν χελώνην διώκοντα καταλαβεῖν».



Γ.8. Η πολυεπίπεδη θεώρηση της παρτιτούρας ως ερμηνευτικό κλειδί

Το ζητούμενο, και εν προκειμένω η πυθαγόρεια προοπτική, βρίσκεται στο ότι όλη η προαναφερόμενη ερωτική ένταση βρίσκεται κρυπτογραφημένη, καθώς ηχητικά η εξέλιξη του θέματος δεν προϋδεάζει μια τέτοια αφήγηση. Η κομπορρημοσύνη του άνδρα με την επίδειξη των θεϊκής προέλευσης σωματικών του δυνατοτήτων εντοπίζεται στα άκρως δεξιοτεχνικά περάσματα του βιολιού. Αντιστοίχως, η περιχαρής διάθεση της γυναίκας με τα λυρικά παιχνιδίσματα και την τρυφερή διάθεση υπονοείται από τα πιανιστικά glissandi⁸⁰⁵ και τις λεπτεπίλεπτες μελωδικές κινήσεις του πιάνου. Εντούτοις, το ηχητικό αποτέλεσμα αποδίδει μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα που δεν ξεφεύγει από τη λυρικότητα του κομματιού. Στη βάση αυτή, η ηρακλείτεια αφανής ένταση κάτω από την αρμονία,⁸⁰⁶ συναντά την πυθαγόρεια θεώρηση των συμβατικών συμβόλων (νότες) με έναν εναλλακτικό γραμμικό τρόπο.

Υπό αυτό το πρίσμα, η πιανιστική γραφή αναπαριστά την Ελένη, η οποία, βηματίζοντας ανέμελα, θυμίζει τη χελώνα, ενώ ο Πάρις, κυνηγώντας την, αποκτά την ορμή του Αχιλλέα. Παρατηρώντας, λοιπόν, την παρτιτούρα, το μουσικό θέμα της Ελένης, που είναι μουσική, κρυπτογραφημένη ονοματοποιία, κυριαρχεί παντού. Ωστόσο, στο πιανιστικό μέρος υπάρχει βηματισμός, ενώ στο βιολιστικό μέρος εμφανίζονται πάμπολλες νότες. Έτσι δημιουργείται μία συνθετική εικόνα, όπου το ίδιο υλικό ταυτόχρονα τρέχει και βηματίζει, και όλη αυτή η κατάσταση, παρά την ένταση, δεν χάνει τη λυρικότητα ούτε τη συμμετρία της, καθώς σβήνει. Με άλλα λόγια, η συμπερίληψη της μουσικής ακρόασης και της γραφικής θεώρησης του μουσικού κειμένου περνά το μυστικό μήνυμα στους «μυημένους» ακροατές. Από εκεί

⁸⁰⁵ Πρόκειται για γλιστρήματα των δακτύλων στο κλαβιέ του πιάνου. Στην προκειμένη περίπτωση, αποτυπώνουν το παιχνιδιάρικο «γλίστρημα» της Ελένης, η οποία συνεχώς ξεφεύγει από τον επίδοξο «κυνηγό» της, Πάρι.

⁸⁰⁶ Ηράκλειτος, DK22B 8: «τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἁρμονίαν.» DK22B 51: «οὐ ξυνιᾶσιν ὅκως διαφερόμενον ἐωυτῶι ὁμολογέει· παλίντροπος ἁρμονίη ὅκωσπερ τόξου καὶ λύρης.» DK22B 54: «ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων.»

και πέρα, η συμμετρική εξασθένηση του ήρωα δημιουργεί μια γέφυρα, προετοιμάζοντας το έδαφος για την έκθεση του θαλάσσιου θέματος του Πύρρου.

Γ.9. Το θέμα του Πύρρου

Το θέμα του Πύρρου ακολουθεί τη χρονική αγωγή *Andante cantabile* και αποτελεί μια μουσική μεταμόρφωση του κεντρικού θέματος του Πυθαγόρα, το οποίο διατρέχει ολόκληρη τη σονάτα. Στην προκειμένη περίπτωση δομείται μια παραλλαγή που παραπέμπει στη θάλασσα και, συγκεκριμένα, στην παραδοσιακή διαδικασία του ψαρέματος με βάρκα. Το μέρος του βιολιού εκθέτει το μελωδικό θέμα, ενώ το πιάνο αναλαμβάνει συνοδευτικό ρόλο, ο οποίος ωστόσο είναι κομβικής σημασίας. Ουσιαστικά, με το συνοδευτικό μέρος του πιάνου επιχειρείται μια μίμηση του γαλήνιου παφλασμού που δημιουργούν τα κύματα όταν «σκάνε» στη βάρκα που βρίσκεται εν πλω. Ωστόσο, υπάρχουν ορισμένες κρυφές υποσημάνσεις αριθμολογικού τύπου, οι οποίες λειτουργούν ως πυθαγόρειοι υπαινιγμοί.



Η ρυθμική αγωγή βρίσκεται στο κλασικό μέτρο των τεσσάρων τετάρτων, το οποίο, λόγω του αριθμού τέσσερα, συμβολίζει τη δικαιοσύνη, που εν προκειμένω μεταφράζεται σε ισορροπία. Ωστόσο, η πιανιστική συνοδεία είναι γραμμένη με τρίχη τετάρτων στο δεξί χέρι και τρίχη μισών στο αριστερό. Αυτή η επιλογή συνδέει το θέμα του Πύρρου με εκείνο των εραστών, καθώς κάθε μέτρο του δεξιού χεριού συμπληρώνει έξι τέταρτα, αριθμό που συμβολίζει τον γάμο. Εάν, όμως, προστεθούν και τα τρία μισά του αριστερού χεριού, γραμμένα επίσης σε μορφή τριήχου, προκύπτει ο αριθμός εννέα. Ένας αριθμός που, εκτός από εναλλακτική αριθμητική εκδοχή της δικαιοσύνης (ισορροπίας), συσχετιζόταν από τους Πυθαγορείους με τον Ωκεανό.⁸⁰⁷

Υπάρχουν ακόμη ορισμένοι αντιχρονιστικού τύπου τονισμοί, οι οποίοι προκύπτουν από το γεγονός ότι στο τρίτο και στο πέμπτο τέταρτο, από τα συνολικά έξι των δύο τριήχων, εμφανίζεται συγχορδία. Αυτό, σε συνδυασμό με τις συζεύξεις

⁸⁰⁷ Ιάμβλιχος, *Τὰ Θεολογούμενα τῆς Ἀριθμητικῆς* 77: «καὶ διὰ τοῦτο Ὡκεανόν τε προσηγόρευον αὐτὴν καὶ ὀρίζοντα».

διαρκείας, καθιστά τον αριθμό των εκτελούμενων φθόγων του δεξιού χεριού πέντε. Το γεγονός αυτό δημιουργεί ένα συμβολιστικό υπόβαθρο, καθώς, σύμφωνα με τους Πυθαγορείους, και ο αριθμός πέντε συμβόλιζε τον γάμο. Επιπλέον, το πέντε αντιστοιχεί στο γράμμα Ε,⁸⁰⁸ δηλαδή στο αρχικό του ονόματος της Ελένης, ενώ είναι και ο πυθμίν αριθμός του ονόματος «Πύρρος».⁸⁰⁹ Συνδέονται έτσι, έστω και ανεπαίσθητα, οι δύο ιστορίες σε ένα ενιαίο αφηγηματικό σύμπλεγμα.

Ο επόμενος υπαινιγμός έγκειται στο ότι ο δίσημος ρυθμός του βιολιού και ο τρίσημος του πιάνου οδηγούν σε συνηχήσεις περιττού τύπου, καθώς μόνο τα τονισμένα μέρη του μέτρου συμπίπτουν χρονικά. Το στοιχείο αυτό δίνει μια μουσική απάντηση στο πρόβλημα των «άλογων αριθμών», καθώς αποτελεί και αυτό μια «σπαζοκεφαλιά» συγχρονισμού για τους μουσικούς, η οποία, ωστόσο, δεν γίνεται εύκολα αντιληπτή από τον ακροατή. Η κατάσταση περιπλέκεται ακόμη περισσότερο κατά το επιλογικό τμήμα του θέματος, καθώς, κατά την «πρόσδεση» της βάρκας του ψαρά, σταματά ο ρυθμός των κυμάτων. Έτσι, το τρίηχο των τετάρτων εισέρχεται στο μέσο του μέτρου και πλαισιώνεται από δύο ακραία τέταρτα, απαριθμώντας και πάλι πέντε χρόνους, ενώ το βιολί συνεχίζει να μετρά σε τέσσερις.

Γ.10. Θεματική επανέκθεση: μετεμψύχωση και εναντιοδρομία

Η πυθαγόρεια θεωρία της μετενσάρκωσης των ψυχών αποτελεί κατεξοχήν δείγμα της κυκλικής αντίληψης του χρόνου και ένα θεμελιώδες στοιχείο του Πυθαγορισμού. Ωστόσο, η κυκλικότητα της ροής του χρόνου ταυτίστηκε και με τις θέσεις του Ηρακλείτου, στον βαθμό που ο Nietzsche, τον θεωρεί προάγγελο του Ζαρατούστρα και της θεωρίας της αιώνιας επιστροφής.⁸¹⁰ Η αλήθεια είναι ότι στον σύγχρονο κόσμο

⁸⁰⁸ Πλούταρχος, *Περὶ τοῦ Εἴ τοῦ ἐν Δελφοῖς* 385F: «ἀλλήλοις ἀναθεῖναι τῶν γραμμάτων ὁ τῇ τε τάξει πέμπτον ἐστὶ καὶ τοῦ ἀριθμοῦ τὰ πέντε δηλοῖ.»

⁸⁰⁹ Πύρρος Π(80) + Υ(400) + Ρ(100) + Ρ(100) + Ο(70) + Σ(200) = 950 → (9 + 5 + 0) = 14 → (1 + 4) = 5.

⁸¹⁰ Nietzsche, 1977: 56.

έχει επικρατήσει σχετικά πρόσφατα η ευθύγραμμη αντίληψη του χρόνου και ο μονοδρομικός προσανατολισμός του.⁸¹¹ Σε αυτή τη βάση, με όρους σύγχρονης φυσικής, το «βέλος του χρόνου» κινείται αποκλειστικά προς μία κατεύθυνση, πράγμα που σημαίνει ότι, από θερμοδυναμική άποψη, ένα μπουκάλι, εάν θρυμματιστεί, είναι αδύνατον να επανέλθει στην πρότερη κατάστασή του.⁸¹²

Αυτό συμβαίνει επειδή η «αταξία» μπορεί να διαδεχθεί την «τάξη», επ' ουδενί όμως δεν συμβαίνει το αντίθετο. Αντιστοίχως, από ψυχολογικής σκοπιάς, ο άνθρωπος θα θυμάται πάντοτε γεγονότα που συνέβησαν στο παρελθόν και ποτέ ένα μελλοντικό συμβάν.⁸¹³ Η αντίληψη αυτή, όμως, είναι εντελώς ξένη προς την αρχαιότητα, ενώ δεν είναι καθόλου συμβατή με τη μορφολογία της Δυτικής Μουσικής. Από τη στιγμή που η θεματική επανάληψη αποτελεί ένα θεμελιώδες δομικό συστατικό της αρχιτεκτονικής του μουσικού έργου, η κυκλικότητα της ροής του χρόνου ανταποκρίνεται πλήρως στο ζητούμενο της μουσικής δημιουργίας κατά την κατασκευαστική προοπτική μιας σύνθεσης. Συνεπώς, μια τυπική φόρμα Adagio ακολουθεί ένα ανάλογο σχήμα.

Στην προκειμένη περίπτωση του εν λόγω έργου, το προσήκον μορφολογικό σχήμα θα ήταν: **Εισαγωγή – [Α–Β–C] – [Α–Β–C] – Επίλογος.** Σε αυτή τη βάση, το θέμα «Β» είναι εκείνο της Ελένης, που εξελίσσεται ως κυνήγι εραστών, και το θέμα «C» αντιπροσωπεύει την ανάπτυξη του χαρακτήρα του Πύρρου. Το θέμα «Α» (Adagio melancólico), για το οποίο δεν έγινε λόγος έως τώρα, σχετίζεται με το λυρικό σκηνικό του νησιώτικου τοπίου και της ακροθαλασσιάς, ενώ η εισαγωγή απλώς προϋδεάζει την ακρόαση των θεμάτων, λειτουργώντας προοικονομικά και κάνοντας χρήση στοιχείων των ακόλουθων θεμάτων. Ωστόσο, οι αντιχρονίες από τα ταξίδια του Ερμότιμου και το κυρίαρχο ζήτημα της ανάμνησης που διατηρούσε ο Πυθαγόρας από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της ψυχής του οδήγησαν σε μια εναλλακτική αρχιτεκτονική σύλληψη.

⁸¹¹ Brun, 1987: 41.

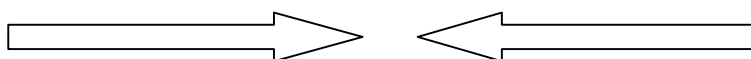
⁸¹² Hawking, 1997: 217.

⁸¹³ Ibid. 219.



Η βασική ιδέα αυτής της απόπειρας προέρχεται από τον Ηράκλειτο και τη διαλεκτική εναντιοδρομία ανάμεσα στους κοσμολογικούς αντιθετικούς πόλους, που κινούνται παράλληλα και συνθέτουν τον Κόσμο.⁸¹⁴ Επομένως, η αρχή του κύκλου συμπίπτει με το τέλος,⁸¹⁵ ενώ η πορεία, παρότι διακρίνεται σε ανοδική και καθοδική, ουσιαστικά ακολουθεί μία κατεύθυνση.⁸¹⁶ Με απλά λόγια, τη χρονική στιγμή και κατά τη διάρκεια που το «Πῦρ» μετουσιώνεται σε «Υδωρ», ξεκινώντας από μια αφετηρία Α προς ένα τέλος Β, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο από την ανάποδη. Ταυτοχρόνως, και το «Υδωρ» μετατρέπεται σε «Πῦρ», ενώ η αιτία της ακροβατικής ισορροπίας βρίσκεται στη ρυθμιστική αρχή του κυρίαρχου Λόγου.

Αυτό το μοντέλο ταιριάζει απόλυτα στην Πυθαγόρεια ανάμνηση και είναι συμβατό με τα χωροχρονικά ταξίδια του Ερμότιμου. Τα δύο αντιδρομικά βέλη του χρόνου, στη συμπερίληψή τους, αν αποδοθούν μουσικά, ορίζουν το μορφολογικό σχήμα που τελικά επιλέχθηκε ως:



Εισαγωγή – [Α–Β–C] – [C–Β–Α] – Επίλογος. Υπάρχει έτσι μια κοινή αφετηρία Α, από την αρχή και το τέλος, ενώ η πορεία ακολουθεί αμφίδρομη κίνηση. Ωστόσο, επειδή η μουσική κινείται αναγκαστικά με συγχρόνους όρους αντίληψης του χρόνου και μονοδρομικό βέλος μίας κατεύθυνσης, κατά το πέρασμα από την έκθεση στην επανέκθεση ακούγεται απλώς το θέμα του Πύρρου⁸¹⁷ (C) δύο φορές.⁸¹⁸ Λειτουργεί

⁸¹⁴ Ηράκλειτος, DK22 A 8: «τὸ περιοδικὸν πῦρ αἰδίων [εἶναι θεόν], εἰμαρμένην δὲ λόγον ἐκ τῆς ἐναντιοδρομίας δημιουργόντων ὄντων.»

⁸¹⁵ Ibid. DK22 B 103: «ζυνὸν γὰρ ἀρχὴ καὶ πέρας ἐπὶ κύκλου περιφερείας.»

⁸¹⁶ Ibid. DK22 B 60: «ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ αὐτή.»

⁸¹⁷ Ίσως θα άξιζε μια γλωσσολογική προέκταση που θα θύμιζε τον *Κρατύλο* του Πλάτωνα καθώς ο Πύρρος παρετυμολογικά θα μπορούσε να συσχετιστεί με το ηρακλείτειο Πῦρ.

⁸¹⁸ Η ακουστική εμπειρία, λοιπόν, δεν τίθεται σε αντίστροφο χρόνο. Η χρονική μετατόπιση λειτουργεί ως αναδρομική μνήμη, όπως ακριβώς ο Πυθαγόρας θυμόταν την προηγούμενη ζωή του και αναγνώριζε τον εαυτό του σε άλλο χρόνο.

έτσι ως άξονας συμμετρίας της εναντιοδρομίας. Στη συνέχεια ακολουθούν το θέμα της Ελένης (Β) και το θέμα του τοπίου (Α), καταλήγοντας στον Επίλογο.

Γ.11. Η μουσική ερμηνεία ως επιτέλεση

Η προηγούμενη θεώρηση της μουσικής παρτιτούρας ως εικαστικού χώρου με αφηγηματικό περιεχόμενο επέτρεψε μια εσωτερική χρήση των συμβατικών συμβόλων της σημειογραφίας, τα οποία, λειτουργώντας παράλληλα, αποκάλυψαν μια νέα οπτική. Η ιδέα αυτή, κατά κάποιον τρόπο, αποτέλεσε προέκταση του τρόπου με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τους αριθμούς οι Πυθαγόρειοι, ως γεωμετρικές χωροταξικές έννοιες. Εντούτοις, με την ίδια ακριβώς λογική θα μπορούσε να γίνει μια επέκταση και προς τη σωματικότητα των μουσικών που ερμηνεύουν το έργο. Στην πυθαγόρεια οντολογία, βέβαια, κυριαρχεί η Μορφή και όχι η Ύλη. Ωστόσο, η σωματικής προέλευσης ακουστική δυνατότητα έδωσε, μέσω της μουσικής ακρόασης, το κλειδί για την κατανόηση της δομής του συμπαντικού Κόσμου.

Υπό αυτές τις παραμέτρους μπορεί να υποστηριχθεί μια νέα οπτική. Έχει γίνει ήδη κατανοητό ότι το βιολί και το πιάνο, ως πεντάγραμμα του μουσικού κειμένου, εκτός από τη σημασία της ανάγνωσης της μουσικής, αντιπροσωπεύουν και τους χαρακτήρες του Πάρι και της Ελένης. Αυτή ακριβώς η σχέση θα μπορούσε να επεκταθεί και στους μουσικούς ερμηνευτές και στην τοποθέτησή τους στον πραγματικό χώρο της συναυλίας. Έναν χώρο-κλειδί, καθώς, εφόσον είναι κοινός με τον χώρο τοποθέτησης των ακροατών, δίνει το σημείο καμπής. Συνδέονται, δηλαδή, η ύλη του σώματος των μουσικών και των ακροατών, η ψυχή ως δέκτης πρόσληψης και οι αφηρημένες μορφές της μουσικής και των μυθολογικών χαρακτήρων (Ελένη-Πάρις-Πύρρος).

Το πρόβλημα, ωστόσο, είναι πως η μουσική δεν διέπεται από υλικότητα, σε αντίθεση με τις εικαστικές ή τις παραστατικές τέχνες, ούτε χρησιμοποιεί, τουλάχιστον στην οργανική της μορφή, τον λόγο όπως η ποίηση. Η έννοια της υλικότητας στις εικαστικές τέχνες γίνεται κατανοητή ως το πρωτογενές υλικό που καθιστά μοναδικό το καλλιτεχνικό επίτευγμα. Έτσι, η έκδοση ενός κουαρτέτου εγχόρδων του Beethoven μπορεί να είναι παραπεταμένη σε μια αποθήκη, χωρίς το περιεχόμενο της να χάνει την καλλιτεχνική του υπόσταση,⁸¹⁹ ενώ ένας πίνακας του Van Gogh όχι. Εντούτοις, ως προς τις παραστατικές τέχνες, υπάρχει βέβαια η σωματικότητα των ερμηνευτών, αλλά η σημασία βρίσκεται στο ότι αναπαριστούν

⁸¹⁹ Heidegger, 1986: 32.

εικόνες. Οι εικόνες αυτές, όμως, ακόμη και όταν είναι προϊόντα φανταστικού συνδυασμού, προέρχονται από την πρόσληψη του αισθητού κόσμου. Λειτουργούν, δηλαδή, ως εικονικά πρότυπα και επομένως είναι λογικά κατανοητές, κάτι που δεν συμβαίνει με τη μουσική.⁸²⁰

Αυτή η θεατρικότητα των αναπαραστατικών τεχνών υπήρχε στους μουσικούς της αρχαιότητας.⁸²¹ Εντούτοις, στη σύγχρονη εποχή χάνεται ή τουλάχιστον υποβαθμίζεται ως ερμηνευτική παράμετρος στους συναυλιακούς χώρους, όπου ακούγεται η οργανική «απόλυτη» μουσική. Οποιαδήποτε προσπάθεια θεατρικότητας, στο αυστηρό πλαίσιο της «κλασικής» μουσικής, θα αλλοιώνει τον χαρακτήρα της ακρόασης. Ένα ιδανικό παράδειγμα θα ήταν η «Κοκκινοσκουφίτσα» του Rachmaninoff.⁸²² Το σύντομο αλλά πανδύσκολο πιανιστικό έργο είναι εμπνευσμένο από το φερόνυμο παραμύθι.⁸²³ Ωστόσο, δεν θα μπορούσε να αποδοθεί σκηνικά. Στο διαδίκτυο κυκλοφορούν βέβαια χαριτωμένες βιντεοσκοπήσεις με χρήση μοντάζ, κατά τις οποίες, όταν η μουσικός παίζει το θέμα του «Λύκου», φοράει μαύρο λυκοτόμαρο και, όταν παίζει το θέμα της «Κοκκινοσκουφίτσας», φοράει την ανάλογη αμφίεση.⁸²⁴

Το αποτέλεσμα μιας τέτοιας ερμηνευτικής προσέγγισης θα ήταν να χαθεί το νόημα της μουσικής και το κοινό να εστιάσει στην εικόνα, με ανάλογες αντιδράσεις. Ίσως για αυτόν τον λόγο ο Rachmaninoff κρατούσε για τον εαυτό του,⁸²⁵ και αρνιόταν να αποκαλύψει το «πρόγραμμα» της εν λόγω πιανιστικής συλλογής.⁸²⁶ Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό ότι το να μασκαρευτούν οι ερμηνευτές της σονάτας σε Πάρι, Ελένη ή Πύρρο χάνει κάθε νόημα, καθώς είναι εκτός της αισθητικής παρουσίας ενός έργου σε συναυλιακό χώρο. Όμως, ένα άρρητο παιχνίδι συμβόλων, που δεν επηρέαζε τη μουσική ερμηνεία, θα μπορούσε να συμβάλλει υπόρρητα στην πρόσληψη των κρυφών νοημάτων, τουλάχιστον από τους «μυημένους» ακροατές.

Η προσέγγιση αυτή κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με τις πυθαγόρειες αντιστοιχίσεις των αφηρημένων αριθμών με τα γεωμετρικά σχήματα. Έτσι, η αφηρημένη και άυλη μουσική πραγματώνεται μέσω της σωματικότητας των

⁸²⁰ Bergson, 2011: 194.

⁸²¹ Καϊμάκης, 2005: 51.

⁸²² Études-Tableaux, Op. 39, No. 6 (A minor) [1911].

⁸²³ Scott, 2011: (PDF) 179.

⁸²⁴ <https://www.youtube.com/shorts/QgCg1xJHB84>

⁸²⁵ Martyn, 2016: 273.

⁸²⁶ Bertotti, 2006: 105.

μουσικών, ενώ αυτός ο δυϊσμός περικλείει μεταβάσεις στα αντιθετικά ζεύγη ψυχή-σώμα και ύλη-μορφή. Υπό το βάρος, όμως, της θεατρικότητας της συναυλιακής παρουσίας της σονάτας, υπάρχουν διανοίξεις προς θεατρικές προοπτικές που υποστηρίχθηκαν τον 20ό αιώνα από τους Artaud και Grotowski.⁸²⁷ Εξαλείφεται, δηλαδή, η απόσταση του πραγματικού βιώματος από τη μουσική αναπαράσταση, καθώς οι μουσικοί δρουν μέσα στη ζωή των ακροατών. Επομένως, η σωματικότητα των μουσικών κυριαρχεί επί της κειμενικής απόδοσης και η «εκτέλεση» γίνεται «επιτέλεση», ενισχύοντας μια εσωτερική επικοινωνία με το κοινό.

Γ.12. Οπτικά σύμβολα και ρευστότητα των φύλων

Ο «Επίλογος» του δεύτερου μέρους διαμορφώνεται, υπό το πρίσμα των ανωτέρω θεωρήσεων, σαν μια τελική συμπερίληψη όλων των πτυχών της εναλλακτικής προσέγγισης τόσο της παρτιτούρας όσο και της σωματικότητας των ερμηνευτών. Η κεντρική ιδέα, ωστόσο, έχει μια αφηγηματική διάσταση και ξεκίνησε με αφετηρία μια προσπάθεια κριτικής θεώρησης του μύθου. Εφόσον ολοκληρώνεται το μουσικό μέρος που αντιστοιχεί στο ειδυλλιακό νησί των εραστών, οι πρωταγωνιστές παίρνουν τον δρόμο της επιστροφής προς την Τροία. Αυτό σημαίνει μια επιστροφή στην ιστορική πραγματικότητα του τραγικού επερχόμενου πολέμου και της καταστροφής. Έτσι, ο «Επίλογος» λειτουργεί ως ένα προανάκρουσμα των ακόλουθων γεγονότων, καθώς προβάλλεται προοικονομικά το μέλλον, διαταράσσοντας το φανταστικό.

Εντός της Τροίας και στο πλαίσιο του πολέμου, ο Πάρις αποδείχθηκε ανάξιος πολεμιστής, καθώς ηττήθηκε από τον Μενέλαο και διασώθηκε με την επέμβαση της Αφροδίτης, διαφεύγοντας στον γυναικωνίτη.⁸²⁸ Έτσι, η τυπική εικόνα του ανδρείου ήρωα, που παράλληλα είναι και επιδέξιος εραστής με εξίσου υπερφυσικές σεξουαλικές ικανότητες (Ηρακλής), στην περίπτωση του Πάρι δεν επιβεβαιώνεται. Αυτό δεν αποτελεί τιμή ενώ είναι χαρακτηριστική η τιμωρία του Ηρακλή, που, ως δούλος, ντυνόταν με γυναικεία ενδύματα, ανταλλάσσοντάς τα με τα όπλα, σύμβολα της δύναμής του.⁸²⁹ Τίθεται έτσι, τουλάχιστον κατά την κριτική επισκόπηση των γεγονότων που συνθέτουν τον εν λόγω μύθο, ένα είδος αντιηρωικής ρευστότητας του φύλου.

⁸²⁷ Antoine Artaud (1896 – 1948) και Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Για τις θεωρίες τους σχετικά με το θέατρο βλ. *Artaud*, 1992 ; Στεφανοπούλου 2011 ; Αραμπατζής 2022.

⁸²⁸ Όμηρος, *Ιλιάς* Γ, 382: «κὰδ δ' εἶς' ἐν θαλάμῳ εὐώδεϊ κηέεντι»

⁸²⁹ Graves, 1979: 211-212, 214 ; Kerenyi, 2005: 436.

Το ζήτημα της ρευστότητας ως προς την έμφυλη ταυτότητα, ως γνωστόν, προσδιορίστηκε από τη σύγχρονη οπτική θεώρηση της Judith Butler ως μια αναγωγή στην επιτέλεση.⁸³⁰ Η πρόταση αυτή θα μπορούσε, στην προσαρμογή της στο σενάριο της μουσικής, να παράσχει ένα γόνιμο πεδίο στην προαναφερόμενη προβληματική. Συνεπώς, μπορεί να ενταχθεί στη μουσική πλοκή και στη συμπερίληψη της σωματικότητας των ερμηνευτών, σύμφωνα πάντα με μια πυθαγόρεια πολυεπίπεδη και πολυπαραγοντική θεώρηση της οντολογίας της μουσικής. Με άλλα λόγια, ο βιολιστής Πάρις πρέπει να χάσει την κυριαρχούσα, εντός του νησιού, ανδρική του υπόσταση, καθώς ετοιμάζεται για την επιστροφή του στην Τροία και, επομένως, στο πεδίο των μαχών.

Ένα τέτοιο εγχείρημα θα πρέπει αναγκαστικά να βασιστεί, κατά κύριο λόγο, στα οπτικά σύμβολα και την επιτελεστική θεατρικότητα των ερμηνευτών. Αυτό συμβαίνει επειδή οι υπαινιγμοί της μουσικής σημειογραφίας, αν και υπάρχουν, είναι σχεδόν αδιόρατοι. Σε αυτήν την περίπτωση, χρειάζεται ένα δάνειο οπτικών παραμέτρων από τις εικαστικές τέχνες. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη μια παραδειγματική αναφορά εναλλακτικών χρήσεων του πανανθρώπινου συμβόλου του Εσταυρωμένου. Ο Θεάνθρωπος θυσιάζεται στον σταυρό προκειμένου να σωθεί η ανθρωπότητα, ενώ η επικείμενη Ανάστασή του επιβεβαιώνει ακριβώς αυτήν τη σωτηρία. Ο χαρακτηριστικός τρόπος με τον οποίο αυτός ο συμβολισμός εντάχθηκε στο σύμπαν διαφορετικής αισθητικής δημιουργών αποτελεί ένα εξαιρετικό δείγμα εφαρμογής στη μουσική επιτέλεση.

Στους «Εκτελεσθέντες» του Goya,⁸³¹ η κεντρική φιγούρα, κατά τον τουφεκισμό, σηκώνει τα χέρια, προσομοιάζοντας τον Εσταυρωμένο. Το λευκό του ένδυμα, σε αντίθεση με το σκοτεινό φόντο, λειτουργεί ως άξονας αγνότητας και φωτεινότητας και, ως ένα φωτοστέφανο, επιβεβαιώνει τον υπαινιγμό.⁸³² Έτσι, ο επαναστάτης, πεθαίνοντας, θυσιάζεται για το καλό όλων των Ισπανών και η προσδοκώμενη ανάσταση μπορεί να ταυτιστεί με την επερχόμενη ελευθερία τους. Αντιστοίχως, στη «*Guernica*» του Picasso,⁸³³ ο πεσμένος στρατιώτης, σε θέση επίσης σταυρωμένου, κρατά ακόμη σφιχτά, με το ακρωτηριασμένο χέρι του, το διαλυμένο

⁸³⁰ Butler, 1990.

⁸³¹ Francisco Goya (1746–1828) *The Third of May 1808 (The Executions of May 3rd)*, 1814, Λάδι σε καμβά, 2,68 × 3,47 μ., Ισπανία, Μουσείο Πράδο.

⁸³² Χαραλαμπίδης, 2022: 107.

⁸³³ Pablo Picasso (1881–1973) *Guernica*, 1937, Λάδι σε καμβά, 3,49 × 7,76 μ., Ισπανία, Εθνικό Μουσείο Τέχνης Βασίλισσα Σοφία.

ξίφος ως ένα σύμβολο διατήρησης των ιδανικών του.⁸³⁴ Ίσως να πρόκειται για έναν ακόμη υπαινιγμό της θυσίας προς το κοινό καλό.



Επεκτάσεις τέτοιων συμβολισμών, ακόμη πιο υπόρρητων, καθώς λειτουργούν στο πλαίσιο της κινούμενης, χρονικά, ονειρικής, μπορούν να εντοπιστούν σε κινηματογραφικά πλάνα. Εκεί, ασήμαντα αντικείμενα, όπως ένα κλειδί ή ένα τηλέφωνο, αναδεικνύονται ως σύμβολα θάρρους ή απόφασης για δράση. Πρόκειται, βέβαια, για οπτικές διαισθήσεις και όχι προϊόντα συλλογισμού, κάτι που, όμως, είναι συμβατό με τον τρόπο που φαίνεται πως οι Πυθαγόρειοι προχωρούσαν στη στοιχειώδη γεωμετρία.⁸³⁵ Στην ίδια λογική με τα παραπάνω, το δοξάρι του βιολιστή θα μπορούσε άνετα να αποτελεί μια συμβολική αντιστοίχιση του ξίφους, αλλά και μια αρχετυπική προέκταση ενός φαλλικού εμβλήματος δύναμης. Αυτό το εικονικό παιχνίδι, λοιπόν, μπορεί να λειτουργήσει στο πλαίσιο της επιτέλεσης.

Σε αυτή τη βάση, ο πραγματικός βιολιστής αφήνει το δοξάρι του και έτσι ο συνεχώς συνδεδεμένος με εκείνον χαρακτήρας του Πάρι χάνει την ηρωικότητα και την ανδρεία του. Επομένως, ο πλούσιου ηχοχρώματος ήχος που προκύπτει από τη χρήση του δοξαριού αντικαθίσταται από τον νυκτό ήχο των *pizzicato*. Αυτή η επιλογή αποτελεί μια καταφανή παραπομπή στην πυθαγόρεια προσέγγιση, σύμφωνα με την οποία η ακουστική ανοίγει τον δρόμο προς τη συνειδητοποίηση του καθολικού οντολογικού χαρακτήρα των Αριθμών. Ωστόσο, υπάρχει και οπτική επισημάνση, καθώς ο άνδρας απογυμνώνεται από τα όπλα του (δοξάρι–ξίφος). Στο ίδιο κλίμα, από τη σκοπιά όμως της μουσικής σημειογραφίας της παρτιτούρας, τα δύο θηλυκά πεντάγραμμα του πιάνου γίνονται τρία.

⁸³⁴ Χαραλαμπίδης, 2018: 355-356.

⁸³⁵ Epstein, 2014: 77, 83.



Η αλλαγή στη σημειογραφία του πιάνου δεν λειτουργεί ως δείγμα ότι η Ελένη γίνεται αρρενωπή· απλώς, μέσω της αντιδιαστολής, τονίζεται και επισημαίνεται η απώλεια των ανδρικών συμβόλων του Πάρι. Επιπλέον, υπάρχει η συναρμογή τριών παραγόντων: του ήχου, της σωματικής εικόνας των ερμηνευτών και της επί χάρτου οπτικής αλλαγής της παρτιτούρας. Πέραν, όμως, της έμφυλης ρευστότητας, τονίζονται και άλλες επισημάνσεις. Η τριάδα συμβολίζει, για τους Πυθαγορείους, την ευβουλία (ευθυκρισία), τη φρόνηση και τη γνώση,⁸³⁶ ενώ το δύο συμβολίζει τη γνώμη (δόξα).⁸³⁷ Επιπροσθέτως, το «περιττό» τρία, ως συμπερίληψη αρχής, μέσης και τέλους, συμβολίζει την ολοκλήρωση,⁸³⁸ με το δύο να περιέχει την «άρτια» διάσταση.⁸³⁹

Αυτή η αριθμολογική παράμετρος της παρτιτούρας, με τα τρία πεντάγραμμα του πιάνου κατά τον «Επίλογο», σημαίνει την επιστροφή στον ρεαλισμό του επερχόμενου πολέμου. Στην ίδια λογική, ο αριθμός τέσσερα, που προκύπτει αν αθροιστούν τα πεντάγραμμα του πιάνου με εκείνο του βιολιού, συμβολίζει την ιστορική δικαιοσύνη. Σε αυτήν την οπτική, η Ελένη πρόκειται να συνειδητοποιήσει την πλάνη και τις ψευδαισθήσεις που είχε, καθοδηγούμενη από την Αφροδίτη. Έτσι, θα απογοητευτεί από τον Πάρι μετά την εξευτελιστική του ήττα στο πεδίο των μαχών από τον Μενέλαο, λέγοντάς του ότι θα ήταν καλύτερα να έχει πεθάνει παρά να φυγαδευτεί.⁸⁴⁰ Αυτή η φράση της Ελένης είναι το επιστέγασμα της ρευστότητας του

⁸³⁶ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 16.18-22: «ὅτι ἡ τριάς <εὐβουλία> καλεῖται καὶ <φρόνησις>, οἷον τῶν ἀνθρώπων [...] ἡ φρόνησις, ὥστε καὶ ἡ <γνώσις> κατὰ τὴν τριάδα.»

⁸³⁷ Zhmud, 2012: 448.

⁸³⁸ Burkert, 1972: 467.

⁸³⁹ Στον πυθαγόρειο αξιακό κώδικα, το «περιττό» αναδεικνύεται ως σημαντικότερο από το «άρτιο», σε αντίθεση με τη σημασιολογία της ελληνικής γλώσσας, όπου το «περιττό» δηλώνει υπερβολή και απόκλιση από τον κανόνα. βλ. Burkert, 1972: 437.

⁸⁴⁰ Όμηρος, *Ιλιάς* Γ 428-429: «ἤλυθες ἐκπολέμου· ὥς ὄφελες αὐτόθ' ὀλέσθαι/ ἀνδρὶ δαμῖς κρατερῷ, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦ ἐν.»

φύλου, καθώς ο Πάρις, στην τωρινή του κατάσταση,⁸⁴¹ αναγκάζεται να της θυμίσει την παρελθούσα δυναμική αρπαγή, προκειμένου να συμφιλιωθούν.⁸⁴²

Γ.13.Το τέλος της ιστορίας

Στο ίδιο πλαίσιο με τις προηγούμενες αναφορές, το πιάνο χρησιμοποιεί την τεχνική των «αρπισμών», που προσομοιάζει το παίξιμο της απολλώνιας λύρας, κινούμενο μάλιστα στις ακραία υψηλές περιοχές, και αποτελεί δείγμα της εξαϋλώσης των χαρακτήρων. Η έμμεση παραπομπή στον Απόλλωνα, που ήταν το άλλο πρόσωπο του Πυθαγόρα μέσω της αρμονίας και της συμμετρίας, τονίζει ακριβώς τον χαρακτήρα της τετράγωνης δικαιοσύνης στην κρίση των χαρακτήρων, όπως θα εξελιχθεί με την επιστροφή στην Τροία. Επιπροσθέτως, ο νυκτός ήχος του βιολιού, τα πιανιστικά αρπές και το σβήσιμο του ήχου συνιστούν μια πορεία προς την ηρεμία, που σηματοδοτεί το τέλος της κουραστικής ημέρας μετά το ψάρεμα του Πύρρου, καθώς η λύρα τον νανουρίζει.

Η ίδια ακριβώς λογική συμπερίληψης επιχειρείται και από αριθμολογικής απόψεως, καθώς στα τελευταία δέκα μέτρα του επιλόγου υπάρχουν υπαινιγμοί που επιβεβαιώνουν τις προηγούμενες αναφορές. Στη χαμηλή περιοχή του πιάνου υπάρχει η μονομέρεια των μουσικών φθόγγων «Μι» και «Φα». Οι φθόγγοι αυτοί αντιστοιχούν στο «Ε», αρχικό του ονόματος της Ελένης και του Ερμότιμου, καθώς και στο δελφικό σύμβολο των Δελφών και στον πυθμενικό αριθμό του ονόματος του Πύρρου και στους αριθμητικούς συμβολισμούς του Γάμου.⁸⁴³ Ως προς τη ρυθμική αγωγή, στα τελευταία επτά μέτρα επιλέχθηκαν πολυρρυθμικές συνδέσεις 4/4, 3/4, 9/8, 6/8, 5/4 και, πάλι, 4/4.⁸⁴⁴ Τα μέτρα αυτά, από αριθμητικής πλευράς, παραπέμπουν στους αριθμολογικούς συμβολισμούς: δικαιοσύνη, ευθυκρισία, ωκεανός, γάμος και έρωτας.⁸⁴⁵

⁸⁴¹ Ο άνδρας, λοιπόν, έχοντας χάσει την μαχητική του τιμή παίζει το θηλυκό παιχνίδι της «σαγήνης».

⁸⁴² Όμηρος, *Ιλιάς* Γ 443-445: «οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὤδ' ἔρω φρένας ἀμφεκάλυπεν, / οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἐρατεινῆς / ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροις νέεσσι»

⁸⁴³ Στη σύγχρονη δυτική αλφαβητική αντιστοίχιση, η νότα «Μι» αντιστοιχεί στο «Ε» και η νότα «Φα» στο «F». Το «F», ως παρόμοιο με το ελληνικό δίγαμμα, αντιστοιχεί στο 6, ενώ το ελληνικό γράμμα «Φ» έχει ως πυθμενικό αριθμό το 5. Συνεπώς, αυτές οι δύο νότες (Μι και Φα) ταιριάζουν με τους αριθμούς του γάμου (5, 6).

⁸⁴⁴ Οι συμβολισμοί των μέτρων αντιστοιχούν στους αριθμούς 3, 4, 5, 6, 8 και 9. Οι αριθμολογικοί συσχετισμοί έχουν ήδη επισημανθεί.

⁸⁴⁵ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 74: «ἔρωτα καὶ φιλίαν καὶ μητὴν καὶ ἐπίνοιαν ἐπ' ὀγδοάδι συμβῆναι τοῖς οὖσιν.»



Η εκφραστικά ουδέτερη μουσική του «Επιλόγου» θα μπορούσε να είναι δείγμα μιας μουσικής συνοδείας για ένα κινηματογραφικό πλάνο, κατά το οποίο το πλοίο των εραστών, αφήνοντας το ειδυλλιακό νησί και παίρνοντας τον δρόμο της επιστροφής, χάνεται στον ορίζοντα, ολοκληρώνοντας την ταινία. Παράλληλα, με την έναρξη του ταξιδιού της επιστροφής των εραστών, μέσω της συγχρονικότητας, δηλώνεται η επιστροφή των Αργοναυτών, αλλά και των Αχαιών μετά τον πόλεμο. Τέλος, υπονοείται και το ταξίδι της ψυχής του Πύρρου, καθώς ο γαλήνιος θάνατός του προετοιμάζει τη μετενσάρκωση στο σώμα του Πυθαγόρα. Η εμπλοκή, λοιπόν, όλων των δεδομένων μαζί στο σκηνικό του τέλους λειτουργεί ως ένα προοίμιο της γεγονοτολογικής συναρμογής όλων των προηγούμενων ενσαρκώσεων στις αναμνήσεις του Πυθαγόρα.

Ενότητα Δ: Το finale της σονάτας

*«Κανείς δεν έχει το δικαίωμα να χωρίσει την ύλη από το πνεύμα.
Γιατί και το πνεύμα αυτό καθεαυτό μπορεί να είναι μια σύνθεση
από μόρια ύλης» Anton Chekhov (1860-1904)⁸⁴⁶*

Δ.1. Το ταξίδι της επιστροφής των ηρώων

Το τελευταίο μέρος της σονάτας (finale),⁸⁴⁷ ακολουθώντας τον γενικό κανόνα, είναι γραμμένο σε γρήγορη χρονική αγωγή (Allegro marcato) και θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένα βίαιο ξέσπασμα. Το μέρος αυτό, στην πραγματικότητα, αποτελεί μια νοητή αντιθετική συνέχεια του γαλήνιου τέλους του αμέσως προηγούμενου αργού μέρους. Με αυτόν τον τρόπο υπενθυμίζεται η κολυμβητική δεινότητα των κατοίκων της Δήλου και, επομένως, του Πύρρου, που ήταν γνωστή μέσω της φιλοσοφικής αναφοράς του Σωκράτη σχετικά με το βιβλίο του

⁸⁴⁶ Ο Γλάρος, Πράξη Ι (Τσέχωφ, 1960: 29).

⁸⁴⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=L1XtT4LyZhU&list=RDL1XtT4LyZhU&index=1&t=800s>

Ηρακλείτου.⁸⁴⁸ Έτσι, με την αντίστιξη γαλήνιας και άγριας θάλασσας, κατά το πέραςμα από το τέλος του μεσαίου μέρους στην αρχή του finale, κλείνει οριστικά ο κύκλος της ζωής του Πύρρου.

Το σεναριακό επίκεντρο βρίσκεται ακριβώς στη θάλασσα και επιδιώκεται το κλείσιμο του κύκλου της συγχρονικότητας. Έτσι, το ειδυλλιακό ταξίδι της επιστροφής των δύο εραστών στην Τροία μεταπλάθεται στο περιπετειώδες ταξίδι του νόστου και της επιστροφής των Ελλήνων πολεμιστών. Μετά το πέρας των εχθροπραξιών, και στις δύο περιπτώσεις του Τρωικού πολέμου και της Αργοναυτικής εκστρατείας, κατά την επιστροφή στα πατρία εδάφη, ανοίγει ένας νέος ηρωικός κύκλος περιπέτειας. Σημαίνουσα θέση, λοιπόν, ως γεωγραφικό-φαντασιακό σκηνικό, έχει η θάλασσα, που από γαλήνια γίνεται τρομακτική. Η αντιστάθμιση αυτή, μέσω της συγχρονικότητας, εμπλέκει την αιτία του πολέμου, που ήταν η εύκολη πορεία του κίβδηλου ήρωα Πάρι, με τη δύσκολη πορεία της επιστροφής των πραγματικών ηρώων που ακολούθησε ως συνέπεια.

Κύρια θέση ως σεναριακός άξονας αυτής της θαλάσσιας παραμέτρου έχουν φυσικά οι περιπλανήσεις του Οδυσσέα, αλλά και το παράλληλο, αινιγματικής γεωγραφίας, ταξίδι της επιστροφής των Αργοναυτών. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να επισημανθούν, εκτός από τις συγχρονικότητες, και οι συγχωρικότητες, αφού το εν λόγω ταξίδι προσδιοριζόταν από τους αρχαίους συγγραφείς με μια τοπική σύμπτυξη. Πρόκειται, δηλαδή, για ένα φανταστικό ταξίδι που περιελάμβανε την Κασπία⁸⁴⁹ ή την Ερυθρά θάλασσα,⁸⁵⁰ τον Ινδικό Ωκεανό, το Κρόνιο πέλαγος,⁸⁵¹ λίμνες, ποτάμια, μέχρι και τις Ηράκλειες στήλες.⁸⁵² Κάτι ανάλογο και εντελώς απροσδιόριστο εμπεριέχουν

⁸⁴⁸ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* II, 22: «Ευριπίδην αὐτῷ δόντα τὸ Ἡρακλείτου σύγγραμμα ἐρέσθαι, “τί δοκεῖ;” τὸν δὲ φάναι, “ἃ μὲν συνῆκα, γενναῖα· οἶμαι δὲ καὶ ἃ μὴ συνῆκα· πλὴν Δηλίου γέ τινος δεῖται κολυμβητοῦ».

⁸⁴⁹ Στράβων, *Γεωγραφικά*, 11.7.3: «λίμνην τὴν δεχομένην τὸν Τάναϊν καὶ τὴν Κασπίαν θάλατταν,»

⁸⁵⁰ Πίνδαρος *Πυθιονίκος* 4, 251: «ἐν τ’ Ὠκεανοῦ πελάγεσσι μίγεν πόντῳ τ’ ἐρυθ’ ῥῶ»

⁸⁵¹ *Ορφικά Αργοναυτικά*: 1081: «ἔμπεσε δ’ Ὠκεανῷ, Κρόνιον δὲ ἐκικλήσκουσιν»

⁸⁵² Στράβων, 1.2.40: «προσμυθοποιεῖ δὲ τὸν ἐξωκεανισμόν τὸν κατὰ τὴν πλάνην συμβάντα τὴν ἀπ’ ἐκείνου τοῦ πλοῦ». Διόδωρος Σικελιώτης, 4.56. «ἔχοντος εἰς τὸν ὠκεανὸν καταπλεῦσαι πρὸς τὴν θάλατταν, ἀπὸ δὲ τῶν ἄρκτων ἐπὶ τὴν δύσιν κομὶ σθῆναι τὴν γῆν ἔχοντας ἐξ εὐωνύμων, καὶ πλησίον γινομένους Γαδεῖρων εἰς τὴν καθ’ ἡμᾶς θάλατταν εἰσπλεῦσαι». Απολλώνιος Ρόδιος, 4. 282-284: «ἔστι δὲ τις ποταμός, ὕπατον κέρας Ὠκεανοῖο, /εὐρύς τε προβαθὴς τε καὶ ὀλκάδι νηὶ περιῆσαι· /Ἴστρον μιν καλέοντες ἐκὰς διετεκμήραντο» [...] 636-639: «ἐπτα διὰ στομάτων ἴει ῥόον. ἐκ δ’ ἄρα τοῖο /λίμνας εἰσέλασαν δυσχείμονας, αἶ τ’ ἀνὰ Κελτῶν/ ἤπειρον πέπτανται ἀθέσφατοι. ἔνθα κεν οἶγε /ἄτη ἀεικελίη πέλασαν· φέρε γάρ τις ἀπορρώξ/ κόλπον ἐς Ὠκεανοῖο, τὸν οὐ προδαέντες ἔμελλον εἰσβαλέειν».

οι ομηρικές αφηγήσεις για τον Οδυσσέα και τις περιπέτειές του ανάμεσα σε Κύκλωπες ή Λαιστρυγόνες.⁸⁵³



Δ.2. Ο Ήρωας και ο Αντιήρωας

Πέραν του δέους που προκαλεί η φύση, η περιγραφικότητα της μουσικής λειτουργεί και ως ένας σχολιασμός του ζητήματος της ηρωικής ανδρείας. Έτσι, η εξέλιξη του θεματικού υλικού, εκτός από την άγρια θάλασσα, αποτυπώνει και την πρέπουσα ηρωική στάση. Ο ανδρείος, φυσικά, αισθάνεται τον φόβο, κυρίως του θανάτου. Ωστόσο, είναι οικειοθελώς αναγκασμένος να τον συγκρατήσει και να αντιμετωπίσει τον κίνδυνο με γενναιότητα.⁸⁵⁴ Αυτή η παράμετρος της ηρωικής κοσμοθεωρίας έχει φυσικά εφαρμογή στο πεδίο των μαχών και στην τιμή που περικλείει ο ένδοξος (ευγενής) θάνατος.⁸⁵⁵ Εντούτοις, η μεταφορά αυτών των συναισθημάτων στην αντιμετώπιση του απειλητικού θαλάσσιου κινδύνου ή των υπερφυσικών τεράτων ενισχύει την αξία τους.



Δύο ενδεικτικές περιπτώσεις της ανωτέρω θεώρησης είναι, καταρχάς, ο Έκτορας, που, παρά την αρχική του φυγή,⁸⁵⁶ τελικά αγωνίζεται, γνωρίζοντας την τελική έκβαση της μάχης και το επερχόμενο τέλος του. Ένα τέλος που αποδέχεται,

⁸⁵³ Όμηρος, Οδύσσεια, ι & κ.

⁸⁵⁴ Αριστοτέλης, *Ηθικά Νικομάχεια*, 1115 a6-b7 - 1116a 15: [1115a 26]: «φοβερώτατον δ' ὁ θάνατος· πέρας γάρ, καὶ οὐδὲν ἔτι τῷ τεθνεῶτι δοκεῖ οὔτ' ἀγαθὸν οὔτε κακὸν εἶναι. δόξειε δ' ἂν οὐδὲ περὶ θάνατον τὸν ἐν παντὶ ὁ ἀνδρεῖος εἶναι». [1115b 11-13]: «ὁ μὲν οὖν ἂν δεῖ καὶ οὐ ἔνεκα ὑπομένων καὶ φοβούμενος, καὶ ὡς δεῖ καὶ ὅτε, ὁμοίως δὲ καὶ θαρρῶν, ἀνδρεῖος· κατ' ἀξίαν γάρ, καὶ ὡς ἂν ὁ λόγος, πάσχει καὶ πράττει ὁ ἀνδρεῖος». [1115b 22-24]: «καλοῦ δὴ ἔνεκα ὁ ἀνδρεῖος ὑπομένει καὶ πράττει τὰ κατὰ τὴν ἀνδρείαν».

⁸⁵⁵ Ross, 1991: 290.

⁸⁵⁶ Όμηρος, *Ιλιάς*, X, 136-137: «Ἔκτορα δ', ὡς ἐνόησεν, ἔλε τρόμος· οὐδ' ἄρ' ἔτ' ἔτλη / αὖθι μένειν, λίπε δὲ πύλας, φοβηθεὶς δ' ἐβέβηκεν»

εναρμονιζόμενος με την ηρωική του υπόσταση.⁸⁵⁷ Η δεύτερη περίπτωση εκφράζει τον ηρωικό εγωισμό και είναι εκείνη του Οδυσσέα, που αναζητεί τρόπο να αγωνιστεί ενάντια στο υπέρτατο κακό της αθάνατης Σκύλλας και να την εξολοθρεύσει.⁸⁵⁸ Ωστόσο, αυτή η επιλογή ξεφεύγει από τον ηρωικό θάνατο στην έντιμη μάχη, και ο ήρωας πειθαρχεί στις νουθεσίες της Κίρκης και εγκαταλείπει τα σχέδιά του.⁸⁵⁹ Οι δύο αυτές μορφές έδωσαν τον ηρωικό τύπο που καθόρισε το στίγμα του μουσικού υλικού που άρθρωσε το «ηρωικό» θέμα.

Άξια αναφοράς είναι ακόμη και η συμβολική αντίστιξη του τρίτου με το δεύτερο μέρος της σονάτας. Κατά την ανάπτυξη του δεύτερου μέρους, η ηρωική ψυχολογία και τα ανάλογα συναισθήματα λειτουργούσαν ως κακέκτυπη μίμηση. Ο Πάρις ανάλωσε τον έμφυτο ηρωικό εγωισμό του και τις δυνατότητές του σε μια μάχη-παιχνίδι, κυνηγώντας την ερωμένη του στην ειδυλλιακή ακροθαλασσιά. Κάνει επομένως επίδειξη των ηρωικών του ικανοτήτων με απλές και ασήμαντες αθλητικές επιδόσεις κατά το κυνήγι των εραστών. Συμπεριφέρεται έτσι σαν ένας συμποσιακός «άκλυτος», δηλαδή κακός μιμητής των αριστοκρατικών συνηθειών, που, περιφερόμενος στα συμπόσια και προκαλώντας γέλιο, κέρδιζε τροφή.⁸⁶⁰ Κάτι που αναγκάστηκε να κάνει και ο Οδυσσέας, προσποιούμενος τον ζητιάνο.⁸⁶¹

Στη βάση αυτής της άτυπης σύγκρισης και στο όνομα της αρμονικής συμπερίληψης ηρωικών και αντιηρωικών μορφών, το «Ηρωικό Θέμα» του τρίτου μέρους αποτελεί ελεύθερη μεταμόρφωση-παραλλαγή του «Θέματος του Κυνηγιού» Ελένης και Πάρι του δεύτερου μέρους.⁸⁶² Η αντιστικτική αυτή θεώρηση του Πάρι και του Οδυσσέα, καθώς και οι αντιδρομίες των σχετικών ταξιδιών τους, συνθέτουν ένα πλαίσιο συμβατό με τα πυθαγόρεια ζεύγη αντιθέτων που, όμως, συντελούν στην επίτευξη της κοσμικής αρμονίας. Συνεπώς, το διευρυμένο μυθολογικό σύμπαν που χρησιμοποιήθηκε για να ολοκληρωθεί το «πάζλ» του σεναρίου της μουσικής

⁸⁵⁷ Όμηρος, *Ιλιάς*, X, 300, 304: «νῦν δὲ δὴ ἐγγῦθι μοι θάνατος κακός, οὐδ' ἔτ' ἄνευθεν / μὴ μὲν ἄσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην.»

⁸⁵⁸ Όμηρος, *Οδύσσεια*, μ, 113-114: «εἴ πως τὴν ὅλοῃν μὲν ὑπεκπροφύγοιμι Χάρυβδι, / τὴν δὲ κ' ἄμυναίμην, ὅτε μοι σίνοιτό γ' ἐταίρους.»

⁸⁵⁹ Όμηρος, *Οδύσσεια*, μ, 116-119: «σχέτλιε, καὶ δὴ αὖ τοι πολέμη' ἔργα μέμηλε / καὶ πόνος, οὐδὲ θεοῖσιν ὑπεῖξεαι ἀθανάτοισιν; / ἢ δέ τοι οὐ θνητὴ, ἀλλ' ἀθάνατον κακόν ἐστι, / δεινόν τ' ἀργαλέον τε καὶ ἄγριον οὐδὲ μαχητόν.»

⁸⁶⁰ Fehr, 1990: 158-186.

⁸⁶¹ Όμηρος, *Οδύσσεια*, σ 1-107.

⁸⁶² Υπάρχει μια αναδρομική κίνηση ελεύθερου χαρακτήρα, η οποία συνδυάζεται με κατοπτρική γραφή, ενώ ο μελωδικός πυρήνας παραμένει σχεδόν ο ίδιος: [φα, μι, ντο, μι, σολ, φα, σι] και [σι, ντο, φα# (σολ b), φα, μι].

έμπνευσης έχει διττό χαρακτήρα. Λειτουργεί, κατά τη φιλοσοφική θεώρηση των Πυθαγορείων, και ως μια ακόμη μικρογραφία του καθολικού πλανητικού σύμπαντος.

Θέμα Κυνηγιού: (Δεύτερο μέρος)



Ηρωικό Θέμα: (Τρίτο μέρος)



Δ.3. Το fugato της ψυχής ως μωσαϊκό αναμνήσεων

Το μουσικό υλικό του εν λόγω τμήματος χαρακτηρίζεται από δύο θέματα, ένα ρυθμικής ορμής με επαναλαμβανόμενες κοφτές νότες, που αντιστοιχεί στη θάλασσα, και μια πλατιά μελωδία που έχει ταυτόχρονα πομπώδη και μελαγχολικό τόνο. Στη συνέχεια, μεσολαβεί ένα γεφύρωμα που αποδίδει στιγμιότυπα μαχών, με το δοξάρι του βιολιού, κινησιολογικά, να παραπέμπει στο ξίφος, κάτι που λειτουργεί μεταφορικά, καθώς ο ήρωας δεν ξιφομαχεί με τη θάλασσα.



Ακολουθώς, εκτίθεται και πάλι το θέμα της θάλασσας, ωστόσο αυτή τη φορά εφαρμόζεται μια τεχνική «fugato»⁸⁶³ που εξελίσσεται σε «stretto».⁸⁶⁴ Υπάρχει,

⁸⁶³ Πολυφωνικής υφής επεξεργασία, πολύ διαδεδομένη στο Μπαρόκ. Το μουσικό θέμα «φεύγει» από τη μία φωνή και περνά στην άλλη, καθώς οι δύο φωνές έχουν μεταξύ τους σχέση μίμησης.

δηλαδή, σύμπτυξη των δύο οργάνων, εφόσον το θέμα (TEMA) περνά από το βιολί στο πιάνο, προτού όμως ολοκληρωθεί από το βιολί «πνίγοντας» το ένα όργανο το άλλο.



Η επιλογή της χρήσης της τεχνικής του «fugato» έχει διπλό φιλοσοφικό συμβολισμό. Αρχικά, είναι μια μουσική αναπαράσταση του κύκλου της διαδρομής της μίας ψυχής μέσω των μετενσαρκώσεων σε πολλά διαφορετικά σώματα. Υπό αυτό το συμβολικό πρίσμα, το μουσικό μοτίβο αντιστοιχεί στην ψυχή, ενώ τα πεντάγραμμα του βιολιού και του πιάνου αντικατοπτρίζουν τα σώματα-θήκες της εκάστοτε ενσάρκωσης. Η θεώρηση αυτή φυσικά επεκτείνεται στα υλικά σώματα των ερμηνευτών, όπου ο καθένας «τραγουδά» διαδοχικά το μοτίβο-ψυχή. Δευτερευόντως, το «fugato» λειτουργεί ως το γεγονοτολογικό μωσαϊκό των εικόνων που περιλαμβάνει όλο το φάσμα των περιπτώσεων που συνδέονται με τον ηρωικό κύκλο του Αιθαλίδη και του Εύφορβου.

Με αυτήν την τελική σύνοψη, στην πραγματικότητα ολοκληρώνεται ο κύκλος των ηρωικών ενσαρκώσεων που αποτέλεσε το κεντρικό δομικό στοιχείο των δύο προηγούμενων μερών της σονάτας. Έτσι, καθώς η ενσάρκωση του ψαρά Πύρρου εντάχθηκε, έστω και παραδρομικά, στις ηρωικές ενσαρκώσεις, τώρα ανοίγει ο δρόμος για την πραγματική διαβίωση του Ερμότιμου. Το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στη σωματική υπόσταση του Ερμότιμου, που σε όλη τη σονάτα λειτουργεί ως ένα σύμβολο συνεκτικότητας, με θεμελιώδη δομικό ρόλο στο σενάριο. Το «fugato», λοιπόν, έχει και μια τρίτη σημασία, καθώς το προαναφερθέν μωσαϊκό των εικόνων ουσιαστικά αποτελεί συναρμογή των οπτικών θεωρήσεων, των πανοραμικών κοιταγμάτων και των ταξινομήσεων που ο «χρονοταξιδευτής» ως εξωτερικός παρατηρητής συγκέντρωσε και κληροδότησε στον Πυθαγόρα.

⁸⁶⁴ Κατά τη διάρκεια που η μία φωνή εκθέτει το θέμα, η δεύτερη ξεκινά τη μίμησή της χωρίς να περιμένει την πρώτη να ολοκληρώσει. Έτσι, τραγουδούν ταυτόχρονα το ίδιο θέμα σε διαφορετικούς χρόνους.

Δ.4. Η ζωή και το τέλος του Ερμότιμου

Το διαλογικό παιχνίδι των εντατικών μεταβάσεων (fugato) οδηγεί σε ένα πιο ουδέτερο σημείο αποκλιμάκωσης, με χρονική αγωγή «Meno mosso», που αντιπροσωπεύει την ενσάρκωση στον Ερμότιμο και τον καθοριστικό του ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής. Το αρχικό θέμα του Πυθαγόρα, και συγκεκριμένα η κεφαλή, διασπάται σε μικρογραφημένα μοτίβα αποσπασματικού χαρακτήρα, τα οποία επεξεργάζονται με μετατονίσεις και τρανσπόρτα στην περιοχή του πιάνου. Αυτός ο τρόπος επεξεργασίας έχει συνοδευτική ιδιότητα και, σχεδόν ηχομιμητικά, αποδίδει το θρόισμα του ανέμου. Με άλλα λόγια, περιγράφεται το ταξίδι της ιπτάμενης ψυχής στον ουρανό και οι γεωγραφικές μεταβάσεις, προκειμένου ο μάντης να έχει μια πανοραμική και συγχρονική εποπτεία όλων των σχεδόν ασύνδετων γεγονότων μαζί.



Το μέρος του βιολιού παρουσιάζει μια αντίστοιχη παραλλαγή του αρχικού θέματος στην υψηλή, ηχητικά, περιοχή του, που αντικατοπτρίζει ακριβώς αυτήν την κρυφή παρακολούθηση των ηρωικών τεκταινομένων από ψηλά και ενέχει στοιχεία γαλήνιας νοσταλγίας. Δεδομένου ότι ο Ερμότιμος δεν έζησε πραγματικά την εξέλιξη της Αργοναυτικής εκστρατείας και του Τρωικού πολέμου, κινείται με γνώμονα τις αναμνήσεις των προηγούμενων ενσαρκώσεων και ταξιδεύει στον χρόνο, θέλοντας να θυμηθεί αυτά που έζησε η ψυχή του, όταν βρισκόταν σε άλλα σώματα. Στο πλαίσιο αυτού του παροξυσμού, η επαναφορά του tempo στην αρχική ταχύτητα και η αντιστικτική σχέση του πιάνου και του βιολιού, σε ένα παιχνίδι ερωταπαντήσεων, δίνουν το κλίμα.



Ουσιαστικά, τα μοτίβα των ερωταπαντήσεων λειτουργούν στο πλαίσιο μιας διαλεκτικής σχέσης εικόνων που θα θύμιζε ένα νευρώδες κινηματογραφικό μοντάζ. Η απότομη εναλλαγή μοτίβων και παύσεων, ανάμεσα στον διάλογο των δύο οργάνων,

οργανώνεται σαν ένα αγωνιώδες κυνήγι χαρακτήρων. Μάλιστα, τα μουσικά μοτίβα σταδιακά διεισδύουν το ένα στο άλλο, σε έναν συμβολισμό που εκφράζει ακριβώς πως ο Ερμότιμος κατόρθωσε να πετύχει μια πανοραμική και πανχρονική εποπτεία των μυθικών γεγονότων, ταξινομώντας και ερμηνεύοντάς τα ως μάντης. Ωστόσο, η ξαφνική παύση του βιολιού και ο «Misterioso» χαρακτήρας του πιάνου στρέφουν την προσοχή στο κοιμισμένο και απροστάτευτο σώμα του. Την ώρα που η ψυχή του εξερευνούσε, μεγαλουργώντας πνευματικά, οι εχθροί του, οι Κανθαρίδες, πλησιάζουν και πυρπολούν το εν υπνώσει σώμα και «θήκη» της ψυχής.⁸⁶⁵



Δ.5. Η ενσάρκωση της ψυχής στον Πυθαγόρα

Η μετενσάρκωση της ψυχής και η αναγέννησή της, μέσω της προσωπικότητας του Πυθαγόρα, ως προς το μουσικό σενάριο, έγκειται σχεδόν αποκλειστικά στο ζήτημα της μνήμης. Στο σημείο αυτό, η σχέση –και κυρίως η επίδραση– της φιλοσοφίας στη μουσική αποκτά μια παραγωγική διάσταση. Αυτό σημαίνει πως το υπάρχον μουσικό υλικό επεξεργάζεται και αναπτύσσεται με γνώμονα κάποιες φιλοσοφικές θεωρίες σχετικά με το φαινόμενο της ανάμνησης, οι οποίες λειτουργούν καθοδηγητικά. Γίνεται, λοιπόν, κατανοητό πως, από μορφολογικής σκοπιάς, το μουσικό τμήμα που αφορά τη ζωή του Πυθαγόρα εντάσσεται στη διαδικασία της θεματικής επανέκθεσης. Ωστόσο, παρουσιάζεται η ιδιομορφία ότι ολόκληρη η σονάτα, ουσιαστικά, επανεκτίθεται στον επίλογο του τελευταίου μέρους.

Μία τέτοια διάθεση, ωστόσο, καθιστά την επανέκθεση, από δομικής άποψης, μια τυπική μόνο παράμετρο. Από τη στιγμή που η επανέκθεση έρχεται με τη μορφή λειτουργικής πύκνωσης, χάνεται εντελώς η αίσθηση της θεματικής επανέκθεσης. Η αναμόρφωση είναι τέτοια, ώστε μόνο μια αυστηρή μουσικολογική ανάλυση των μοτίβων μπορεί να πιστοποιήσει τη δομική της ταυτότητα. Έτσι, δίνεται μια μουσική προέκταση της πυθαγόρειας αντίληψης πως «τα πάντα είναι αριθμός». Αυτό συμβαίνει επειδή, στο μουσικό κείμενο, «τα πάντα είναι νότες». Επομένως, με

⁸⁶⁵ Plinius Secundus, *Naturalis Historia* 7.174: «corpora interim semianimi, donec cremato eo inimici, qui Cantharidae vocabantur, remeanti animae veluti vaginam ademerint;»

γνώμονα τις νότες και τα μοτίβα που σχηματίζουν, μπορεί να αναλυθεί το μορφολογικό σύμπαν και ο πολυσχιδής μουσικός κόσμος που περιέχεται στη σονάτα, με τον ίδιο τρόπο και με ανάλογες αντιστοιχίες προς το αστρικό σύμπαν και τους πυθαγόρειους αριθμούς.

Στη βάση αυτή, το μουσικό σενάριο του εν λόγω τμήματος του τρίτου μέρους της σονάτας αφορά τη ζωή του Πυθαγόρα και επικεντρώνεται στη διαδικασία ανάκτησης της μνήμης των προηγούμενων ενσαρκώσεων της ψυχής του. Υπάρχουν, λοιπόν, δύο στάδια κατά την εξέλιξη και ολοκλήρωση της διαδικασίας. Το πρώτο αφορά τη σταδιακή επαναφορά της μνήμης και το δεύτερο περιγράφει την κατάσταση της απόλυτης πνευματικής διαύγειας, όπου ο Πυθαγόρας θυμάται τα πάντα και έχει φτάσει, ως πεφωτισμένος, στο αποκορύφωμα των αξιοθαύμαστων διανοητικών του δυνατοτήτων. Ως καθοδηγητικοί άξονες για καθένα από τα προαναφερόμενα στάδια χρησιμοποιήθηκαν, για την εξέλιξη της μουσικής, δύο φιλοσοφικές θεωρίες σχετικά με τη μνήμη.

Η πρώτη φιλοσοφική θεωρία αφορά τη διαδικασία σταδιακής ανάκτησης όλων των ξεχασμένων πτυχών της μνήμης και την ανάκληση των βιωματικών δεδομένων από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της ψυχής. Η μουσική ανάπτυξη βασίστηκε στην πλατωνική θεωρία της ανάμνησης και στη μαιευτική μέθοδο του Σωκράτη. Η δεύτερη θεωρία σχετίζεται με τη συγχώνευση όλων των παρελθουσών χρονικοτήτων σε μία και την πλήρη ταξινόμησή τους στο ενεργό μυαλό του Πυθαγόρα. Η θεωρία εντοπίζεται στην ενότητα των πάντων στο Ένα,⁸⁶⁶ που είναι συμβατή με το σύνθημα του Ηρακλείτου και την πυθαγόρεια αριθμολογία.⁸⁶⁷ Εντούτοις, η απαραίτητη απόχρωση του ανεξάρτητου βιωματικού χρόνου, που διαρκεί και ενώνει τις ανεξάρτητες στιγμές, αποδίδεται καθαρότερα στον Bergson.

Δ.6. Το πρώτο στάδιο: Πλάτων και Σωκράτης

Η μουσική σύλληψη του πρώτου σταδίου ξεκινά από τη φιλοσοφική ιδέα ότι η ψυχή, ούσα αθάνατη, έχει έρθει σε επαφή με οτιδήποτε υπάρχει πριν από την τωρινή της ενσάρκωση.⁸⁶⁸ Υπάρχουν, λοιπόν, αλληπάλληλες ενσαρκώσεις σε πλήθος σωμάτων και, ενδιάμεσα, μακρόπνοες περιπλανήσεις που οδηγούν στην καθολική γνώση.⁸⁶⁹ Το μόνο που χρειάζεται είναι η ανάκτηση (ενθύμηση) των λησμονημένων δεδομένων

⁸⁶⁶ Ηράκλειτος, DK22. B 50: «ἐστὶν ἓν πάντα εἶναι».

⁸⁶⁷ Guthrie, 1962: 240.

⁸⁶⁸ Πλάτων, *Μένων*, 81c: «Ἄτε οὖν ἡ ψυχὴ ἀθάνατός τε οὐσα καὶ πολλάκις γεγονυῖα, καὶ ἑωρακυῖα καὶ τὰ ἐνθάδε καὶ τὰ ἐν Ἄϊδου καὶ πάντα χρήματα, οὐκ ἔστιν ὅτι οὐ με μάρηκεν»

⁸⁶⁹ Bormann, 2006: 136.

που χάθηκαν κατά τη διαδικασία της ενσάρκωσης. Μάλιστα, αρκεί η ανάμνηση ενός μόνο από τα ξεχασμένα στοιχεία ώστε να ξεκινήσει και να επιτευχθεί η σταδιακή επέκταση και, εν τέλει, να ανασυρθεί η συνολική παρελθούσα πραγματικότητα εντός της παρούσας σωματικότητας.⁸⁷⁰ Η διαδικασία, ωστόσο, είναι επίπονη και οδυνηρή και συχνά υπάρχει το ενδεχόμενο της σύγχυσης και των σφαλμάτων.⁸⁷¹

Το κλειδί για όλη τη διαδικασία βρίσκεται στον συσχετισμό που βασίζεται στο ότι η ανάμνηση λειτουργεί μέσω των συνειρμών. Ο συνειρμικός νόμος της ομοιότητας έγκειται στο ότι, με αφετηρία το αισθητό αντικείμενο, γίνεται η ενθύμηση του ιδιοκτήτη του.⁸⁷² Υπάρχει, βεβαίως, μια σχέση ανομοιότητας, καθώς το αντικείμενο που παραπέμπει στον ιδιοκτήτη δεν έχει φαινομενική σύνδεση με εκείνον· ανακαλεί, όμως, αυτόματα τη μορφή του.⁸⁷³ Στην περίπτωση του Πυθαγόρα, το αντικείμενο της ασπίδας του Εύφορβου αρκούσε ώστε να ανακαλέσει το βίωμα και τη σωματική του γνώση για την κρυφή χάραξη. Στη βάση αυτή, στο μουσικό σενάριο μετουσιώνονται τα συναισθήματα οδύνης, σύγχυσης και σταδιακής ανασύρσεως των ηρωικών αναμνήσεων. Ωστόσο, υπάρχει ένα περιγραφικό πλέγμα συμβατό με τον «υπερουράνιον τόπον» και το «πτεροφυεῖν» της φιλοσοφικής διάνοιας.⁸⁷⁴

Από μουσικής πλευράς, η περιγραφή αυτού του πρώτου σταδίου των ήπιων και θολών αναμνήσεων του Πυθαγόρα ξεκινά με την απόδοση μιας γαλήνιας ατμόσφαιρας «Moderato cantabile». Το θέμα που ακούγεται μεταμορφωμένο είναι εκείνο του «ήρωα» που στοχάζεται κατά τη διάρκεια της θαλασσοταραχής, κατά το «ταξίδι της επιστροφής». Δομικά, το θέμα αυτό ανήκει στο ίδιο μέρος και είχε πρωτοακουστεί κατά την έναρξή του. Αυτή τη φορά, όμως, η δραματουργική ορμητικότητα έχει καμφθεί και η σφριγηλότητα έχει δώσει τη θέση της σε νωχελικότητα. Το πλαίσιο θα μπορούσε να συγκριθεί με έναν ονειρικό παράδεισο,

⁸⁷⁰ Πλάτων, *Μένων*, 81d: «ἄτε γὰρ τῆς φύσεως ἀπάσης συγγενοῦς οὔσης, καὶ μεμαθηκυίας τῆς ψυχῆς ἅπαντα, οὐδὲν κωλύει ἔν μόνον ἀναμνησθέντα – ὃ δὴ μάθησιν καλοῦσιν ἄνθρωποι – τᾶλλα πάντα αὐτὸν ἀνευρεῖν, ἂν τις ἀνδρεῖος ἦ καὶ μὴ ἀποκάμνη ζητῶν»

⁸⁷¹ Πλάτων, *Θεαίτητος*, 151a-b: «ταὐτὸν ταῖς τικτούσαις· ὠδίνουσι γὰρ καὶ ἀπορίας ἐμπίμπλονται νύκτας τε καὶ ἡμέρας πολὺ μᾶλλον ἢ 'κεῖναι' ταύτην δὲ τὴν ὠδῖνα ἐγείρειν τε καὶ ἀποπαύειν»

⁸⁷² Bormann, 2006: 140-141.

⁸⁷³ Πλάτων, *Φαίδων*, 73d: «ἐγνώσαν τε τὴν λύραν καὶ ἐν τῇ διανοίᾳ ἔλαβον τὸ εἶδος τοῦ παιδὸς οὗ ἦν ἡ λύρα· τοῦτο δὲ ἐστὶν ἀνάμνησις· ὥσπερ γε καὶ Σιμμίαν τις ἰδὼν πολλάκις Κέβητος ἀνεμνήσθη.»

⁸⁷⁴ Πλάτων, *Φαίδρος*, 247c: «Τὸν δὲ ὑπερουράνιον τόπον οὔτε τις ὕμνησέ πω τῶν τῆδε ποιητῆς οὔτε ποτὲ ὑμνήσει κατ' ἀξίαν. [...] 249c: διὸ δὴ δικαίως μόνη πτεροῦται ἡ τοῦ φιλοσόφου διάνοια»

παρόμοιο με εκείνον που επικαλείται ο Salvador Dalí περιγράφοντας τις ενδομήτριες συμβολικές αναμνήσεις του.⁸⁷⁵



Σύντομα, στο μουσικό προσκήνιο μπαίνουν το θεματικό υλικό του μαχητικού γεφυρώματος και η μικρογραφία της κεφαλής του κεντρικού «Θέματος της Ψυχής», που διατρέχει ολόκληρη τη σονάτα. Σε αυτή τη βάση πραγματώνεται ένα σεναριακό άνοιγμα προς το απώτατο παρελθόν της ψυχής του Πυθαγόρα, κάτι που αποδίδεται μουσικά με την ενσωμάτωση μοτίβων από το πρώτο μέρος της σονάτας, το οποίο ήταν αποκλειστικά αφιερωμένο στην πραγματική ζωή των αργοναυτικών και ομηρικών ηρώων. Υπάρχει, λοιπόν, μια αντίστροφη πορεία προς το παρελθόν, που αποκωδικοποιείται μουσικά με τη χρήση μοτίβων τα οποία είναι ακόμη στη μνήμη των ακροατών, αφού ακούστηκαν λίγο πριν, και φτάνει μέχρι τα «ξεχασμένα» μοτίβα των προηγούμενων μερών του έργου.

Τρίτο μέρος (αναμνήσεις)



Πρώτο μέρος (γεγονότα)



Δ.7. Το ανάποδο βέλος του χρόνου ως κρυπτογράφημα

Το πλαίσιο αυτής της επεξεργασίας σχεδιάστηκε προκειμένου να προκαλέσει μια σύγχυση στο κοινό, παρόμοια με την κατάσταση «déjà vu». Τα μουσικά θέματα

⁸⁷⁵ Dali, 1986: 33-37.

έχουν ήδη ακουστεί, και μάλιστα στην πλήρη και δυναμική τους μορφή· τώρα όμως, λόγω της μεταμόρφωσής τους, βρίσκονται σχεδόν κρυμμένα. Στην καλύτερη περίπτωση, αυτή η κατάσταση φέρνει στο προσκήνιο τη σύγκριση ενός πρωτόλειου προσχεδίου κάποιου γνωστού πίνακα με τον ίδιο τον πίνακα, καθώς «κάπου μοιάζουν». Εντούτοις, το «προσχέδιο» χάνει την καλλιτεχνική του αξία όταν συγκριθεί με το ολοκληρωμένο έργο. Έτσι, αυτή η θεματική αναπαρουσίαση έχει κυρίως στοχαστικό ζητούμενο. Η μουσική, μέσω των μοτίβων, περιγράφει την αποσπασματικότητα των αναμνήσεων που επανέρχονται σταδιακά στη μνήμη.

Αυτή η κατάσταση συνδέει το μουσικό κείμενο, ως νότες, με την πυθαγόρεια θεώρηση των αριθμών ως κλειδί κατανόησης του σύμπαντος. Χρειάζεται, λοιπόν, μια ανάγνωση και βαθύτερη κατανόηση των μουσικών φθόγγων ως κειμένου, για να συνειδητοποιηθεί η θεματική επανέκθεση-αναφορά των ηρωικών θεμάτων του παρελθόντος. Υπό αυτή την παράμετρο, οι «ακουσματικοί» (ακροατές) μετατάσσονται σε «μαθηματικούς» (στοχαστές) και αποκτούν την αίσθηση ότι τώρα ακούν τις θεματικές ιδέες που ακόμη δεν έχουν σχηματιστεί, καθώς βρίσκονται εν εξελίξει. Από τη στιγμή, όμως, που τα θέματα αυτά βρίσκονται ολοκληρωμένα στο πρώτο μέρος της σονάτας, το κοινό, κατά κάποιο τρόπο, διεισδύει βιωματικά στην ψυχολογία και την αγωνιώδη κατάσταση του ίδιου του Πυθαγόρα.

Στο σημείο αυτό υπάρχει μια καλλιτεχνική παραδοξότητα. Στη μουσική φιλολογία, το επίκεντρο βρίσκεται στην καλλιτεχνική αξία της μουσικής και γίνεται κατανοητό να υπάρχει ένα νωχελικό θεματικό προοίμιο πριν από το κύριο θέμα. Ένα στοιχείο, δηλαδή, που λειτουργεί ως ο «απόηχος» πριν από τον «ήχο» και ουσιαστικά προετοιμάζει τους ακροατές για το επερχόμενο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η μετάβαση από το δεύτερο αργό στο τρίτο γρήγορο (rondo) μέρος του «Αυτοκρατορικού Κοντσέρτου» του Beethoven.⁸⁷⁶ Εκεί ακούγεται μια θεματική σκιά, σαν ηχώ, πριν από το σφριγηλό και λαμπερό χορευτικό θέμα. Το βέλος του καλλιτεχνικού χρόνου της ροής της ακρόασης, λοιπόν, έχει συγκεκριμένη ευθύγραμμη και μονοδρομική φορά, εφόσον το «Α» προετοιμάζει το «Β».

Το «Α» ακούγεται ως ψίθυρος και το «Β» ως στεντόρεια φωνή, ενώ η θεματική προέλευση είναι η ίδια. Πρόκειται, λοιπόν, για μια ερώτηση (Α) που ακολουθείται από την απάντησή της (Β). Αντιθέτως, στη συγκεκριμένη επεξεργασία υπάρχουν φιλοσοφικές προεκτάσεις που σχεδιάστηκαν έτσι ώστε το κοινό να

⁸⁷⁶ *Piano Concerto No. 5 in E b major, Op. 73, "Emperor"*

αισθανθεί ότι βιώνει μια παρόμοια κατάσταση με εκείνη που βίωνε δραματουργικά ο Πυθαγόρας. Είναι, δηλαδή, πολυεπίπεδο και, ενώ έχει κυκλική φορά, όπως ο χρόνος της ψυχής κατά τη μετενσάρκωση, είναι ταυτόχρονα απροσδιόριστο. Επομένως, το «Α», ως ψίθυρος-ερώτηση, έπεται χρονικά κατά πολύ της στεντόρειας φωνής-απάντησης του «Β». Δημιουργείται έτσι ένα κρυπτογράφημα, καθώς το βέλος της ροής της ακρόασης οδηγεί στις συγκεχυμένες αναμνήσεις του Πυθαγόρα.

Δ.8. Το δεύτερο στάδιο: Το ξύπνημα της συνείδησης του Πυθαγόρα

Με το δεύτερο στάδιο της ενθύμησης, το σκηνικό αλλάζει εντελώς, καθώς η χρονική αγωγή γίνεται φρενήρης (*Presto furioso*) και η ένταση φτάνει στο αποκορύφωμά της. Το εν λόγω τμήμα, μορφολογικά, μπορεί να χαρακτηριστεί ως «coda», αφού πρόκειται για έναν επίλογο με δομικό ρόλο ολικής επανέκθεσης σε υψηλή πύκνωση. Αυτό σημαίνει πως, ουσιαστικά, το θεματικό υλικό των προηγούμενων μερών της σονάτας, παρότι λειτουργούσε ανεξάρτητα από το φινάλε, ενσωματώνεται στον επίλογό του. Με αυτόν τον τρόπο επισφραγίζεται μουσικά η έννοια του κυκλικού χρόνου και οικοδομείται ο μουσικός υπαινιγμός που επιβεβαιώνει το απόλυτο ξύπνημα της μνήμης του Πυθαγόρα και την ενθύμηση όλων των συμβάντων που γνώρισε η ψυχή του κατά τις μετενσαρκώσεις της.



Η φιλοσοφική καθοδήγηση για την κατασκευή της μουσικής βασίστηκε στη θεώρηση του χρόνου από τον Bergson. Οι άνθρωποι, από κεκτημένη ταχύτητα και υπό την επίδραση της νόησης, καταμετρούν τον χρόνο, ορμώμενοι από την αντίληψη του ομογενούς χώρου.⁸⁷⁷ Με απλά λόγια, εφόσον ο χώρος είναι ένα απόλυτο μαθηματικό συνεχές, κάθε εκατοστό μέτρο μιας χωρικής έκτασης παρουσιάζει ακριβώς τις ίδιες μετρικές ιδιότητες με οποιοδήποτε άλλο. Υπό αυτήν την επίδραση, κάθε καταμετρημένο λεπτό των 60 δευτερολέπτων θα έπρεπε να παρουσιάζει ακριβώς τις ίδιες ιδιότητες με οποιοδήποτε άλλο. Έτσι, ο χρόνος θα αντιστοιχούσε σε μια κινηματογραφική συρραφή ανεξάρτητων εικόνων (κλιπ),⁸⁷⁸ καθώς η χρονική

⁸⁷⁷ Γεωργούλης, 1973: 19-20.

⁸⁷⁸ Verdenal, 2006: 293.

διαδοχή συγγέεται με τη χωρική ταυτοχρονία.⁸⁷⁹ Στην πραγματικότητα, ωστόσο, δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο, καθώς ο βιωματικός χρόνος της διάρκειας ακολουθεί άλλες παραμέτρους.

Ο βιωματικός χρόνος, ως μια συνεχής ροή, λειτουργεί σαν μια χιονόμπαλα που, κατρακυλώντας, παρασύρει όλο το παρελθόν και εμπλουτίζει το παρόν.⁸⁸⁰ Έτσι, κάθε παρελθούσα στιγμή ενδίδει στην επόμενη,⁸⁸¹ όχι απλά μετατοπίζοντας αλλά μετασχηματίζοντάς την.⁸⁸² Αυτό σημαίνει πως, όσο ετερογενή και αν είναι τα δεδομένα δύο χρονικών στιγμών, καθώς αλληλοδιεισδύουν μεταξύ τους στο πλαίσιο μιας όσμωσης, συγχωνεύονται σε μια ενιαία και αδιαχώριστη ολότητα. Η ακρόαση του ήχου μιας καμπάνας⁸⁸³ ή η ανάγνωση ενός ποιήματος⁸⁸⁴ είναι πιθανό να συνδεθούν τυχαία με ένα έντονο συναισθηματικό φορτίο κατά τη μία χρονική στιγμή «Α». Αυτό, όμως, σημαίνει ότι όλες οι επόμενες ακροάσεις ή αναγνώσεις των ίδιων δεδομένων, σε επόμενες χρονικές στιγμές «B₁, B₂, B₃», θα φέρουν, έστω και τροποποιημένο, το συναισθηματικό φορτίο της «Α», λόγω της ανάμνησής του.⁸⁸⁵

Υπό αυτήν την ερμηνευτική προοπτική, το παρόν του Πυθαγόρα είναι εμπλουτισμένο με όλες τις παρελθούσες στιγμές που έζησε ως Αργοναύτης, πολεμιστής ή ψαράς. Επιπλέον, λόγω των χρονικών «ταξιδιών» του Ερμοτίμου, η ανωτέρω βιωματική διάρκεια εμπλουτίζει το παρόν όχι μόνο με ταυτοχρονίες και στιγμές από το παρελθόν, αλλά και από το μέλλον. Με γνώμονα αυτό το συμπέρασμα, γίνεται απολύτως κατανοητό το γεγονός των τρομακτικά εντυπωσιακών διανοητικών δεξιοτήτων που είχε επιδείξει ο Πυθαγόρας κατά τη διάρκεια της ζωής του. Το ερώτημα είναι πώς αυτή η διανοητική κατάσταση υπερβατικού χαρακτήρα μπορεί να αποδοθεί μουσικά, τόσο ως προς τη δημιουργία μιας αισθητικής εντύπωσης δέους όσο και μέσω βαθύτερων κατανοήσεων του μουσικού κειμένου.

Μία τέτοια κατάσταση ταυτόχρονης συνύπαρξης διαφορετικών καταστάσεων και δεδομένων θα μπορούσε να αποδοθεί εικονιστικά με παραδείγματα από κυβιστικούς πίνακες.⁸⁸⁶ Σε αυτές τις προσωπογραφίες, οι διαφορετικές όψεις της

⁸⁷⁹ Αναστασοπούλου-Καπογιάννη, 2004: 235, 243.

⁸⁸⁰ Canivez, 1979: 64.

⁸⁸¹ Scruton, 2005: 308.

⁸⁸² Deleuze & Guattari, 2004: 184.

⁸⁸³ Ρωμανός, 2001: 293.

⁸⁸⁴ Dagognet, 2007: 199.

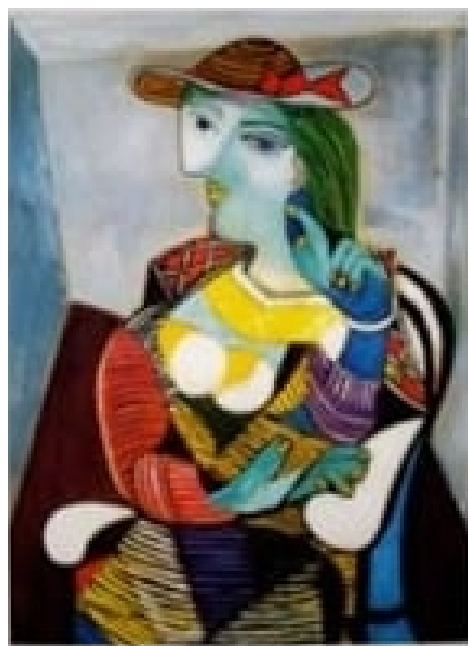
⁸⁸⁵ Αφού το ανθρώπινο υποκείμενο εστιάζει σε ό,τι του τραβάει την προσοχή, ο βιωματικός χρόνος είναι μοναδικός κατά περίπτωση βλ. Canales, 2016: 68–69.

⁸⁸⁶ Pablo Picasso (1881–1973) και Georges Braque (1882–1963).

ίδιας μορφής ενώνονται, δημιουργώντας μια ασύμμετρη μορφή.⁸⁸⁷ Αντίστοιχες εικονικές συγχρονικότητες αφηγηματικού χαρακτήρα μπορούν να εντοπιστούν στην πρώιμη μελανόμορφη αγγειογραφία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η τύφλωση του Κύκλωπα, όπου δεν υπάρχει ακριβής ενότητα χρόνου και δράσης, αφού η απεικόνιση της στιγμής της τύφλωσης συνυπάρχει με τις προγενέστερες σκηνές της ανθρωποφαγίας και της προσφοράς του κρασιού.⁸⁸⁸ Η μουσική απόδοση τέτοιων εικονικών προτύπων ταυτόχρονης συμπερίληψης διαφορετικών φάσεων μεταφράζεται στην ταυτόχρονη χρήση (συρραφή) διαφορετικών μοτίβων, αγγίζοντας τα όρια των συγχορδιακών νεφελωμάτων, και αποτελεί το κλειδί της ανάπτυξης του φρενήρους μουσικού επιλόγου.



889



890

⁸⁸⁷ Ενδεικτικά: Braque, *Double portrait féminin*, 1942, huile sur toile, Picasso, *Portrait of Marie-Thérèse Walter* (1937) & *Bust of a Woman* (Dora Maar) (1938).

⁸⁸⁸ Boardman, 2001: 229-230, 254 εικόνα 430. http://pilavakis.net/images/new_pa68.jpg

⁸⁸⁹ Pablo Picasso, *Bust of a Woman* (Dora Maar) (1938). <https://www.artsy.net/artwork/pablo-picasso-bust-of-a-woman-dora-maar> (19.6.2026).

⁸⁹⁰ Pablo Picasso, *Portrait of Marie-Thérèse Walter* (1937) <https://www.wikiart.org/en/pablo-picasso/portrait-of-marie-th%C3%A9r%C3%A8se-walter-1937-1> (19.6.2026).



891



892

Δ.9. Η μουσική ανάπτυξη του τελικού σταδίου

Το κεντρικό ζητούμενο του δεύτερου και τελικού σταδίου (*Presto furioso*) των ενθυμήσεων του Πυθαγόρα βρίσκεται στον συμβολικό αντιπαραλληλισμό του με το πρώτο και αρχικό (*Moderato cantabile*). Η χρονική αγωγή «*Moderato*» συμβολίζει

⁸⁹¹ http://pilavakis.net/images/new_pa68.jpg (19.6.2026).

⁸⁹² Georges Braque (1882-1963), *Double portrait féminin*, 1942, huile sur toile, 51 x 48 cm.
<https://www.gazette-drouot.com/en/article/double-portrait-of-a-woman-by-georges-braque/59977>

μια παθητική ανάμνηση της αλήθειας. Στο σημείο αυτό, και υπό την επίδραση των ειρωνικών παρετυμολογικών παιχνιδιών που κάνει ο Πλάτων στον *Κρατύλο*, θα άξιζε μια συμβολική παρομοίωση ετυμολογικού χαρακτήρα. Η λέξη «αλήθεια» προσδιορίζει τη «μη λήθη»⁸⁹³ και, συνεπώς, την ενθύμηση κάποιας προηγούμενης γνώσης.⁸⁹⁴ Υπό αυτήν τη γλωσσική οπτική, ισχυροποιείται και ο συσχετισμός που πρότεινε ο Αντισθένης ανάμεσα στη εκπαίδευση και την ετυμολογική ανάλυση των λέξεων.⁸⁹⁵ Επομένως, ο πρώιμος Πυθαγόρας απλώς θυμάται δεκτικά.

Αντιθέτως, κατά το επόμενο στάδιο, τα δεδομένα αλλάζουν και το όλο μουσικό κλίμα υποβάλλει το κοινό στην αίσθηση της απόλυτης πνευματικής διαύγειας, του καθαρά δημιουργικού χαρακτήρα και της υπερβατικής οξύνοιας του Πυθαγόρα. Η μπερξονική παρομοίωση του αεροπόρου που εντοπίζει το χαμένο αντικείμενο και του δύτε που το εξερευνά ενδελεχώς,⁸⁹⁶ ταιριάζει απόλυτα στον συμβολισμό της μουσικής απόδοσης του σεναρίου. Ο Πυθαγόρας, έχοντας συσσωρεύσει τις ικανότητες του «αεροπόρου» Ερμότιμου και του «δύτε» Πύρρου, δεν ανακαλύπτει απλώς μια προϋπάρχουσα αλήθεια. Δημιουργεί την πραγματική και βαθύτερη προσωπική του αλήθεια, διευρύνοντας τους ορίζοντες της ανθρώπινης γνώσης. Καθίσταται έτσι πράγματι μία από τις πιο επιδραστικές, ενδιαφέρουσες και εκπληκτικές προσωπικότητες της ιστορίας.⁸⁹⁷

Η μουσική απόδοση των προαναφερόμενων δεδομένων βασίζεται στη λειτουργική επεξεργασία των μοτίβων, αρχικά του κεντρικού «Θέματος της Ψυχής» και, ακολούθως, σχεδόν όλων των θεματικών ιδεών που παρουσιάστηκαν στα προηγούμενα μέρη ή τμήματα της σονάτας. Το κεντρικό «Θέμα της Ψυχής», με επίκεντρο την κεφαλή του, κατακερματίζεται σε μικρογραφίες και υπόκειται σε μετατονίσεις, ρυθμικές μετατοπίσεις, αντιθετικές ή αντιστροφικές επαναλήψεις και αντιστικτικές παραθέσεις, στο πλαίσιο νέων αναπτύξεων, συχνά κατοπτρικών ή καρκινικών. Ωστόσο, η θεματική κεφαλή δίνεται αποσπασμένη, σε μορφή αριθμητικής ακολουθίας, είτε οριζόντια ως μελωδική διαδοχή είτε κάθετα σε μορφή κρουστής συνήχησης. Με τον ίδιο τρόπο επεξεργάζεται και το συνοδευτικό αρμονικό

⁸⁹³ Μπαμπινιώτης, 2010: 95. Αληθής < α στερητικό + θέμα ληθ (λήθη).

⁸⁹⁴ Πλούταρχος, Fragment 215g: «Ὅτι καὶ ἡ ἀλήθεια τὸ ὄνομα δηλοῖ λήθης ἐκβολὴν εἶναι τὴν ἐπιστήμην, ὃ ἐστὶν ἀνάμνησις.»

⁸⁹⁵ Αντισθένης, Fragment 38 (Αρριανός, *Επικτήτου Διατριβάς* 1.17.12): «ἀρχὴ παιδεύσεως ἡ τῶν ὀνομάτων ἐπίσκεψις.»

⁸⁹⁶ Πρελορέντζος, 2012: 128, 135.

⁸⁹⁷ Russell, 1980: 73, 84.

υλικό, αναδημιουργούμενο σε φάση ακραίας πύκνωσης, ρυθμικής ή συσσωρεύσης ενισχυμένου όγκου μάζας.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το μέρος της πιανιστικής συνοδείας. Ενώ στο πρώτο μέρος λειτουργούσε μιμητικά ως προς τον ρυθμό και τον ειρμό των κωπηλατών, κατά την πύκνωση, παρότι ουσιαστικά παραμένει σχεδόν στο ίδιο αρμονικό πλαίσιο, η επιτάχυνση θυμίζει μοτέρ. Εντούτοις, και στο μέρος του πιάνου, παρά τον σχεδόν μονότονο συνοδευτικό του ρόλο, κυριαρχεί το μοτίβο της κεφαλής του κεντρικού θέματος. Αντιθέτως, το βιολιστικό μέρος αναδεικνύεται ως ο «βασιλιάς» της υπόθεσης, σκιαγραφώντας την απόλυτη συνείδηση όλων των αναμνήσεων από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις του Πυθαγόρα. Το απώτατο μυθικό παρελθόν του αναβιώνει και αναδημιουργείται σε κάθε στιγμή του παρόντος χρόνου μέσω του κατακλυσμού των προηγούμενων αναμνήσεων.

Η υψηλών απαιτήσεων δεξιολογική γραφή των οργάνων συμβολίζει την ηρωική μαχητικότητα, κάτι που, ειδικά στο βιολί, αποδίδεται εικονιστικά με τη χρήση του δοξαριού ως ηρωικού ξίφους, μετουσιώνοντας το πολεμικό όπλο σε διανοητική αρετή. Με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνεται, μέσα από τον εικονικό συμβολισμό της μουσικής ερμηνείας, η τάση να απεικονίζονται οι φιλόσοφοι (Ηράκλειτος) ως οπλοφόροι,⁸⁹⁸ «διανοητικοί» πολεμιστές.⁸⁹⁹ Ισχυροποιείται επίσης η μυθογραφική διάθεση για την απόδοση στους ήρωες (Ηρακλής) της επινόησης του αλφαβήτου και της προστασίας των επιστημών της μουσικής ή της φιλοσοφίας.⁹⁰⁰ Ο Πυθαγόρας, λοιπόν, αποδίδεται υπόρρητα, μέσα από την ανάπτυξη των μουσικών θεμάτων, ως ο

⁸⁹⁸ Ο Ηράκλειτος απεικονίζεται σε εφεσιακά νομίσματα της εποχής είτε ως ροπαλοφόρος ή να κρατάει αναμένο πυρσό. Βλ. <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coin/329965>

⁸⁹⁹ Ephesos, Roman provincial coin, AD 222–235, Severus Alexander. RPC VI 5010 (Roman Provincial Coinage Online, University of Oxford / Ashmolean Museum). Reverse: philosopher identified as Heraclitus (the Obscure).

https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/coins/6/5008?utm_source=chatgpt.com

⁹⁰⁰ Graves, 1979 (III): 119, 182.

χαρακτήρας που συσσωματώνει, μέσω των αναμνήσεών του, όλους τους συμβολισμούς σωματικής υγείας και διανοητικής ευρωστίας.



ΕΦΕCΙΩΝ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟC



901

Hercules Musarum



ΕΦΕCΙΩΝ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟC



902

ΕΦΕCΙΩΝ ΗΡΑΚΛΕΙΤΟC

Δ.10. Η μουσική ως κινηματογραφική εικόνα: το Πείραμα Kuleshov

Ένας σημαντικός δίαυλος κατανόησης του τρόπου της μουσικής ανάπτυξης του εν λόγω τμήματος είναι μια κινηματογραφική παρομοίωση. Ένα κινηματογραφικό παράδειγμα, προκειμένου να αποδοθεί ο βιωματικός χρόνος του Πυθαγόρα, θα ήταν αδόκιμο, τουλάχιστον με βάση την κριτική θεώρηση του Bergson. Καθώς, λοιπόν, η θεώρηση αυτή λειτούργησε καθοδηγητικά ως προς τη διαμόρφωση της μουσικής, η χρήση μιας τέτοιας παρομοίωσης φαίνεται παράδοξη· ωστόσο, βοηθά στην κατανόηση της συναισθηματικής απόδοσης. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, τα

⁹⁰¹ https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1867-0101-1365?selectedImageId=1613713369 (19.6.2026).

⁹⁰² <http://www.ancientcoinage.org/poets-philosophers-astronomers-etc.html> (25.6.2026)

μικρογραφημένα «πυθαγόρεια» μοτίβα εντάσσονται σε μια συρραφή νευρώδους μοντάζ. Με αυτόν τον τρόπο, όλες οι σκηνές από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις του Πυθαγόρα φαίνεται να περνούν μπροστά από τα μάτια του σαν μια βιογραφική ταινία.

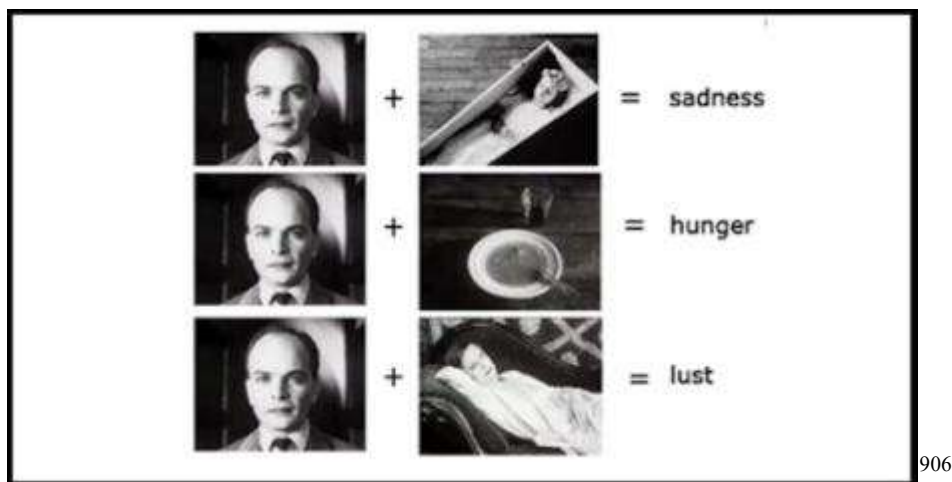
Ωστόσο, το καίριο ζήτημα είναι πως, εν τέλει, το ίδιο γνώριμο μοτίβο της κεφαλής του κεντρικού «Θέματος της Ψυχής», καθώς τίθεται ανάμεσα σε άλλες θεματικές παραμέτρους, αφήνει μια αίσθηση διαφορετικότητας. Φυσικά, σημαντικό ρόλο σε αυτή την αντίληψη παίζει ο διαμοιρασμός του στις διαφορετικές περιοχές της ταστιέρας του βιολιού και η περιστασιακή μεταφορά του στην περιοχή του πιάνου. Ωστόσο, σημείο αναφοράς είναι πως αυτό το μοτίβο, λειτουργώντας ως το «Leitmotiv» του Πυθαγόρα, χωρίζεται αλλά και διεισδύει στα υπόλοιπα μοτίβα. Τα δευτερεύοντα μοτίβα, ακόμη και αν προέρχονται από το κύριο ως ποικίλες παραλλαγές του, εκφράζουν τα πρόσωπα από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της ψυχής του. Η κατάσταση αυτή θυμίζει το περίφημο Πείραμα Kuleshov⁹⁰³ και την προβολή της έκφρασης ποικίλων συναισθημάτων πάνω στο αντικειμενικά ανέκφραστο.⁹⁰⁴

Κατά το πείραμα αυτό, το κοινό προσλαμβάνει το ουσιαστικά και αντικειμενικά ίδιο και ανέκφραστο βλέμμα του ηθοποιού Mosjoukine από το ένα πλάνο στο άλλο ως εντελώς διαφορετικό. Αυτό συμβαίνει επειδή επηρεάζεται από τις παρεμβλητές και ενδιάμεσες εικόνες κατά την κινηματογραφική ροή. Έτσι, το ίδιο βλέμμα αποκτά διαφορετική διάθεση χάρη στην ακόλουθη εικόνα.⁹⁰⁵ Με τον ίδιο τρόπο, το μοτίβο του Πυθαγόρα, ενώ είναι το ίδιο, φαίνεται να αλλάζει «πρόσωπα» και να γίνεται Εύφορβος, Πύρρος ή Ερμότιμος και πάλι Πυθαγόρας. Το δεδομένο αυτό, ωστόσο, λόγω της μη εικονικότητας της μουσικής αλλά και της φρενήρους ροϊκότητας, έχει σχεδιαστεί ώστε να προσλαμβάνεται όχι πραγματολογικά αλλά ως μια υποσυνείδητη, κρυφή, προκείμενη αίσθηση, με έμφαση στο ψυχολογικό παιχνίδι.

⁹⁰³ Lev Kuleshov (1899 – 1970)

⁹⁰⁴ Piault, 2008: 59-60.

⁹⁰⁵ Ibid. 96.



Δ.11. Η μουσική ως κινηματογραφική εικόνα: το διαλεκτικό μοντάζ

Η επόμενη κινηματογραφική παράμετρος της μουσικής σχετίζεται με το διαλεκτικό μοντάζ αέναου συγκρουσιακού χαρακτήρα,⁹⁰⁷ που καθιέρωσε ο Eisenstein.⁹⁰⁸ Η περίφημη στιγμή του κανονιοβολισμού από το *Θωρηκτό Potemkin*⁹⁰⁹ αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα. Ο κανονιοβολισμός από το θωρηκτό απαντά στους πυροβολισμούς των στρατιωτών κατά των αμάχων. Το μοντάζ των πλάνων με τα αγάλματα: η απομάκρυνση των αγγέλων (ερώτων) ακριβώς μετά τη ριπή και πριν από την εκρηξη το «ξύπνημα» των λιονταριών αμέσως μετά, επιδρά στο υποσυνείδητο, περνώντας το μήνυμα της επικράτησης και της δικαίωσης των προηγούμενως κακοποιημένων αμάχων.⁹¹⁰ Στην ίδια βάση, συμβαίνει κάτι μουσικά ανάλογο στον επίλογο της σονάτας, με τον ανταγωνισμό των δύο οργάνων. Παρότι το βιολί ουσιαστικά κυριαρχεί σε ολόκληρο το τμήμα, τρεις φορές η δυναμική του πιάνου το υπερβαίνει ξαφνικά, ακολουθώντας την αναγραφόμενη στην παρτιτούρα οδηγία «*subito ff*».



911

⁹⁰⁶ <https://unaffiliatedcritic.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Kuleshov-Effect.jpg> (20.5.2026)

⁹⁰⁷ Thompson & Bordwell, 2011: 130.

⁹⁰⁸ Sergei Eisenstein (1898 – 1948)

⁹⁰⁹ *Battleship Potemkin* (1925)

⁹¹⁰ Bordwell, 2005: 75-78.

⁹¹¹ <https://unaffiliatedcritic.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Angels.png> (20.5.2026)



912

Αυτή η ηχητική διαφοροποίηση λειτουργεί ως ένας τελευταίος διττός συμβολισμός. Αντιπροσωπεύει, δηλαδή, από τη μία μεριά μια υπενθύμιση της σύγκρουσης των δύο ηρώων Αχιλλέα και Έκτορα, οι οποίοι, κατά το μακρινό πρώτο μέρος της σονάτας, μονομάχησαν. Πρόκειται, λοιπόν, για μια τελευταία επιλογική ματιά προς την αέναη σύγκρουση των ηρώων και τη μανία της επικράτησης, που λειτουργεί ως προς το υποσυνείδητο ως νοηματική και όχι μουσική επανέκθεση της αρχής. Από την άλλη πλευρά, οι ξαφνικές ανοδικές εκρήξεις επιβολής του πιάνου καταγράφονται σαν ενσαρκώσεις μιας απόκοσμης οντότητας που εμφανίζεται αιφνιδίως και διεισδύει στο «κάδρο» των πλάνων, τραβώντας την προσοχή. Ουσιαστικά, οι ξεχασμένες αυτές αναμνήσεις εμφανίζονται απότομα, ως flashback σχεδόν θεϊκής προέλευσης.

Διακόπτεται, λοιπόν, με αυτόν τον τρόπο ο γήινος ειρμός των σκέψεων του Πυθαγόρα, προσδίδοντας στη νόησή του στιγμές μεγαλειώδους έμπνευσης. Η χαρακτηριστικότερη περίπτωση μιας τέτοιας θεϊκής σύμπραξης είναι η περίφημη αφήγηση σχετικά με το σιδηρουργείο, ένα γεγονός που οδήγησε στα πειράματα και στην ανακάλυψη του «κλειδιού» της μουσικής κατανόησης του κόσμου. Το γεγονός αυτών των τριών δυναμικών σκαμπανεβασμάτων του πιάνου, απέναντι στο κυρίαρχο βιολί, έχει τον αριθμολογικό αντίκτυπο της ισορροπίας και της γνώσης που προκύπτει από τον περιττό αριθμό τρία. Αμέσως μετά, το βιολί παίρνει και πάλι τα δεξιότεχνικά ηνία, επιβάλλεται εκ νέου στο πιάνο και λαμβάνει χώρα το επερχόμενο τέλος με την καλλιτεχνική «υπογραφή» του Πυθαγόρα.

Δ.12. Η υπογραφή του Πυθαγόρα

Στα τελευταία μέτρα του *finale*, πάνω στο αποκορύφωμα της έντασης, ξεκινά η «υπογραφή» του Πυθαγόρα, καθώς ο αριθμός δέκα, σύμβολο της Τετρακτύος, κάνει την εμφάνισή του, προκύπτοντας μέσα από τη μουσική σημειογραφία. Σε πρώτη

⁹¹² <https://unaffiliatedcritic.com/wp-content/uploads/2013/01/The-Lions.jpg> (20.5.2026)

φάση, το βιολί παίζει γρήγορα περάσματα σε δέκατες. Πρόκειται για μια τεχνοτροπία που, εκτός του αριθμολογικού συμβολισμού της δεκάδας, λειτουργεί και ως μια υπόρρητη αναφορά στην ηρωική δεξιοτεχνία.⁹¹³ Με αυτόν τον υπαινιγμό, ο αρχαίος «Ηρώας» συναντά για τελευταία φορά τον ρομαντικό διάδοχό του στο πρόσωπο του αισθαντικού «Καλλιτέχνη». Παράλληλα, το πιάνο σφυροκοπά ως κρουστό, αποδίδοντας την ατμόσφαιρα των πολεμικών ιαχών. Αυτή η κατάσταση ολοκληρώνεται με μερικές αριθμητικές επισημάνσεις της δεκάδας ως συμβόλου διανοήσης, απόλυτης κατανόησης και πνευματικής ισορροπίας.



Στα τρία τελευταία μέτρα, η ρυθμική αγωγή των μέτρων, αν αθροιστεί, οδηγεί στη δεκάδα, όπως και το άθροισμα των μουσικών φθόγγων, παύσεων και παλμικών τονισμών για κάθε ένα από τα δύο όργανα ξεχωριστά. Σημαντικός μουσικός υπαινιγμός είναι η αντίστιξη ανάμεσα στο πεντάηχο του πιάνου (2ος χρόνος) και τα τρία δέκατα έκτα του βιολιού (4ος χρόνος) κατά το προτελευταίο μέτρο. Αυτή η άτυπη και κρυμμένη σχέση των δύο οργάνων είναι η ένδειξη της επιστροφής της ψυχής στο «Όλον». Σημειωτέον ότι το άθροισμα των δύο χρόνων (2+4) δίνει τον αριθμό της ψυχής (6), ενώ η πεντάδα συμβολίζει την επιστροφή της ψυχής στον εαυτό της⁹¹⁴ και η τριάδα το κοσμικό όλον.⁹¹⁵



Η τελική μονογραφία του Πυθαγόρα αποτελείται από τις τέσσερις τελευταίες νότες του βιολιού. Το παίξιμο σε *pizzicato* παραπέμπει στον ήχο του μονόχορδου, ενώ και οι νότες (Μι, Λα, Ρε) προκύπτουν από την τάνυση των ανοικτών χορδών,

⁹¹³ Συγκεκριμένα, στα βιολιστικά ακροβατήματα του Paganini, βλ. *Capriccio Op. 1, No. 24 (Var. 6)*.

⁹¹⁴ Mattéi, 1995: 148.

⁹¹⁵ Zhmud, 2012: 446 ; Burkert, 1972: 467.

προσομοιάζοντας τα δάκτυλα του βιολιστή με εκείνα του ίδιου του Πυθαγόρα. Οι νότες αυτές σχηματίζουν μεταξύ τους το διάστημα της πέμπτης, που έχει κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση του τονικού συστήματος. Το σημαντικότερο, όμως, είναι ότι με την τελευταία νότα (Λα), η οποία παίζεται ενισχυμένη σε οκτάβα από το πιάνο στη χαμηλή περιοχή του, συμπληρώνονται τα μουσικά διαστήματα που σχετίζονται με τις πυθαγόρειες αριθμητικές αναλογίες (4η, 5η, 8η).

Τέλος, υπάρχει η γνωστή αντιστοιχία των μουσικών φθόγγων (Μι, Λα, Ρε) με τα γράμματα Ε, Α και Δ. Αν συνδυαστεί με την αντιστοιχία των γραμμάτων με τους αριθμούς (Ε=5, Α=1, Δ(=δ)=4), το άθροισμα που προκύπτει δίνει και πάλι τον αριθμό δέκα. Ο τελευταίος συμβολισμός έγκειται στο ότι η τελευταία νότα που ακούγεται στη σονάτα (Λα), στο μουσικό σύστημα αντιστοίχισης, αποδίδεται ως «Α», το πρώτο γράμμα της αλφαβήτου. Το πρώτο γράμμα συμβολίζει μια νέα αρχή και, επομένως, το τέλος της σονάτας και της «ζωής» του Πυθαγόρα συμπίπτει με τον επόμενο κύκλο μετενσάρκωσης της αθάνατης ψυχής του. Έτσι, ακριβώς μετά το βιολογικό τέλος του σώματός του, η ψυχή απελευθερώνεται από τα επίγεια δεσμά της. Άλλωστε, η νότα «Λα» στη χαμηλή περιοχή του πιάνου, αφού είναι η τελευταία νότα που μπορεί να παίξει το όργανο, αποτελεί έναν συμβολισμό του μυστηριώδους Κάτω Κόσμου.

The musical score for Solo Violin and Piano includes several mathematical annotations. Above the violin staff, the equation $4 + 4 + 2 = 10$ is written. Above the piano staff, the equation $5 + 1 + 4 = 10$ is written, followed by the instruction "pizz. (μονόχορδο)" and the notes E, A, D. Below the piano staff, the equation $5\eta + 5\eta = 10$ is written. At the bottom right, the text "Λα = Α = νέα αρχή (νέα μετενσάρκωση)" is written.

Ενότητα Ε: Ένα ξεχασμένο *scherzo*

«Η φαντασία είναι η απαρχή της δημιουργίας. Φαντάζεσαι αυτό που ποθείς, θέλεις αυτό που φαντάζεσαι και, στο τέλος, δημιουργείς αυτό που θέλεις». George Bernard Shaw (1856 –1950)⁹¹⁶

Η ολοκλήρωση του τρίτου μέρους της σονάτας άφησε ένα ερώτημα σχετικά με το τι συνέβη στην ψυχή του Πυθαγόρα μετά τον θάνατό του. Κρίνοντας από την πυθαγόρεια θεωρία της μετενσάρκωσης, θα ήταν απολύτως συμβατή με την κυκλικότητα του χρόνου και την αθανασία της ψυχής η θέση πως ο κύκλος των ενσαρκώσεων θα συνεχιζόταν επ' άπειρον. Η συμπερίληψη αυτής της θεώρησης στο μουσικό σενάριο της σονάτας αποτέλεσε επίσης την αφορμή για την επίλυση ενός ακόμη προβλήματος. Πρόκειται για μια διαρκή διαλεκτική σχέση σε επίπεδο μουσικού συμβολισμού που διατρέχει ολόκληρο το έργο: έναν συνεχή διάλογο ανάμεσα στην πυθαγόρεια φιλοσοφία και τους επικούς ήρωες, από τη μία πλευρά, και στον Ρομαντισμό και τους υπερβατικούς καλλιτέχνες, από την άλλη.

Σε αυτή τη βάση, η ψυχή του Πυθαγόρα θα μπορούσε να μετενσαρκωθεί στο σώμα κάποιου από τους μεγάλους καλλιτέχνες της περιόδου του ρομαντικού κινήματος του 19ου αιώνα. Κάτι που, φυσικά, δεν περιέχει καμία ιστορική ή φιλοσοφική βάση, καθώς υπηρετεί μονάχα την προέκταση του αρχικού μουσικού σεναρίου. Η ιδέα, λοιπόν, ήταν στα τρία μέρη της σονάτας να προστεθεί ένα μικρό τέταρτο, που θα λειτουργούσε ως μια βιολιστική *cadenza*. Έτσι, θα αποτελούσε έναν φιλοσοφικό επίλογο, κλείνοντας κάθε πτυχή του έργου και δίνοντας τελικές απαντήσεις. Εντούτοις, μετά από ένα τόσο δυναμικό φινάλε, θα ήταν καλλιτεχνικά άσκοπο και αισθητικά επιζήμιο να υπάρξει οποιαδήποτε συνέχεια μετά την πομπώδη και πληθωρική κορύφωση.

Έτσι, το τέταρτο αυτό μέρος, αν και αφηγηματικά είναι τοποθετημένο σε ύστερο χρόνο, μουσικά έπρεπε να ενταχθεί στο σύνολο ως ένα ενδιάμεσο σημείο (*scherzo*)⁹¹⁷ και να προηγηθεί του *finale*.⁹¹⁸ Κάτι τέτοιο, άλλωστε, θα επαλήθευε τις συγχρονικότητες, καθώς θα υπήρχε εγκιβώτιση της μελλοντικής μετενσάρκωσης στο παρελθόν της, πριν δηλαδή από την ενσάρκωση στον Πυθαγόρα. Αυτός ο εγκιβωτισμός, εξάλλου, θα επέτρεπε τη θεώρηση των χωροχρονικών ταξιδιών του

⁹¹⁶ *Back to Methuselah* Act I (Shaw, 1921: 9).

⁹¹⁷ Ο όρος «*Scherzo*» παραπέμπει μόνο στη χορευτική –και, στην προκειμένη περίπτωση, διαβολική– διάθεση. Το εν λόγω *scherzo* δεν μπορεί να συσχετιστεί άμεσα, δομικά ή μορφολογικά, με την ομώνυμη σύνθεση του Κλασικισμού, η οποία χρησιμοποιούνταν ως ενδιάμεσο χορευτικό μέρος στις σονάτες ή τις συμφωνίες.

⁹¹⁸ Στον αρχικό σχεδιασμό, το *Scherzo-Cadenza* προοριζόταν ως εμβόλιμο μέρος της σονάτας, το οποίο θα ακολουθούσε το πρώτο (γρήγορο) μέρος και θα προηγούνταν του *Adagio*.

Ερμότιμου με γνώμονα όχι μόνο το παρελθόν αλλά και το μέλλον, γεγονός που είναι ακριβέστερο σε σχέση με το μυθολογικό πλαίσιο του θρύλου γύρω από το όνομά του. Όπως και να έχει, αυτό το *Scherzo* τελικά αφαιρέθηκε με κριτήρια όχι φιλοσοφικής αλλά καθαρά καλλιτεχνικής υφής και η σονάτα διατηρήθηκε ως τριμερής σύνθεση.⁹¹⁹

E.1. Το παιχνίδι των υπαινιγμών μέσα από τα πρότυπά του.

Το εν λόγω *Scherzo* στηρίχθηκε σε ένα παιχνίδι μουσικών και λογοτεχνικών υπαινιγμών, συμβατών με το γενικότερο κλίμα της σονάτας. Επομένως, ένα κύριο ζητούμενο είναι η μετατροπή του κοινού από «ακροαματικούς» και παθητικούς δέκτες σε «μαθηματικούς», συμμετέχοντες στον καθορισμό της πραγματικότητας. Κάτι που, φυσικά, παραπέμπει στον διαχωρισμό που υπήρχε στην πυθαγόρεια κοινότητα και στη γνωσιακή αξία του Αριθμού. Αυτή η σχέση Αριθμού και Αλήθειας στη σονάτα εξελίχθηκε με τις παραμέτρους της μουσικής σημειογραφίας και των συμβολικών εικόνων κειμένου και ερμηνευτών, αλλά και με την εναλλακτική θεώρηση των μουσικών μοτίβων ως τεκμηρίων της αφήγησης. Επομένως, στο *Scherzo* όχι μόνο κορυφώνεται αυτή η διάθεση, αλλά λειτουργεί και συμπληρωματικά προς τις υπάρχουσες «πυθαγόρειες» αφηγήσεις.

Δεδομένου, όμως, ότι το *Scherzo* είναι μια καθαρά φανταστική προσθήκη, που δεν μπορεί να στηριχθεί στα υπαρκτά μυθολογικά στοιχεία του πυθαγορισμού, θα χρειαστούν κάποιες επισημάνσεις ως προς τη φύση αυτών των υπαινιγμών. Για τον σκοπό αυτό θα αρκούν τρία γνωστά παραδείγματα από τη μουσική φιλολογία και ένα από τη λογοτεχνία, προκειμένου να γίνει αντιληπτή η φύση, η χρήση και η εφαρμογή των υπαινιγμών στην συγκεκριμένη περίπτωση. Τα παραδείγματα αυτά λειτουργούν ως νοηματικές μεταθέσεις και αντιστοιχίσεις που επιτρέπουν τέτοιους συνειρμούς, ώστε οι ακροατές ή οι αναγνώστες, αναλύοντας το περιεχόμενο, να συλλάβουν σε ένα δεύτερο επίπεδο το κρυφό νόημα που συνυπάρχει αφανώς.

Ο Tchaikovsky, στην «Εισαγωγή 1812»,⁹²⁰ που είναι εμπνευσμένη από την άμυνα των Ρώσων στην εισβολή του Ναπολέοντα, χρησιμοποιεί τον μετέπειτα εθνικό ύμνο της Γαλλίας ως μέρος του θεματικού του υλικού. Αυτό το παράθεμα λειτουργεί ως καθοδηγητικό μοτίβο που συμβολίζει τον γαλλικό στρατό. Έτσι, κατά τη θεματική ανάπτυξη του έργου, το εν λόγω μοτίβο μεταμορφώνεται, αποδυναμώνεται και

⁹¹⁹ Αυτό το ιδιότυπης μορφής *Scherzo-Cadenza*, αφότου αφαιρέθηκε από τη σονάτα, ανασχεδιάστηκε ως ένα ανεξάρτητο σύντομο κομμάτι για σόλο βιολί. Μάλιστα, λόγω της διαβολικής υφής του, τιτλοφορήθηκε «*Mephisto*». Βλ. Επίμετρο II.

⁹²⁰ Pyotr Tchaikovsky (1840–1893), *1812 Overture* (1880).

σταδιακά χάνεται από το προσκήνιο. Αποδομείται, λοιπόν, μουσικά και «θάβεται» κάτω από τα επιβλητικά ρωσικά θέματα που κυριαρχούν και τους εκκωφαντικούς κανονιοβολισμούς. Αυτή η θεματική αποδόμηση λειτουργεί ως ένας πρόσθετος και υπόρρητος μουσικός υπαινιγμός και, με αυτόν τον τρόπο, σχολιάζεται μουσικά η ήττα των Γάλλων.

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Stravinsky, στον «Πετρούσκα»,⁹²¹ χρησιμοποιεί μοτίβα από ασήμαντα τραγουδάκια του δρόμου και τη μελωδία ενός πλανόδιου λατερνατζή.⁹²² Αυτή η μουσική επένδυση αποτελεί έναν υπαινιγμό απόλυτα σχετικό με την υπόθεση του έργου, που βασίζεται σε έναν τσαρλατάνο και τα μαγικά που κάνει στο πλανόδιο θέατρό του, προκειμένου να προσελκύσει το κοινό σε μια αποκριάτικη τοπική γιορτή. Με παρόμοια διάθεση, οι Berlioz και Liszt χρησιμοποίησαν αυτούσιο το μελωδικό μοτίβο γρηγοριανής προέλευσης από τον ύμνο της νεκρώσιμης λειτουργίας της ρωμαιοκαθολικής εκκλησίας, το «Dies Irae» (Ημέρα Κρίσης). Με αυτόν τον τρόπο θέλησαν να περιγράψουν μουσικά τα όργια των μαγισσών ή τον χορό του θανάτου, στο πλαίσιο της υπαινικτικής τους διάθεσης.⁹²³

Η χαρακτηριστικότερη ίσως περίπτωση υπαινιγμού είναι εκείνη του Rachmaninoff στη «Ραψωδία πάνω σε ένα θέμα του Paganini».⁹²⁴ Μορφολογικά, το έργο εντάσσεται στις παραλλαγές. Έτσι, χρησιμοποιείται το διάσημο βιολιστικό θέμα του Παγκανίνι και πάνω σε αυτό κατασκευάζονται 24 παραλλαγές για πιάνο και ορχήστρα. Ωστόσο, υπάρχει και μια κρυφή παράμετρος, αφού η ραψωδία έχει και έναν δραματουργικό χαρακτήρα. Λειτουργεί, δηλαδή, ως μια αφήγηση της βιογραφίας του ίδιου του Paganini, εστιάζοντας φυσικά στον περίφημο φαουστικό θρύλο που τον ακολουθούσε σε όλη τη διάρκεια της ζωής του. Στη βάση αυτή, το μουσικό θέμα του ιστορικού Paganini, που αποτελεί τη βάση των παραλλαγών, ταυτόχρονα εκλαμβάνεται και ως το ουσιαστικό αφηγηματικό μοτίβο του δραματικού χαρακτήρα του.

Κατά την εξέλιξη του έργου, στην όγδοη παραλλαγή το μοτίβο-Paganini επιδίδεται σε έναν πρώτο γαλήνιο και ακροθιγή διάλογο με το θέμα του διαβόλου, το οποίο κάνει ξαφνικά την εμφάνισή του. Ο Rachmaninoff χρησιμοποιεί ως διαβολικό

⁹²¹ Igor Stravinsky, (1882 –1971), *Petrushka* (1911).

⁹²² Ρωμανού, 2003: 53.

⁹²³ Hector Berlioz, (1803–1869) *Symphonie fantastique*, Op. 14 (1830), Franz Liszt, (1811–1886) *Totentanz*, S. 126 (1849).

⁹²⁴ Sergei Rachmaninoff, (1873 –1943), *Rhapsody on a Theme of Paganini*, Op. 43, (1934).

θέμα το προαναφερόμενο «Dies Irae». Μετά το πέρας του νωχελικού διαλόγου ακολουθεί η ένατη παραλλαγή. Εκεί πραγματώνεται μια μεταμόρφωση, καθώς υπάρχει αποκορύφωση έντασης και το μοτίβο-Paganini γίνεται επιθετικό, αποκτώντας υπερφυσικές διαστάσεις, ενώ αμέσως μετά επανεμφανίζεται το διαβολικό μοτίβο απολύτως επιβλητικό και μεγαλόπρεπο. Ο μουσικός υπαινιγμός λειτουργεί στη βάση ότι η συμφωνία μεταξύ Paganini και διαβόλου έχει πλέον συναφθεί και ο καλλιτέχνης, έχοντας την «ευλογία» του διαβόλου, μετατρέπεται σε ίνδαλμα υπερβατικών δυνατοτήτων.

Ένας τελευταίος, λογοτεχνικός αυτή τη φορά, υπαινιγμός σχετίζεται με τον Nietzsche.⁹²⁵ Στο σημείο όπου εκφράζει την έντονα επικριτική του διάθεση απέναντι στη σύγχρονή του γερμανική μουσική, χρησιμοποιεί μια σκηνική-ενδυματολογική οδηγία από τον Faust του Goethe.⁹²⁶ Πρόκειται για το σημείο όπου ο λόγιος βοηθός διακόπτει τις μεγαλειώδεις σκέψεις του Faust, εισβάλλοντας στο γραφείο του και φορώντας νυχτικό και σκούφο ύπνου.⁹²⁷ Η σκηνή αυτή στον Goethe λειτουργεί ως σατιρική μετάβαση, καθώς η μεγαλοφυΐα του Faust αντισταθμίζεται από τον τυπικό και λογικό διανοούμενο, που είναι στερημένος συναισθημάτων ή δημιουργικής φαντασίας.⁹²⁸ Η νιτσεϊκή ειρωνεία βρίσκεται στο ότι ο βοηθός ονομάζεται «Wagner» και έτσι αρχίζει ένα παιχνίδι συνωνυμίας.

Η έμμεση παραπομπή στον βοηθό-Wagner, καθώς ο Nietzsche δεν τον κατονομάζει ούτε χρησιμοποιεί κάποιον στίχο που θα ήταν προϊόν καλλιτεχνικής δημιουργίας αλλά μόνο τη σκηνική οδηγία, δημιουργεί τους επιδιωκόμενους συνειρμούς. Οι μυημένοι αναγνώστες, μέσω αυτής της συνωνυμίας του βοηθού με τον γνωστό συνθέτη της εποχής Richard Wagner, (1813–1883), θα σκεφτούν ότι όλο το κείμενο περί της κακής γερμανικής μουσικής αφορά τον συνθέτη. Μάλιστα, οι αναφορές του Γκαίτε για το «στεγνό ερπετό»⁹²⁹ που τον διακόπτει και ταραίζει τον ειρμό των οραμάτων του έρχονται να ενισχύσουν τις επικρίσεις του Nietzsche προς τον άλλοτε αγαπημένο του συνθέτη. Όπως ο «βοηθός» βεβηλώνει θεατρικά τον χώρο του σπουδαστηρίου του Faust, ο «συνθέτης» βεβηλώνει τον αισθητικό χώρο της μουσικής.

⁹²⁵ Friedrich Nietzsche (1844–1900)

⁹²⁶ Nietzsche, 2016: 148.

⁹²⁷ Faust I, 522: Wagner im Schlafrock und der Nachtmütze, eine Lampe in der Hand.

⁹²⁸ Θεοδωρακοπουλος, 2008: 157-158.

⁹²⁹ Πρόκειται για ελεύθερη απόδοση του «trockne Schleicher» από τον Θεοδωρακοπουλο.

Ε.2. Το μουσικό σενάριο του *Scherzo* και ο Πυθαγόρας

Το μουσικό σενάριο του *Scherzo* στηρίζεται στη φανταστική υπόθεση και παραδοχή πως η ψυχή του Πυθαγόρα, κατά τον 19ο αιώνα, μετενσαρκώθηκε σε δύο φάσεις: αρχικά στον Niccolò Paganini, (1782–1840) και ακολούθως στον Alexander Scriabin, (1872–1915). Και για τις δύο περιπτώσεις υπήρχε η φήμη ότι σκοινοβατούσαν στην παραβατικότητα, και αυτό τους παρομοιάζει με τη σκοτεινή πλευρά των ηρώων. Επιπλέον, η υψηλής αισθητικής καλλιτεχνική τους δυναμικότητα τους αναδεικνύει ως υπερβατικούς «ήρωες» της μουσικής, προσδίδοντάς τους αντίστοιχη γενναιότητα και τιμή, όπως εκείνες των μυθικών ηρώων. Στη βάση αυτή, το *Scherzo* γράφτηκε αποκλειστικά για σόλο βιολί, ως μια *cadenza*, καθώς σε όλη τη διάρκεια της σονάτας το βιολί αντιπροσωπεύει την ηρωικότητα και το δοξάρι το ξίφος.

Η σίγηση του πιάνου έρχεται ως συμβολισμός της επικράτησης του ήρωα στο πρόσωπο του Paganini, κάτι που, εκτός από το διαβολικών απαιτήσεων βιολιστικό μέρος, συνάδει και με τη χρήση απότομων *pizzicato*. Είναι άλλωστε γνωστό πως ιστορικά ο Paganini υπήρξε βαθύς γνώστης και της τεχνικής των νυκτών οργάνων (μαντολίνο και κιθάρα). Αυτό του έδωσε τη δυνατότητα να μεταφέρει στο βιολί τις αντίστοιχες τεχνικές, προσδίδοντάς του καινοτόμες και άκρως απαιτητικές εκφραστικές δυνατότητες νυκτού τύπου, όπως τα *pizzicato*.⁹³⁰ Επιπλέον, το βιολί με αυτήν τη χρήση λειτουργεί ως μακρινός απόγονος του μονόχορδου και θυμίζει την τάνυση των χορδών που γινόταν στα πειράματα που έκανε ο Πυθαγόρας. Έτσι, με αυτούς τους τεχνικούς υπαινιγμούς ταυτοποιείται η ενσάρκωση της πυθαγόρειας ψυχής στον Ιταλό βιολονίστα.

Η περίπτωση του Scriabin είναι ακόμα πιο ιδιόζουσα, καθώς ο ίδιος είχε εμμονή με τη φιλοσοφία, τη μυθολογία και τον μυστικισμό.⁹³¹ Θεωρούσε πως η μουσική προερχόταν έξω από τον υλικό κόσμο και ότι ο ίδιος είχε χρέος να αιχμαλωτίσει τη θεϊκή όραση σε αδρή σημειογραφία.⁹³² Στη βάση αυτή είχε επιχειρήσει συναισθητικές δοκιμές, αποδίδοντας χρώματα στα γράμματα της αλφαβήτου και λοιπούς συμβολισμούς που υποδήλωναν μια άλλη πλευρά της μουσικής. Η μουσική αναφορά στον Scriabin γίνεται μέσω παραθεμάτων από την περίφημη Πέμπτη Σονάτα για πιάνο. Σε αυτή τη μουσική επιλογή ουσιαστικά

⁹³⁰ Borer, 1995: 73.

⁹³¹ Ρωμανού, 2001: 140.

⁹³² Ballard–Bengtson–Young, 2017: 43.

κρύβονται όλοι οι υπαινιγμοί που παλαισιώνουν το βαθύτερο σενάριο του Scherzo αλλά και τη σύνδεσή του με τα υπόλοιπα μέρη της σονάτας (του Πυθαγόρα).

Παράθεμα του Scherzo επεξεργασμένο για βιολί:



Scriabin 5th Sonata Op.53:



Η Πέμπτη σονάτα του Scriabin θεωρείται από τα δυσκολότερα έργα του ρεπερτορίου,⁹³³ κάτι που προσδίδει στην προσωπικότητά του παρόμοια υπερβατικότητα με εκείνη του Paganini. Επιπλέον είναι η πρώτη από τις σονάτες του Scriabin που όλα τα μέρη συγχωνεύονται σε ένα, κάτι που έμμεσα παραπέμπει στις συγγενεύσεις όλων των αναμνήσεων από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις της ψυχής στον Πυθαγόρα. Επιπροσθέτως, η σονάτα αυτή γράφτηκε κατά τη διάρκεια μιας άτυπης αυτοεξορίας που ο Scriabin πέρασε με την ερωμένη του, Τατιάνα Σλεζέρ (Tatiana Schloezer). Το γεγονός ότι η πρώτη τους επαφή είχε γίνει όταν εκείνη ήταν ανήλικη και στη συνέχεια η φυγή του συνδέθηκε με μια ακόμα ερωτική περιπέτεια με μια επίσης ανήλικη κοπέλα,⁹³⁴ έδωσε τη βάση για μια συνειρμική σύνδεση. Η σύνδεση αυτή αφορά το νησί των εραστών Παρί και Ελένης κατά τη φυγή τους από τη Σπάρτη, που ήταν ο βασικός προγραμματικός άξονας του λυρικού δεύτερου μέρους (Adagio).

Το αυτεξόριστο ζευγάρι του Scriabin και της Τατιάνας, λοιπόν, έχει μια αντιστικτική σχέση με εκείνο του Παρί και της Ελένης, επιβεβαιώνοντας τη χρονική κυκλικότητα των γεγονότων μέσω της μετάβασης από τη μυθολογία στην ιστορία. Άλλωστε, οι παράνομες ερωτικές περιπέτειες του Scriabin, απολύτως συμβατές με εκείνες του Paganini, ουσιαστικά τους συσχετίζουν με τις ανάρμοστες συμπεριφορές των αρχαίων ηρώων. Αρκεί να επισημανθούν οι βιασμοί που αποδίδονται στον

⁹³³ Ballard–Bengtson–Young, 2017: 44 Άποψη που εξέφρασε ο περίφημος, σοβιετικός πιανίστας Sviatoslav Richter (1915-1997).

⁹³⁴ Ρωμανού, 2001: 140.

Ηρακλή και τον Αίαντα⁹³⁵ εντός του ιερού χώρου και η αρπαγή της ανήλικης Ελένης από τον Θησέα, προκειμένου να σκιαγραφηθεί το άλλο, σκοτεινό πρόσωπο της μυθικής ηρωικότητας. Συνεπώς, οι πράξεις του Παγκανίνι και του Scriabin και το αστείρευτο πάθος τους αποτελούν μια ακόμα πηγή σύνδεσης με τον μυθικό κύκλο του Πυθαγόρα.

Ως προς τον Scriabin, υπάρχει ένας ακόμα λογοτεχνικός υπαινιγμός, καθώς η Πέμπτη σονάτα του χρησιμοποιήθηκε στο μυθιστόρημα του Τζιμ Τουσίνσκι (Jim Tushinski) *Van Allen's Ecstasy* (2004). Εκεί, η ακρόαση της εν λόγω σονάτας συνδέεται με την ανάκτηση της μνήμης του λογοτεχνικού ήρωα. Επομένως, η εκρηκτική παρτιτούρα και η εμμονική της ακρόαση φωτίζουν έναν εσωτερικό δρόμο προς την αυτογνωσία.⁹³⁶ Εντούτοις, η ανάκτηση της μνήμης των προηγούμενων ζώων αποτελεί το κομβικό σημείο της υπόθεσης του Πυθαγόρα. Έτσι, τα παραθέματα από τη σονάτα του Scriabin ενεργοποιούν τους μουσικούς, ιστορικούς και λογοτεχνικούς υπαινιγμούς που «κλειδώνουν» τη σχέση με τον Πυθαγόρα ως μια επόμενη μετενσάρκωση της ψυχής του.

Συμπεράσματα

Στο «Παράρτημα» αξιοποιήθηκε η κριτική συνοψη της πυθαγόρειας φιλοσοφίας που έγινε στο κύριο σώμα της εργασίας με σκοπό να υποστηριχθεί ένα εγχείρημα μετουσίωσης του υλικού των φιλοσοφικών ιδεών σε μουσική. Κάτι τέτοιο προϋποθέτει έναν γόνιμο διάλογο μουσικής και φιλοσοφίας, καθώς αξιοποιούνται δεδομένα και από τις δύο πλευρές σε μια βάση διεπιστημονικότητας. Υπό αυτό το πρίσμα, οι πάσης φύσεως πυθαγόρειες ιδέες λειτουργούν ερεθισματικά και επεξεργάζονται κατά το δοκούν, προκειμένου να καθοδηγηθεί η μουσική δημιουργία. Η συνθήκη αυτή προϋποθέτει ένα πρίσμα απόλυτης ελευθερίας, κατά το οποίο επιτρέπονται ποικίλες χρήσεις, ενώ η όλη διαχείριση περιλαμβάνει φανταστικές προεκτάσεις και εντελώς απομακρυσμένους συνειρμούς. Εντούτοις, σε αυτή την ιδιότυπη εξίσωση υπάρχει και ένας σαφής και καθοριστικός περιορισμός.

Ο περιορισμός εντοπίζεται στο ότι ο ουσιαστικός σκοπός του εγχειρήματος είναι η σύνθεση απόλυτης (καθαρής) μουσικής, η οποία διέπεται από τους δικούς της κανόνες και λειτουργεί σε ένα πλαίσιο απόλυτης ανεξαρτησίας. Πρόκειται για μια σονάτα με συγκεκριμένη δομή και μορφολογική εξέλιξη, που μπορεί και πρέπει να

⁹³⁵ Kerényi, 2005: 562.

⁹³⁶ Ballard–Bengtson–Young, 2017: 44.

ακούγεται καταρχήν ως ένα αυτόφωτο μουσικό έργο με πλήρη και επαρκή καλλιτεχνική υπόσταση. Οι ρίζες μπορεί να βρίσκονται στην πυθαγόρεια φιλοσοφία, αλλά οι καρποί αξιολογούνται πρωτίστως με όρους μουσικής χροιάς. Στη βάση αυτή, το κεντρικό «Θέμα της Ψυχής», που διατρέχει ολόκληρο το έργο, κατασκευάστηκε σαν ένας μουσικός αποσυμβολισμός της «Τετρακτύος» και του «Πενταγράμμου» και διανθίστηκε με τη χρήση πυθαγόρειων αριθμολογικών παραμέτρων, που μεταφράστηκαν σε ρυθμικές συνιστώσες.

Η επόμενη δομική παράμετρος είναι το «μουσικό σενάριο», που έχει να κάνει με τις μετενσαρκώσεις της ψυχής του Πυθαγόρα, οι οποίες μνημονεύονται από τη φιλολογική παράδοση. Σημείο που πάλι επεξεργάζεται με ελεύθερο και συνειρμικό τρόπο, καθώς η αφήγηση δεν είναι γραμμική, αλλά καθορίζεται από τις μορφολογικές ανάγκες της σονάτας και τις καλλιτεχνικές επιδιώξεις για ένα αισθητικά αξιέπαινο έργο. Παράλληλα, σκιαγραφούνται και περιγράφονται εικόνες και σκηνές από την ηρωική μυθολογία, που παρέχουν ένα συμβατό πλαίσιο με το αφηγηματικό περιβάλλον των μετενσαρκώσεων της ψυχής του Πυθαγόρα. Η δεξαμενή της διήγησης περιλαμβάνει τους μυθολογικούς κύκλους της Αργοναυτικής Εκστρατείας και του Τρωικού Πολέμου, με τους οποίους σχετίζονται οι πρώτες μετενσαρκώσεις.

Το πρώτο μέρος της σονάτας εστιάζει σε γεγονότα της Αργοναυτικής Εκστρατείας και επεισόδια του Τρωικού Πολέμου. Ωστόσο, με τη μέθοδο του συνειρμού, κατά την περιγραφή της αερομαχίας ανάμεσα στους Αργοναύτες και τις Άρπυιες, εισάγεται και εντάσσεται στο μουσικό σενάριο η μορφή του Ερμότιμου. Ως η επόμενη μετενσάρκωση της ψυχής του Πυθαγόρα, συμμετέχει ως ιπτάμενος «χρονοταξιδευτής» και εποπτεύει τη ροή των γεγονότων. Γίνεται έτσι ένας συνθετικός κρίκος, παρέχοντας μια ζωντανή μαρτυρία και εμπλουτίζοντας τις αναμνήσεις του Πυθαγόρα. Στην εξέλιξη του μέρους, ο ηρωικός ανταγωνισμός προσωποποιείται στις αρχετυπικές μορφές του Αχιλλέα και του Έκτορα και στην τιτάνια διαμάχη τους, ενώ η ίδια η υπερβατική ηρωικότητα ταυτίζεται με τη δεξιοτεχνία των οργάνων, προκαλώντας μια επίσης συνειρμική διάνοιξη προς την εποχή των βιρτουόζων του Ρομαντισμού.

Στο δεύτερο μέρος (Adagio) η ατμόσφαιρα αλλάζει άρδην, καθώς η αφήγηση μεταφέρεται σε μια ακροθαλασσιά και περιγράφεται η ζωή του νησιώτη ψαρά Πύρρου, δηλαδή της επόμενης μετενσάρκωσης της ψυχής του Πυθαγόρα. Ωστόσο, επιχειρείται μια συνειρμική σεναριακή συνταύτιση με το ειδυλλιακό σκηνικό του ζευγαρώματος ανάμεσα στον Πάρι και την Ελένη. Γεγονός που δικαιολογείται χάρη

στη συμμετοχή του Ερμότιμου, καθώς τα τεκταινόμενα διεξάγονται υπό το πανοραμικό βλέμμα του, που τα καταγράφει ως τις μελλοντικές αναμνήσεις του Πυθαγόρα. Στο σημείο αυτό εγκαινιάζεται και μια άλλη χρήση της φιλοσοφίας, καθώς οι φιλοσοφικές ιδέες λειτουργούν ως καθοδηγητικοί άξονες της μορφολογικής μουσικής ανάπτυξης. Έτσι γίνεται μια διάνοιξη προς τις μη πυθαγόρειες φιλοσοφικές ιδέες, όπως εκείνες του Ζήνωνα και του Ηρακλείτου.

Στην ίδια βάση επιχειρούνται ακόμα συνειρμοί με χρονικά απομακρυσμένες φιλοσοφικές ιδέες του εικοστού αιώνα σχετικά με το θέατρο ή το φύλο. Οι διανοίξεις αυτές πραγματώνονται χάρη σε προσεγγίσεις που έχουν τις ρίζες τους στον Πυθαγορισμό, σε ένα πλαίσιο φιλοσοφικής όσμωσης διαλεκτικού τύπου. Με άλλα λόγια, η τάση των Πυθαγορείων να αποδίδουν τους αφηρημένους αριθμούς στον χώρο ως γεωμετρικά σχήματα, σε συνδυασμό με την πίστη τους στη μετενσάρκωση, ζυμώνεται διαλεκτικά με τις μοντέρνες θεωρίες της θεατρικής πράξης και της επιτέλεσης (Artaud, Grotowski). Παρομοίως, ο ιδιόμορφος αυτός διάλογος εκτείνεται μέχρι και τις θεωρίες της επιτελεστικότητας του φύλου (Butler), δομώντας έτσι ένα πολύπλευρο φιλοσοφικό αμάλγαμα.

Υπό αυτό το πρίσμα, τα σώματα των ερμηνευτών της μουσικής λειτουργούν ως απεικονιστικά σύμβολα και εντάσσονται στη μουσική αφήγηση, προκαλώντας μέσω της σωματικότητας διάφορους υπαινιγμούς και επιτελεστικές διαστάσεις θεατρικού τύπου. Η απόπειρα αυτή περιλαμβάνει συμμετοχή του κοινού, καθώς διαχωρίζεται στους μνημένους θεατές, που καλούνται να καταλάβουν το κρυφό νόημα των υπαινιγμών, και σε εκείνους που απλώς ακούν τη σονάτα. Αυτός ο διαχωρισμός παραπέμπει στον αντίστοιχο που λάμβανε χώρα στους κόλπους της κοινότητας των Πυθαγορείων, ανάμεσα σε «Ακουσματικούς» και «Μαθηματικούς». Όλη αυτή η διαδικασία συνδέεται με το πρώτο μέρος της σονάτας, καθώς υποβάλλει τους ακροατές σε μια κριτική αντιδιαστολή ανάμεσα στην αρχετυπική ηρωικότητα (Αχιλλέας – Έκτορας) και το κακέκτυπό της (Πάρις).

Το τρίτο μέρος (Finale) της σονάτας ξεκινά με μια ανάλογη αντιθετικότητα. Αυτή τη φορά πρόκειται για την αντίθεση μεταξύ της γαλήνιας θάλασσας του προηγούμενου μέρους και της τρικυμιώδους. Η αντίστιξη αυτή συμπίπτει με το ταξίδι της επιστροφής των δύο εραστών στην Τροία πριν από τον πόλεμο και εκείνο της επιστροφής των Ελλήνων νικητών στα πάτρια εδάφη μετά τον πόλεμο. Στη βάση αυτή ο μουσικός σχολιασμός επανέρχεται στο ζήτημα της ηρωικότητας, του θάρρους και της ηθελμένης αυτοθυσίας. Ακολούθως, τίθεται μια ακόμη εικόνα μάχης, η

οποία όμως λειτουργεί ως ένα μωσαϊκό αναμνήσεων. Το κρυφό αυτό νόημα επισημαίνεται με τη χρήση μιας μιμητικής μουσικής τεχνικής (*fugato*).

Αυτό συμβαίνει καθώς τα μοτίβα περνούν από το ένα όργανο στο άλλο, συμβολίζοντας τις διαδοχικές μετενσαρκώσεις της ψυχής, που όμως αφήνουν αποτύπωμα αναμνήσεων στον τελικό αποδέκτη (Πυθαγόρα). Κατά την αποκλιμάκωση της έντασης των ηρωικών μαχών, το ενδιαφέρον μετατοπίζεται στην ενσάρκωση του Ερμότιμου, που ως ιπτάμενος ταξιδευτής εποπτεύει και καταγράφει τα γεγονотоλογικά συμβάντα. Πρόκειται για την τελευταία ενσάρκωση της ψυχής αμέσως πριν από εκείνη του Πυθαγόρα. Καθώς η ψυχή του Ερμότιμου βρίσκεται επί το έργο, παρατηρώντας τις μάχες, το σώμα του είναι παρατημένο. Σε αυτή την εύαλωτη κατάσταση καταστρέφεται από τους εχθρούς του και έτσι η σωματική ύπαρξή του σβήνει μέσα σε ένα μυστηριακό μουσικό περίβλημα.

Η ενσάρκωση της ψυχής στον Πυθαγόρα, ως προς τη μουσική δομή, ουσιαστικά λειτουργεί ως μια συμπυκνωμένη επανέκθεση του θεματικού υλικού που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί. Πρόκειται, συνεπώς, για μια μουσική διάνοιξη προς το απώτατο παρελθόν των μύθων, με τα θέματα να μεταμορφώνονται εκ νέου σε περίπλοκους συνδυασμούς, ώστε να υπονοηθεί η θαυματουργή οξύνοια του Πυθαγόρα. Η μουσική διάνοιξη προς το μυθικό παρελθόν αντιστοιχίζεται με μια φιλοσοφική διάνοιξη προς το ιστορικό μέλλον, καθώς ως καθοδηγητικοί άξονες της μουσικής μορφολογίας χρησιμοποιούνται μεταπυθαγόρειες φιλοσοφικές ιδέες. Το σκηνικό αυτό, ξεκινώντας από τον Πλάτωνα και τον Σωκράτη περνά στον Bergson και εκτείνεται μέχρι τα κυβιστικά εικαστικά ρεύματα και τις σοβιετικές κινηματογραφικές πρωτοπορίες (Eisenstein).

Η κεντρική ιδέα για τη μουσική αποτύπωση της ζωής του Πυθαγόρα βασίζεται σε δύο στάδια. Κατά το πρώτο, οι αναμνήσεις επανέρχονται σταδιακά, καθώς το παρελθόν ξεκλειδώνεται. Η μουσική ροή καθοδηγείται από την πλατωνική θεωρία της ανάμνησης και τη σωκρατική μαιευτική μέθοδο. Στο δεύτερο στάδιο, η μουσική εξελίσσεται σε ένα φρενήρους ρυθμού φινάλε, που αντιπροσωπεύει το ξύπνημα όλων των αναμνήσεων, οι οποίες οδηγούν στη μεγαλοφυΐα του Πυθαγόρα. Σε αυτό το σημείο επενεργούν οι θεωρίες του Bergson και τα προαναφερόμενα πρωτοποριακά καλλιτεχνικά ρεύματα. Μάλιστα, όσο πλησιάζει το τέλος, εμφανίζονται και πάλι οι κρυφές πυθαγόρειες συνειρμικές επισημάνσεις με χρήση αριθμολογικών δεδομένων. Στο τελικό σημείο παρουσιάζεται και μια μουσική υπογραφή του Πυθαγόρα.

Η τελευταία (Ε) ενότητα του «Παραρτήματος» θα μπορούσε να λειτουργήσει ως ένα ακόμη παράρτημα, καθώς αποτελεί μια φανταστική προέκταση του μουσικού σεναρίου, η οποία φυσικά δεν επιβεβαιώνεται από τις αρχαίες πηγές. Κυριολεκτικά, πρόκειται για μια ελεύθερη μετάπλαση του αρχικού μύθου. Βασίζεται στο γεγονός ότι, εφόσον οι αρχαίες μαρτυρίες δεν συμφωνούν για το αν ο κύκλος των μετενσαρκώσεων διακόπτεται με την τελείωση και την πνευματική ολοκλήρωση της ψυχής ή συνεχίζεται στο διηνεκές, μπορεί να υποστηριχθεί μια φανταστική υπόθεση. Έτσι, μετά τον θάνατο του Πυθαγόρα, η ψυχή του θα μπορούσε να συνεχίζει τις μετενσαρκώσεις της. Προέκυψε έτσι ένα τέταρτο μέρος (*Scherzo*) της σονάτας που λειτούργησε ως *cadenza* του βιολιού αλλά τελικά αφαιρέθηκε.

Στη βάση αυτή, το υπάρχον μουσικό σενάριο επεκτείνεται φαντασιακά, καθώς κατά τη μουσική απόδοση του πυθαγόρειου φιλοσοφικού μύθου υπήρξε η συμβολική και ερμηνευτική σύνδεση του ηρωικού στοιχείου με τη φιλοσοφική-επιστημονική οξύνοια. Η σύνδεση αυτή, όμως, αποδόθηκε μουσικά και εν πολλοίς ταυτίστηκε με τις υπερβατικής υφής δεξιοτεχνικές απαιτήσεις του μουσικού κειμένου. Αυτή η παράμετρος επιτρέπει την υπόθεση ότι η ψυχή του Πυθαγόρα συνεχίζει τη διαδρομή που ξεκίνησε από τους αρχαίους ήρωες, φτάνοντας έως τους ρομαντικούς καλλιτέχνες και, επομένως, επιτρέπονται οι αντίστοιχοι παραλληλισμοί. Για αυτό το εγχείρημα αξιοποιήθηκε βιογραφικό υλικό και χαρακτηριστικά τεχνοτροπικά ή μουσικά παραθέματα από τον Paganini και τον Scriabin.

Επίμετρο Ι: Ο μύθος του Ηρός και οι καταβολές του

Ο μύθος του Ηρός αποτελεί το επιλογικό τμήμα της *Πολιτείας*⁹³⁷ του Πλάτωνα και αφηγείται τη μεταθανάτια εμπειρία ενός πολεμιστή που ξαναγύρισε στη ζωή προκειμένου να αναγγείλει στους θνητούς όσα συμβαίνουν μετά τον θάνατο.⁹³⁸ Σύμφωνα με τη μαρτυρία του, υπάρχει ένα δικαστήριο των ψυχών που επιφυλάσσει υποχθόνιες τιμωρίες και επουράνιες ανταμοιβές στις ψυχές, ανάλογα με τον τρόπο που έζησαν στην επίγεια ζωή τους. Μετά το πέρας χιλίων χρόνων, οι ψυχές –με εξαίρεση τους τρομερά αμαρτωλούς–⁹³⁹ ξανασυναντιούνται σε ένα λιβάδι και

⁹³⁷ Πλάτων, *Πολιτεία* 614a - 621d.

⁹³⁸ Ibid. 614d: «ἐαυτοῦ δὲ προσελθόντος εἰπεῖν ὅτι δέοι αὐτὸν ἄγγελον ἀνθρώποις γενέσθαι τῶν ἐκεῖ καὶ διακελεύουσιν οἱ ἀκούειν τε καὶ θεᾶσθαι πάντα τὰ ἐν τῷ τόπῳ».

⁹³⁹ Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του τύραννου Ἀρδιαίου από την Παμφυλία που λόγω των τρομερών εγκλημάτων του είχε αποκλειστεί από τη διαδικασία. *Πολιτεία* 615d: «Οὐχ ἤκει, φάναι, “οὐδ’ ἂν ἤξει δεῦρο».

συζητούν τις εμπειρίες τους.⁹⁴⁰ Ακολουθώντας, πορεύονται προς ένα υπερφυσικό μέρος, όπου βλέπουν εκθαμβωτικό φως.⁹⁴¹ Εκεί ήταν στερεωμένη μια υπερφυσική ουράνια κατασκευή, το Αδράχτι της Ανάγκης.⁹⁴²

Μπροστά στο Αδράχτι της Ανάγκης στεκόταν ένας προφήτης ο οποίος μοίραζε τους κλήρους, από την επιλογή των οποίων θα καθοριζόταν η επόμενη ενσάρκωση των ψυχών. Μετά την επικύρωση από τις Μοίρες της επιλογής κάθε ψυχής για την επόμενη επίγεια ζωή της, οι ψυχές έπιναν το νερό της Λήθης από τον Αμέλητα ποταμό. Κατόπιν κοιμούνταν και, με τη μεσολάβηση ενός σεισμού, στέλνονταν στην επόμενη ζωή τους, στη Γη.⁹⁴³ Ο εν λόγω πλατωνικός μύθος παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα ανασύνθεση των πυθαγορείων ιδεών περί μετενσάρκωσης, οι οποίες σαφώς επεκτείνονται και προσαρμόζονται στο πλαίσιο και στις φιλοσοφικές ανάγκες της *Πολιτείας*. Το σημαντικότερο, ωστόσο, σημείο βρίσκεται στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται ο μύθος και οργανώνεται ο χώρος της αφήγησης.

Αυτό σημαίνει ότι, με τις χωροταξικές πληροφορίες που δίνονται, και συγκεκριμένα με την ύπαρξη αλλά και τον τρόπο λειτουργίας του Αδραχτιού της Ανάγκης, δημιουργείται, έστω και υπαινικτικά, μια γέφυρα σύνδεσης. Συνδέονται έτσι, οι θρησκευτικού και μυστηριακού τύπου πυθαγόρειες ιδέες της μετενσάρκωσης με τις αντίστοιχες επιστημονικές. Με άλλα λόγια με τις θεωρίες που αναφέρονται στους αριθμούς, τα αστρονομικά μοντέλα και την αξία της μουσικής ως αισθητηριακής επιβεβαίωσης των μαθηματικών αναλογιών. Καθίσταται επομένως, ο Πλάτων ένα λογοτεχνικό προηγούμενο, που λειτουργεί ως επιβεβαιωτικός κρίκος για την ύπαρξη μιας γενικής πυθαγόρειας θεωρίας. Η θεωρία αυτή συνδέει τις σχεδόν παράταιρες ιδέες (θρησκευτικές και επιστημονικές) σε ένα ενιαίας μορφής πρόιμο σύστημα σκέψης. Ακολουθεί ο σχολιασμός των βασικών παραμέτρων της πλατωνικής διήγησης προκειμένου να αναδειχθούν οι πυθαγόρειες καταβολές της.

⁹⁴⁰ Πλάτων, *Πολιτεία* 614e-615a: «εἰς τὸν λειμῶνα ἀπιούσας οἷον ἐν πανηγύρει κατασκηναῖσθαι, καὶ ἀσπάζεσθαι τε ἀλλήλους ὅσαι γνῶριμαι, καὶ πυνθάνεσθαι τὰς τε ἐκ τῆς γῆς ἠκούσας παρὰ τῶν ἐτέρων τὰ ἐκεῖ καὶ τὰς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ τὰ παρ' ἐκείναις. διηγείσθαι δὲ ἀλλήλαις τὰς μὲν ὀδυρομένας τε καὶ κλαύσας, ἀναμνησκόμενας ὅσα τε καὶ οἷα πάθουσιν καὶ ἴδοιεν ἐν τῇ ὑπὸ γῆς πορείᾳ».

⁹⁴¹ Ibid. 616b: «ὅθεν καθορᾶν ἄνωθεν διὰ παντὸς τοῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς τεταμένον φῶς εὐθύ, οἷον κίονα, μάλιστα τῇ ἱριδι προσφερῇ, λαμπρότερον δὲ καὶ καθαρώτερον».

⁹⁴² Ibid. 616c: ἐκ δὲ τῶν ἄκρων τεταμένον Ἀνάγκης ἄτρακτον, δι' οὗ πάσας ἐπιστρέφεσθαι τὰς περιφοράς· οὗ τὴν μὲν ἡλακάτην τε καὶ τὸ ἄγκιστρον εἶναι ἐξ ἀδάμαντος, τὸν δὲ σφόνδυλον μεικτὸν ἐκ τε τούτου καὶ ἄλλων γενῶν.

⁹⁴³ Ibid. 621b: «ἐπειδὴ δὲ κοιμηθῆναι καὶ μέσας νύκτας γενέσθαι, βροντὴν τε καὶ σεισμὸν γενέσθαι, καὶ ἐντεῦθεν ἐξαπίνης ἄλλον ἄλλη φέρεσθαι ἄνω εἰς τὴν γένεσιν, ἄπτοντας ὥσπερ ἀστέρας».

I. Οι θεωρίες της μετενσάρκωσης

Το απαραίτητο υπόβαθρο για την ερμηνεία και την κατανόηση του μύθου του Ηρόδοτου θα πρέπει να εντοπιστεί στις πυθαγόρειες και τις ορφικές θεωρίες της μετενσάρκωσης (παλιγγενεσίας) των ψυχών.⁹⁴⁴ Η παραδοχή αυτή, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι παραβλέπονται και οι ινδικές θεωρίες σχετικά με το Κάρμα.⁹⁴⁵ Η προφανής, εντούτοις, σύνδεση του μύθου με τον Πυθαγορισμό διαφαίνεται, εν πρώτοις, από το γεγονός ότι οι ιστορίες για την αναγέννηση των ψυχών είχαν από νωρίς ταυτιστεί με τα πυθαγόρεια δόγματα.⁹⁴⁶ Το ουσιαστικότερο, όμως, σημείο βρίσκεται στο ότι, μέσα από τις πλατωνικές παραλλαγές, παρουσιάζονται, έστω και υπό τη μορφή υπαινιγμών, πολύ σημαντικότερες πυθαγόρειες οπτικές επί του φαινομένου της μετενσάρκωσης.

Η πλατωνική μετουσίωση των ανωτέρω ιδεών δίνει μια συστηματικού τύπου εικόνα για την όλη διαδικασία εφαρμογής της μετενσάρκωσης, με κορυφαίο σημείο την έννοια της προσωπικής επιλογής. Ξεκαθαρίζεται επίσης ότι, στο πλαίσιο αυτού του εσχατολογικού μύθου, οι απλοποιήσεις περί της ανταμοιβής του δικαίου και της τιμωρίας του κακού, εκτός βέβαια από τις κραυγαλέες περιπτώσεις,⁹⁴⁷ δεν έχουν θέση. Αντιθέτως, φαίνεται ότι κατά την εξέλιξη της διαδικασίας πραγμάτωσης της μετενσάρκωσης υπάρχει μια συναρμογή δεδομένων που παραπέμπει περισσότερο στην πυθαγόρεια έννοια της κοσμικής αρμονίας του κόσμου ως συνόλου.⁹⁴⁸ Έτσι, η πυθαγορείων καταβολών πλατωνική διήγηση μέσα από την αναμόρφωση των πρωτότυπων ιδεών, οδηγεί στις βαθύτερες πτυχές του Πυθαγορισμού.

Στη βάση αυτή, κατά τη διήγηση της διαδικασίας, δεν υπάρχει σαφής και ξεκάθαρη απόδειξη ότι οι δίκαιοι έχουν τη δυνατότητα να ξεφύγουν από τον κύκλο των μετενσάρκωσεων.⁹⁴⁹ Αντιθέτως, φαίνεται ότι οι δίκαιοι και οι άδικοι βρίσκονται δεμένοι στον τροχό των μετενσάρκωσεων, ενώ ακόμη και οι ανταμοιβές των δικαίων

⁹⁴⁴ Baracchi, 2002: 92.

⁹⁴⁵ Ibid. 211, υποσημείωση 21.

⁹⁴⁶ Αριστοτέλης, *Περὶ ψυχῆς* 407b.22: «οἱ δὲ μόνον ἐπιχειροῦσι λέγειν ποῖον τι ἡ ψυχὴ, περὶ δὲ τοῦ δεξομένου σώματος οὐθὲν ἔτι προσδιορίζουσιν, ὥσπερ ἐνδεχόμενον κατὰ τοὺς Πυθαγορικοὺς μύθους τὴν τυχοῦσαν ψυχὴν εἰς τὸ τυχόν ἐνδύεσθαι σῶμα».

⁹⁴⁷ Οι περιπτώσεις αυτές ήταν καταδικασμένες να υποστούν τα ανάλογα βασανιστήρια. βλ. Πλάτων, *Πολιτεία* 616a: «τὸν δὲ Ἄρδιαϊον καὶ ἄλλους συμποδίσαντες χεῖράς τε καὶ πόδας καὶ κεφαλὴν, καταβαλόντες καὶ ἐκδείραντες, εἴλκον παρὰ τὴν ὁδὸν ἐκτὸς ἐπ' ἀσπαλάθων κνάμπτοντες, καὶ τοῖς ἀεὶ παριοῦσι σημαίνοντες ὧν ἕνεκά τε καὶ ὅτι εἰς τὸν Τάρταρον ἐμπεσοῦμενοι ἄγοιντο».

⁹⁴⁸ Φιλόλαος, DK 44 B1: «ἀ φύσις δ' ἐν τῷ κόσμῳ ἀρμόχθη ἐξ ἀπείρων τε καὶ περαινόντων καὶ ὅλος <ὁ> κόσμος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ πάντα».

⁹⁴⁹ Sayers, 2015: 190.

ουσιαστικά τείνουν να αυξάνουν την ύπαρξη της αδικίας,⁹⁵⁰ καθώς, εν τέλει, θολώνουν την κρίση. Το ουσιώδες σημείο βρίσκεται στο ότι, πράγματι, κάθε ψυχή επιλέγει η ίδια τη ζωή στην οποία πρόκειται να ενσαρκωθεί. Ωστόσο, υπάρχει περιορισμένος διαθέσιμος αριθμός επιλογών και, επομένως, η εκλογή εξαρτάται από τη διαθεσιμότητα, ενώ καθορίζεται από τη σειρά, τον κλήρο και είναι αμετάκλητη.⁹⁵¹ Το δεδομένο αυτό καθιστά τον παράγοντα της τύχης μια υπολογίσιμη παράμετρο της τελικής έκβασης και του αποτελέσματος.

Το πρωτεύον, όμως, πρόβλημα είναι πως, εκτός από το ζήτημα της τύχης, ουσιαστικότερο ρόλο κατά τη διαμόρφωση της επιλογής παίζουν οι βιωμένες εμπειρίες από τις προηγούμενες ενσαρκώσεις των ψυχών. Φυσικά, η επιλογή του να είναι κανείς ενάρετος επαφίεται αποκλειστικά στον ίδιο, αλλά η σωστή κρίση επηρεάζεται από διάφορες παραμέτρους. Οι οδυνηρές στιγμές στον υποχθόνιο κόσμο, ως μεταθανάτιες τιμωρίες για τις κακές πράξεις των προηγούμενων ζώων, καθιστούν τις ψυχές σοφότερες.⁹⁵² Έτσι, οι άδικοι ενδέχεται να κάνουν μια πιο συνετή επιλογή για τον επόμενο χαρακτήρα, στον οποίο θα μετενσαρκωθούν. Αντιθέτως, οι επουράνιες ανταμοιβές των ψυχών που έζησαν σωστά κατά το παρελθόν θολώνουν την κρίση και πιθανώς να οδηγήσουν σε κακές επιλογές κατά την επόμενη ζωή.⁹⁵³

Αυτή η πιθανότητα ο κακός να σωφρονιστεί και, ως πιο σοφός, να επιλέξει σωστά, ενώ ο καλός να παρασυρθεί σε εσφαλμένες επιλογές, τείνει να αναπτύσσει μια διαλεκτική σχέση αντιμετάθεσης ανάμεσά τους, η οποία όμως έχει αρμονικό υπόβαθρο. Η μετάβαση της ιδιότητας του ενός στον άλλον κατά τον κύκλο των μετενσαρκώσεων επιτρέπει να ιδωθεί η διαδικασία υπό ένα καθολικότερο πρίσμα, όπου τα ζεύγη των αντιθέτων καθιστούν την κοσμική ύπαρξη αρμονική. Ο περίφημος πίνακας με τα πυθαγόρεια ζεύγη των αντιθέτων, που διασώζεται από τον Αριστοτέλη,⁹⁵⁴ αν και είναι ξεκάθαρο πως δεν πρόκειται για αξιολογικά ισότιμες έννοιες, αποδεικνύει πως η αρμονική κοσμική ύπαρξη περιλαμβάνει όλα τα

⁹⁵⁰ Annas, 2006: 434.

⁹⁵¹ Μιχαηλίδης, 1998: 105.

⁹⁵² Πλάτων, *Πολιτεία* 619d: «τῶν δ' ἐκ τῆς γῆς τοὺς πολλοὺς, ἅτε αὐτοὺς τε πεπονηκότας ἄλλους τε ἑωρακότας, οὐκ ἐξ ἐπιδρομῆς τὰς αἰρέσεις ποιῆσθαι. διὸ δὴ καὶ μεταβολὴν τῶν κακῶν καὶ τῶν ἀγαθῶν ταῖς πολλαῖς τῶν ψυχῶν γίγνεσθαι καὶ διὰ τὴν τοῦ κλήρου τύχην».

⁹⁵³ Ibid. 619c-d: «εἶναι δὲ αὐτὸν τῶν ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἡκόντων, ἐν τεταγμένῃ πολιτείᾳ ἐν τῷ προτέρῳ βίῳ βεβιωκότα, ἔθει ἄνευ φιλοσοφίας ἀρετῆς μετεπιληφότα. ὥς δὲ καὶ εἰπεῖν, οὐκ ἐλάττους εἶναι ἐν τοῖς τοιοῦτοις ἀλίσκομένους τοὺς ἐκ τοῦ οὐρανοῦ ἡκοντας, ἅτε πόνων ἀγυμνάστους».

⁹⁵⁴ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 986a22: «τὰς ἀρχὰς δέκα λέγουσιν εἶναι τὰς συστοιχίαν λεγομένας, πέρας [καὶ] ἄπειρον, περιττὸν [καὶ] ἄρτιον, ἐν [καὶ] πλῆθος, δεξιὸν [καὶ] ἀριστερόν, ἄρρεν [καὶ] θῆλυ, ἡρεμοῦν [καὶ] κινούμενον, εὐθὺ [καὶ] καμπύλον, φῶς [καὶ] σκότος, ἀγαθὸν [καὶ] κακόν, τετράγωνον [καὶ] ἑτερόμηκες».

δεδομένα.⁹⁵⁵ Αυτή η βαθύτερη πυθαγόρεια παραδοχή γίνεται επαληθεύσιμη μέσα από την πλατωνική διήγηση περί της προσωπικής επιλογής.

A/A	Αρχή Α' (Συστοιχία)	Αρχή Β' (Συστοιχία)	
1	Πέρας	Ἄπειρον	
2	Περιττόν	Ἄρτιον	
3	Ἐν	Πλήθος	
4	Δεξιόν	Ἀριστερόν	
5	Ἄρρεν	Θήλυ	
6	Ἥρεμόν	Κινούμενον	
7	Εὐθύ	Καμπύλον	
8	Φῶς	Σκότος	
9	Ἀγαθόν	Κακόν	
10	Τετράγωνον	Ἑτερόμηκες	956

Το ζήτημα της επιλογής έχει και μια δευτερεύουσα συνιστώσα που σχετίζεται με τις επίγειες εμπειρίες των προηγούμενων ενσαρκώσεων. Μέσω του σχολιασμού του Πλάτωνα λειτουργεί επιβεβαιωτικά, επαληθεύοντας σημαντικές πτυχές της πυθαγόρειας θεωρίας, όπως η ενσάρκωση της ανθρώπινης ψυχής σε κάποιο ζώο. Επιπλέον, λύνονται ζητήματα παραδοξότητας που ανακύπτουν από την αποσπασματικότητα της πρωτότυπης θεωρίας. Υπό αυτή την οπτική, τα αναφερόμενα από τον Πλάτωνα παραδείγματα του Ορφέα,⁹⁵⁷ του Αϊάντα,⁹⁵⁸ του Αγαμέμνονα⁹⁵⁹ και του Οδυσσέα εξηγούν κάποια αινιγματικά σημεία. Το γεγονός ότι οι τρεις πρώτοι χαρακτήρες επιλέγουν, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας, την επόμενη ενσάρκωση της ψυχής τους σε ζώο επιβεβαιώνει την πυθαγόρεια ιδέα για την ισότητα όλων των

⁹⁵⁵ Burkert, 1972: 51 ; Guthrie, 1962: 207, 246. Πρβλ. Φιλόλαος, DK 44 B1: «ἀ φύσις δ' ἐν τῷ κόσμῳ ἀρμόχθη ἐξ ἀπείρων τε καὶ περαινόντων καὶ ὅλος <ὁ> κόσμος καὶ τὰ ἐν αὐτῷ πάντα».

⁹⁵⁶ Ο πίνακας των αντιθέτων που παραθέτει ο Αριστοτέλης (*Μετά τα Φυσικά* 986a22)

⁹⁵⁷ Πλάτων, *Πολιτεία* 620a: «Ὅρφεός γενομένην κύκνου βίον αἰρουμένην, μίσει τοῦ γυναικείου γένους διὰ τὸν ὑπ' ἐκείνων θάνατον οὐκ ἐθέλουσαν ἐν γυναικὶ γεννηθεῖσαν γενέσθαι».

⁹⁵⁸ Ibid. 620b: «εἶναι δὲ τὴν Αἴαντος τοῦ Τελαμωνίου, φεύγουσαν ἄνθρωπον γενέσθαι, μεμνημένην τῆς τῶν ὀπλων κρίσεως».

⁹⁵⁹ Ibid. 620b: τὴν δ' ἐπὶ τούτῳ Ἀγαμέμνονος· ἔχθρα δὲ καὶ ταύτην τοῦ ἀνθρωπίνου γένους διὰ τὰ πάθη ἀετοῦ διαλλάξαι βίον».

έμβιων όντων.⁹⁶⁰ Η ιδέα αυτή εικονογραφείται από το αρχαίο ανέκδοτο με τον σκύλο και τον φίλο του Πυθαγόρα.⁹⁶¹

Στην ίδια βάση, η επιλογή του Οδυσσέα να ζήσει μια απλοϊκή ζωή ως ασήμαντος,⁹⁶² αυτή τη φορά, άνθρωπος δείχνει ένα σημαντικό δεδομένο. Φαίνεται ότι η ανατολικής προέλευσης υπόθεση ενός κύκλου αξιολογικά εξελικτικών μετενσαρκώσεων μέχρι την τελική κάθαρση της ψυχής και την ένωση με το Όλον δεν αποτελεί υποχρεωτική παράμετρο.⁹⁶³ Αυτός ο νομοτελειακός χαρακτήρας ίσως και να είναι ξένος ως προς την πυθαγόρεια θεωρία. Επομένως, ο κύκλος των μετενσαρκώσεων, όπως υπονοείται από τον μύθο του Ηρό, μπορεί να είναι ατέρμων. Υπό αυτήν την επισήμανση μπορεί να εξηγηθεί και η μεταγενέστερη μυθική παράδοση για τον ίδιο τον Πυθαγόρα. Ενώ ενσαρκώθηκε η ψυχή του δύο φορές ως ήρωας και μία ως θαυματουργός μάγος-μάντης, στην τελευταία του ζωή, πριν γεννηθεί ως Πυθαγόρας, ήταν ένας απλός ψαράς.⁹⁶⁴ Το γεγονός αυτό εύλογα προκαλεί κάποια αμηχανία στους υποστηρικτές της εξελικτικής θεωρίας της μετενσάρκωσης, αλλά μέσω της πλατωνικής αιτιολόγησης καθίσταται θεωρητικά συνεπές.

II. Μετενσάρκωση και μνήμη

Η περιγραφείσα διαδικασία της πορείας των ψυχών προς την επόμενη μετενσάρκωσή τους από τον Πλάτωνα περιλαμβάνει ένα στάδιο κατά το οποίο οι ψυχές πίνουν το νερό της Λήθης. Σημαντικό σημείο της διήγησης είναι ότι η κατάποση αυτού του νερού πρέπει να γίνει με σύνεση, καθώς η υπερβολική κατανάλωση οδηγεί στο να λησμονήσει η ψυχή τα πάντα.⁹⁶⁵ Η αναφορά αυτή επιτρέπει συσχετισμούς με τις ορφικές μυστηριακές διδασκαλίες και, συνεπώς, ο μύθος του Ηρό θα πρέπει να εξεταστεί σε αντιπαραβολή με την επιγραφή της χρυσής ταφικής πινακίδας της

⁹⁶⁰ Βλ. παραπάνω Κεφάλαιο 1 § 1.3. «Η ιεράρχηση των ψυχικών μεταστάσεων» και §1.7. «Μετενσάρκωση και έμβια όντα».

⁹⁶¹ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 36: «παῦσαι μηδὲ ράπιζ', ἐπεὶ ἡ φίλου ἀνέρος ἐστὶ ψυχὴ, τὴν ἔγνων φθεγξαμένης αἴων»

⁹⁶² Πλάτων, *Πολιτεία* 620c: «κατὰ τύχην δὲ τὴν Ὀδυσσεὺς λαχοῦσαν πασῶν ὑστάτην αἰρησομένην ἵεναι, μνήμη δὲ τῶν προτέρων πόνων φιλοτιμίας λελωφηκυῖαν ζητεῖν περιουῶσαν χρόνον πολὺν βίον ἀνδρὸς ιδιώτου ἀπράγμονος»

⁹⁶³ Ηρόδοτος, II, 123: «Πρῶτοι δὲ καὶ τόνδε τὸν λόγον Αἰγύπτιοί εἰσι οἱ εἰπόντες, ὡς ἀνθρώπου ψυχὴ ἀθάνατος ἐστὶ, τοῦ σώματος δὲ κατὰ φθίνοντος ἐς ἄλλο ζῶον αἰεὶ γινόμενον ἐσδύεται».

⁹⁶⁴ Βλ. παραπάνω Κεφάλαιο 2, (§§ 2.3 - 2.6).

⁹⁶⁵ Πλάτων, *Πολιτεία* 621a-b: «παρὰ τὸν Ἀμέλητα ποταμόν, οὗ τὸ ὕδωρ ἀγγεῖον οὐδὲν στέγειν. μέτρον μὲν οὖν τι τοῦ ὕδατος πᾶσιν ἀναγκαῖον εἶναι πιεῖν, τοὺς δὲ φρονήσει μὴ σφωζομένους πλέον πίνειν τοῦ μέτρου· τὸν δὲ αἰεὶ πίνοντα πάντων ἐπιλανθάνεσθαι».

Πετηλίας από την Κάτω Ιταλία.⁹⁶⁶ Στο εν λόγω κείμενο υπάρχει η προτροπή προς τον μύστη να αποφύγει την αριστερή πηγή (με το νερό της Λήθης) και να προτιμήσει εκείνη με το δροσερό νερό της Μνημοσύνης.⁹⁶⁷



εὐρήσεις δ' Αἰδαο δόμῳ ἐπ' ἀριστερά κρήνην,
παρ' δ' αὐτῇ λευκὴν ἔστηκυῖαν κυάρισσον·
ταύτης τῆς κρήνης μηδὲ σχεδὸν ἐμπελάσεις.
εὐρήσεις δ' ἑτέραν, τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης
ψυχρὸν ὕδωρ προρέον· φύλακες δ' ἐπίπροσθεν ἔασιν.
εἰπεῖν· «Γῆς παῖς εἰμι καὶ Οὐρανοῦ ἀστερόεντος,
αὐτὰρ ἐμοὶ γένος οὐράνιον· τότε δ' ἴστε καὶ αὐτοῖ·
δίψῃ δ' εἰμὶ αὐτῇ καὶ ἀπόλλυμαι· ἀλλὰ δότ' αἶψα
ψυχρὸν ὕδωρ προρέον τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης·
καὶ αὐτοῖ σοι δώσουσι πιεῖν θεῖης ἀπὸ κρήνης,
καὶ τότε ἔπειτ' ἄλλοισι μεθ' ἡρώεσσιν ἀνάξεις. 369

Η κατ' αντιπαράθεση εξέταση του κειμένου της *Πολιτείας* με την επιγραφή, αλλά και με συγκεκριμένα χωρία από τον *Φαίδρο* και τον *Φαίδωνα*, προσφέρει μια ολοκληρωμένη εικόνα της έννοιας της μετενσάρκωσης. Αν και πιθανότατα η εικόνα αυτή ανταποκρίνεται σε μια πλατωνική επέκταση των πυθαγόρειων θεωριών, ουσιαστικά δια φωτίζει το πλαίσιο της κεντρικής ιδέας των Πυθαγορείων σχετικά με την ψυχή. Η πηγή της Μνημοσύνης μπορεί να συσχετιστεί με την κάθαρση του μύστη, κάτι που συνεπάγεται την απελευθέρωσή του από τον κύκλο των μετενσάρκώσεων.⁹⁷⁰ Στη βάση αυτή, η ανάμνηση δεν αφορά τα γεγονότα, αλλά την επανασύνδεση με τη θεία αλήθεια που η ψυχή γνώρισε κάποτε και της επιτρέπει την τελική λύτρωση.⁹⁷¹

Ο μύθος του Ηρός προβλέπει ότι η ευθύνη της επιλογής της επόμενης ζωής βαραίνει αποκλειστικά τις ψυχές⁹⁷² και, ακολουθώντας, το ταξίδι προς την πηγή είναι επίπονο, ενισχύοντας τον πειρασμό της δίψας.⁹⁷³ Αυτό το δεδομένο διαφοροποιεί τη διήγηση του μύθου από την προτροπή της επιγραφής. Η επιγραφή φαίνεται να απευθύνεται σε εκείνους που πρόκειται να λυτρωθούν από τη διαδικασία της

⁹⁶⁶ Stewart, 1905: 156-157.

⁹⁶⁷ Inscriptiones Graecae (IG) XIV, αρ. 638. 17, στίχοι 3-4: «ταύτης τῆς κρήνης μηδὲ σχεδὸν ἐμπελάσεις./Εὐρήσεις δ' ἑτέραν, τῆς Μνημοσύνης ἀπὸ λίμνης / ψυχρὸν ὕδωρ προρέον· φύλακες δ' ἐπίπροσθεν ἔασιν».

⁹⁶⁸ Πρόκειται για τη χρυσή ορφική πινακίδα της Πετηλίας / Petelia, 4ος αι. π.Χ.

https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-0724-3?selectedImageId=22217001

⁹⁶⁹ Inscriptiones Graecae (IG) XIV, αρ. 638.

⁹⁷⁰ Stewart, 1905: 156.

⁹⁷¹ Ibid. 158, υποσημείωση 2.

⁹⁷² Πλάτων, *Πολιτεία* 617c: «οὐχ ὑμᾶς δαίμων λήξεται, ἀλλ' ὑμεῖς δαίμονα αἰρήσεσθε. [...] αἰτία ἐλομένου· θεὸς ἀναίτιος».

⁹⁷³ Ibid. 621a: «πορεύεσθαι ἅπαντας εἰς τὸ τῆς Λήθης πεδῖον διὰ καύματός τε καὶ πνίγους δεινοῦ· καὶ γὰρ εἶναι αὐτὸ κενὸν δένδρων τε καὶ ὅσα γῇ φύει».

μετενσάρκωσης,⁹⁷⁴ μπαίνοντας σε μια ασώματη κατάσταση (βασιλεία επί των υπολοίπων ηρώων).⁹⁷⁵ Ωστόσο, στην πλατωνική εκδοχή αυτής της κάθαρσης, στον *Φαίδρο*, αναφέρεται ένας κύκλος ενσαρνώσεων δέκα χιλιάδων ετών με μεταβάσεις σε ανθρώπινα ή ζωώδη σώματα.⁹⁷⁶ Επιχειρείται, όμως, και ένας υπόρρητος συσχετισμός του ορφικού μύστη με τον φιλόσοφο.⁹⁷⁷ Ο μνημένος, δηλαδή, στις τελετές, όπως και ο φιλόσοφος, μέσω της ανάμνησης θυμόταν τα όσα είχε ήδη δει συμπορευόμενος με τον Θεό και έτσι αποκτά και πάλι το φτέρωμα.⁹⁷⁸

Το σημείο καμπής, ωστόσο, βρίσκεται στο ότι η προσωπική επιλογή της ψυχής να ενσαρκωθεί τρεις φορές στο σώμα κάποιου φιλοσόφου την απαλλάσσει από τη διαδικασία σε μόλις τρεις χιλιάδες χρόνια.⁹⁷⁹ Έτσι, ο εξαγνισμός μέσω της φιλοσοφίας επιτρέπει την ασώματη κατάσταση για τον μετέπειτα χρόνο.⁹⁸⁰ Το συμπέρασμα αυτό προκύπτει αν συνδεθεί η προσωπική επιλογή και ο πειρασμός της δίψας από την αφήγηση του μύθου του Ηρός με την ανάμνηση των θεϊκών συμπορεύσεων και την παρομοίωση του φιλοσόφου και του μύστη στον *Φαίδρο*.⁹⁸¹ Η ψυχή επιλέγει το σωστό και παράλληλα αντιστέκεται με φιλοσοφική σύνεση στους σωματικούς πειρασμούς. Ένας τέτοιος φιλοσοφικός καθαρισμός της επιτρέπει την προαναφερθείσα στον *Φαίδωνα* ασώματη κατάσταση.⁹⁸² Με αυτήν την οπτική γίνεται κατανοητός ένας έμμεσος παραλληλισμός των πλατωνικών κειμένων με την επιγραφή της Πετηλίας.⁹⁸³ Επιπλέον, η σύνεση κατά την κατάποση του νερού της Λήθης επιτρέπει μια ακόμα ουσιώδη σύνδεση με τον Πυθαγορισμό.

⁹⁷⁴ Stewart, 1905: 157.

⁹⁷⁵ Inscriptiones Graecae (IG) XIV, αρ. 638. 17 στίχος 11: «καὶ τότε ἔπειτ' ἄλλοισι μεθ' ἡρώεσσιν ἀνάξεις».

⁹⁷⁶ Πλάτων, *Φαίδρος* 249a: «αὐτὸ ὅθεν ἦκει ἡ ψυχὴ ἐκάστη οὐκ ἀφικνεῖται ἐτῶν μυρίων – οὐ γὰρ πετροῦται πρὸ τοσούτου χρόνου». [...] 249b: «τῷ δὲ χιλιοστῷ ἀμφοτέραι ἀφικνούμεναι ἐπὶ κλήρῳσιν τε καὶ αἵρεσιν τοῦ δευτέρου βίου αἰροῦνται ὃν ἂν θέλῃ ἐκάστη· ἔνθα καὶ εἰς θηρίου βίον ἀνθρωπίνῃ ψυχῇ ἀφικνεῖται, καὶ ἐκ θηρίου ὅς ποτε ἄνθρωπος ἦν πάλιν εἰς ἄνθρωπον».

⁹⁷⁷ Stewart, 1905: 158.

⁹⁷⁸ Πλάτων, *Φαίδρος* 249c «τοῦτο δ' ἐστὶν ἀνάμνησις ἐκείνων ἃ ποτ' εἶδεν ἡμῶν ἡ ψυχὴ συμπορευθεῖσα θεῶν καὶ ὑπεριδοῦσα ἃ νῦν εἶναι φαμεν, καὶ ἀνακύψασα εἰς τὸ ὄν ὄντως. διὸ δὴ δικαίως μόνῃ πετροῦται ἢ τοῦ φιλοσόφου διάνοια· πρὸς γὰρ ἐκείνοις ἀεὶ ἐστὶν μνήμη κατὰ δύναμιν, πρὸς οἷσπερ θεὸς ὢν θεῖός ἐστιν».

⁹⁷⁹ Ibid. 249a: «πλὴν ἢ τοῦ φιλοσοφῆσαντος ἀδόλως ἢ παιδεραστήσαντος μετὰ φιλοσοφίας, αὐταὶ δὲ τρίτῃ περιόδῳ τῇ χιλιετῇ, ἐὰν ἔλωνται τρεῖς ἐφεξῆς τὸν βίον τοῦτον, οὕτω πετρωθεῖσαι τρισχιλιοστῷ ἔτει ἀπέρχονται».

⁹⁸⁰ Πλάτων, *Φαίδων*, 114c: «τούτων δὲ αὐτῶν οἱ φιλοσοφία ἱκανῶς καθηράμενοι ἄνευ τε σωμάτων ζῶσι τὸ παράπαν εἰς τὸν ἔπειτα χρόνον».

⁹⁸¹ Πλάτων, *Φαίδρος* 249c-d: «ἢ τοῦ φιλοσόφου διάνοια· πρὸς γὰρ ἐκείνοις ἀεὶ ἐστὶν μνήμη κατὰ δύναμιν, πρὸς οἷσπερ θεὸς ὢν θεῖός ἐστιν. τοῖς δὲ διὰ τοιοῦτοις ἀνὴρ ὑπομνήμασιν ὀρθῶς χρώμενος, τελέους ἀεὶ τελετὰς τελοῦμενος, τέλος ὄντως μόνος γίγνεται».

⁹⁸² Πλάτων, *Φαίδων*, 114c: «ἄνευ τε σωμάτων ζῶσι».

⁹⁸³ Stewart, 1905: 158.

Η προαναφερόμενη ουσιώδης σύνδεση αφορά την έννοια της μνήμης και συνδέεται με την παράδοση γύρω από το πρόσωπο του ίδιου του Πυθαγόρα. Έχοντας ο Πυθαγόρας μια τόσο εκπληκτική μνήμη, κατορθώνει να διατηρεί ζωντανές αναμνήσεις από τις ζωές που είχε ζήσει η ψυχή του στις προηγούμενες ενσαρκώσεις της.⁹⁸⁴ Αυτό σημαίνει ότι παρουσιάζεται ως η ζωντανή απόδειξη και ιστορική εφαρμογή ενός «εκλεκτού» που βρίσκεται πάντοτε σε κατάσταση κατοχής της μνήμης. Επομένως, η περίπτωση του αποτελεί τη φιλοσοφική έκφραση αυτού που συμβολίζει η ορφική πηγή της Μνημοσύνης.⁹⁸⁵ Ως μέγας μύστης, λοιπόν, σε αντίθεση με τις υπόλοιπες κοινές ψυχές, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι «απέφυγε» την αριστερή πηγή της Λήθης και έτσι διατήρησε τη συνέχεια μιας ενιαίας συνείδησης, η οποία δεν έσβησε στον κύκλο των μετενσαρκώσεων.

Οι επεκτάσεις του Πλάτωνα πάνω στο εν λόγω ζήτημα προσφέρουν φιλοσοφικές προοπτικές, καθώς ο «μύστης» παραλληλίζεται με τον «φιλόσοφο».⁹⁸⁶ Επιπροσθέτως, το νερό της Μνημοσύνης που απουσιάζει από την πλατωνική διήγηση αποκτά το λειτουργικό του ισοδύναμο στην κατάλληλη ποσότητα κατάποσης από το νερό της Λήθης. Επομένως, ο συνετός πίνει μόνο όσο χρειάζεται και δεν παρασύρεται από τις αλόγιστες ορέξεις του και την υπερβολική δίψα που του προκαλούν οι συνθήκες.⁹⁸⁷ Ο Πυθαγόρας, λοιπόν, ερμηνεύεται ως ο συνετός φιλόσοφος-μύστης και η θρυλική μνήμη του ως αποτέλεσμα της σύνεσης και της επιστημονικής ευστροφίας. Στην ίδια βάση, η μνήμη των προηγούμενων ζωών συμβολίζει την επανασύνδεση με όσα είδε η ψυχή του κατά τη συμπόρευσή της με τον Θεό.⁹⁸⁸ Άλλωστε, η παραδοσιακή σύνδεση του Πυθαγόρα με τον θεό Απόλλωνα αλλά και τον Ορφέα επιβεβαιώνει τους πλατωνικούς συσχετισμούς.⁹⁸⁹ Με αυτόν τον τρόπο

⁹⁸⁴ Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 5: «καὶ πάντα πάλιν μνημονεύειν, πῶς πρόσθεν Αἰθαλίδης, εἴτ' Εὐφορβος, εἴτα Ἑρμότιμος, εἴτα Πύρρος γένοιτο. ἐπεὶ δὲ Πύρρος ἀπέθανε, γενέσθαι Πυθαγόραν καὶ πάντων τῶν εἰρημένων μεμνησθαι».

⁹⁸⁵ Stewart, 1905: 158, υποσημείωση 2.

⁹⁸⁶ Πλάτων, *Φαίδρος* 249c-d: «ἡ τοῦ φιλοσόφου διάνοια· [...] τοῖς δὲ δὴ τοιούτοις ἀνὴρ ὑπομνήμασιν ὀρθῶς χρώμενος, τελέους αἰεὶ τελετὰς τελούμενος, τέλος ὄντως μόνος γίγνεται».

⁹⁸⁷ Πλάτων, *Πολιτεία* 621a: «τὸ τῆς Λήθης πεδὶον διὰ καύματός τε καὶ πνίγους δεινοῦ· καὶ γὰρ εἶναι αὐτὸ κενὸν δένδρων τε καὶ ὅσα γῇ φύει. [...] οὗ τὸ ὕδωρ ἀγγεῖον οὐδὲν στέγειν. μέτρον μὲν οὖν τι τοῦ ὕδατος πᾶσιν ἀναγκαῖον εἶναι πιεῖν».

⁹⁸⁸ Stewart, 1905: 158, υποσημείωση 2. Άλλωστε η μνήμη ήταν δώρο του θεού Ερμή στον γιό του Αιθαλίδη. βλ. Διογένης ο Λαέρτιος, *Βίοι Φιλοσόφων* VIII, 4: «Ἑρμοῦ υἱὸς νομισθεῖν· τὸν δὲ Ἑρμῆν εἰπεῖν αὐτῷ ἐλέσθαι ὃ τι ἂν βούληται πλὴν ἀθανασίας. αἰτήσασθαι οὖν ζῶντα καὶ τελευτῶντα μνήμην ἔχειν τῶν συμβαινόντων. ἐν μὲν οὖν τῇ ζωῇ πάντων διαμνημονεῦσαι, ἐπεὶ δὲ ἀποθάνει τηρεῖν αὐτὴν μνήμην».

⁹⁸⁹ Βλ. παραπάνω, Κεφάλαιο 2 § 2.1. «Ψυχή και μύθος».

ολοκληρώνεται η εξέταση του ζητήματος της μετενσάρκωσης και ακολουθεί η διερεύνηση της σύνδεσης της ψυχής με το σύμπαν.

III. Το Αδράχτι της Ανάγκης ως Αστρονομικό Μοντέλο

Το γεγονός ότι στο πλαίσιο του ενός μύθου, που κατά βάση σχετίζεται με το δικαστήριο των ψυχών και τις μετενσαρκώσεις, εντάσσεται το Αδράχτι της Ανάγκης αποτελεί μια αξιοσημείωτη επιλογή. Αρχικά, ο τρόπος περιγραφής της κατασκευής και της λειτουργίας του Αδραχτιού θυμίζει ένα αστρονομικό μοντέλο,⁹⁹⁰ που, καθώς δεν έχει σφαίρες αλλά σφονδύλους, παραπέμπει στο παλαιό πυθαγόρειο αστρονομικό μοντέλο,⁹⁹¹ βασισμένο στις αναλογίες.⁹⁹² Εντούτοις, υπάρχει η διακριτή διαφορά ότι το Αδράχτι παραπέμπει σε ένα γεωκεντρικό-γεωστατικό σύστημα οκτώ ομόκεντρων σφονδύλων. Οι σφόνδυλοι αυτοί μπορούν να αντιστοιχιστούν με τα τότε γνωστά ουράνια σώματα (Σελήνη, Ήλιος, Αφροδίτη, Ερμής, Άρης, Δίας, Κρόνος και Απλανείς Αστέρες),⁹⁹³ καθώς ο θρόνος της Ανάγκης, γύρω από τον οποίο περιστρέφονται οι σφόνδυλοι, μοιάζει να τοποθετείται στη Γη.⁹⁹⁴

Αντιθέτως, στο πυθαγόρειο σύστημα στο κέντρο του σύμπαντος βρίσκεται η φωτιά (Εστία)⁹⁹⁵ και τα ουράνια σώματα είναι δέκα,⁹⁹⁶ συμπεριλαμβανομένης της Γης, που κινείται, και της Αντίχθονος.⁹⁹⁷ Όπως και να έχει, όμως, η έννοια της κεντρικότητας του θρόνου προσομοιάζει την πυθαγόρεια φωτιά.⁹⁹⁸ Η σημαντικότερη, ωστόσο, πυθαγόρεια παράμετρος βρίσκεται στο γεγονός ότι μέσω της μυθικής διήγησης επιχειρείται η σύνδεση του θέματος των ψυχών και της μετενσάρκωσης με

⁹⁹⁰ Πλάτων, *Πολιτεία* 616e-617 a: «ὁκτώ γὰρ εἶναι τοὺς σύμπαντας σφονδύλους, ἐν ἀλλήλοις ἐγκειμένους, κύκλους ἄνωθεν τὰ χεῖλη φαίνοντας, νῶτον συνεχὲς ἐνὸς σφονδύλου ἀπεργαζομένους περὶ τὴν ἡλακάτην· ἐκείνην δὲ διὰ μέσου τοῦ ὀγδοῦ διαμπερὲς ἐληλάσθαι. [...] κυκλεῖσθαι δὲ δὴ στρεφόμενον τὸν ἄτρακτον ὅλον μὲν τὴν αὐτὴν φορὰν, ἐν δὲ τῷ ὅλῳ περιφερομένῳ τοὺς μὲν ἐντὸς ἐπτὰ κύκλους τὴν ἐναντίαν τῷ ὅλῳ ἡρέμα περιφέρεσθαι».

⁹⁹¹ Stewart, 1905: 165.

⁹⁹² McClain, 1984: 58.

⁹⁹³ Ibid. 53.

⁹⁹⁴ Stewart, 1905: 167.

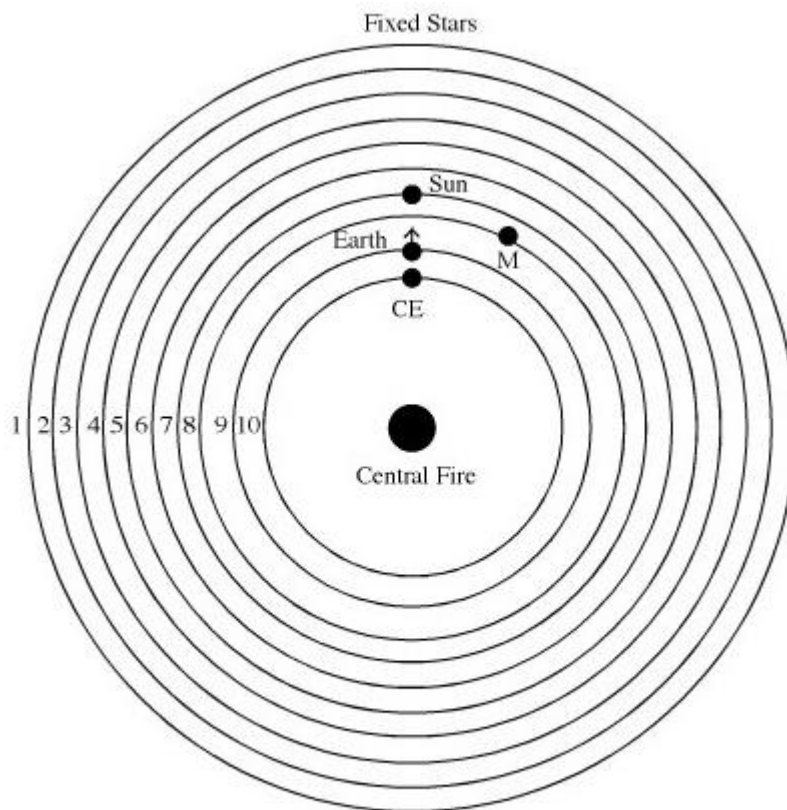
⁹⁹⁵ Υπήρχαν δύο πυθαγόρεια συστήματα. Στο πρώτο, η Εστία περικλείεται από τη Γη και, επομένως, το σύστημα είναι και πάλι γεωκεντρικό. Εντούτοις, το πιο δημοφιλές πυθαγόρειο μοντέλο αποδόθηκε στον Φιλόλαο και θεωρούσε την Εστία ένα ανεξάρτητο και αόρατο πύρινο σώμα στο κέντρο του σύμπαντος. Σε αυτήν την εκδοχή, η Γη περιφέρεται γύρω του, όπως και οι υπόλοιποι πλανήτες, ενώ υπάρχει και η Αντίχθων. Βλ. Lloyd, 2020: 35-36.

⁹⁹⁶ Αριστοτέλης, *Μετά τα Φυσικά* 986a.10-12: ἐπειδὴ τέλειον ἢ δεκάς εἶναι δοκεῖ καὶ πᾶσαν περιειληφέναι τὴν τῶν ἀριθμῶν φύσιν, καὶ τὰ φερόμενα κατὰ τὸν οὐρανὸν δέκα μὲν εἶναι φασιν, ὄντων δὲ ἐννέα μόνον τῶν φανερῶν διὰ τοῦτο δεκάτην τὴν ἀντίχθονα ποιοῦσιν.

⁹⁹⁷ Αριστοτέλης, *Περὶ Οὐρανοῦ* 293a.20-24: «ἐναντίως οἱ περὶ τὴν Ἰταλίαν, καλούμενοι δὲ Πυθαγόρειοι λέγουσιν· ἐπὶ μὲν γὰρ τοῦ μέσου πῦρ εἶναι φασι, τὴν δὲ γῆν, ἐν τῶν ἄστρον οὖσαν, κύκλῳ φερομένην περὶ τὸ μέσον νύκτα τε καὶ ἡμέραν ποιεῖν. Ἐτι δ' ἐναντίαν ἄλλην ταύτη κατασκευάζουσι γῆν, ἣν ἀντίχθονα ὄνομα καλοῦσιν».

⁹⁹⁸ Stewart, 1905: 166.

τον συμπαντικό κόσμο και τη μουσική αρμονία. Η αναφορά, λοιπόν, στις οκτώ καθήμενες Σειρήνες στους σφονδύλους και στο αρμονικά συντονισμένο τραγούδι τους,⁹⁹⁹ μπορεί να θεωρηθεί ως η πλατωνική εκδοχή ή, τουλάχιστον, ως μια έμμεση παραπομπή στις σχετικές πυθαγόρειες ιδέες περί της αρμονίας των σφαιρών.¹⁰⁰⁰



Position of the Earth and Sun at Noon
Fixed Stars

1001

Το ουσιαστικό, ωστόσο, σημείο-κλειδί της διασύνδεσης που είχε τη διάθεση να επιχειρήσει ο Πλάτων μέσα από την κατασκευή του μύθου θα πρέπει να εντοπιστεί σε μια βασική παραδοχή. Στο γεγονός, δηλαδή, ότι η δικαιοσύνη του ατομικού βίου αποτελεί μέρος της κοσμικής τάξης και, έτσι, διασφαλίζεται από τη λειτουργία του σύμπαντος. Αυτό γίνεται αντιληπτό, αν συγκριθεί η κυκλική πορεία της ψυχής από τη ζωή στον θάνατο και στη νέα μετενσάρκωση (παλιγγενεσία) με την επίσης κυκλική και αέναη κίνηση των ουρανίων σωμάτων.¹⁰⁰² Η ηθική αναγκαιότητα, λοιπόν,

⁹⁹⁹ Πλάτων, *Πολιτεία* 617b: «ἐπὶ δὲ τῶν κύκλων αὐτοῦ ἄνωθεν ἐφ' ἑκάστου βεβηκέναι Σειρήνα συμπεριφερομένην, φωνὴν μίαν ἰεῖσαν, ἓνα τόνον· ἐκ πασῶν δὲ ὀκτὼ οὐσῶν μίαν ἁρμονίαν συμφωνεῖν».

¹⁰⁰⁰ Barker, 2007: 318.

¹⁰⁰¹ Το πυθαγόρειο αστρονομικό μοντέλο του Φιλόλαου. <https://plato.stanford.edu/entries/philolaus/>

¹⁰⁰² Baracchi, 2002: 189.

συνδέεται και βρίσκεται σε ουσιαστική σύζευξη με τη σφαίρα της φυσικής αναγκαιότητας, στο πλαίσιο ενός οικουμενικού νόμου.¹⁰⁰³ Ο νόμος αυτός αφορά τη γέννηση, τη διατήρηση και τη δύναμη παραγωγής της ίδιας της ψυχής.¹⁰⁰⁴ Συμβάλλει επομένως, στο να ανακτήσει η ψυχή την τάξη της και να πραγματώσει αυτό για το οποίο προορίζεται να είναι.¹⁰⁰⁵

Στη βάση αυτή, ο μικρόκοσμος της ψυχής συνδυάζεται με τον μεταθανάτιο μακρόκοσμο, ενώ η επίγεια ζωή αποτελεί τον ενδιάμεσο σταθμό. Αυτό που, ωστόσο, χρειάζεται είναι η ψυχή να βρει τον δρόμο προς το φως.¹⁰⁰⁶ Σε αυτό ακριβώς το ζητούμενο, οι πυθαγόρειες θεωρίες για την οργανωτική δύναμη και την επιδραστικότητα του ήχου στο σύμπαν και την ψυχή αποτελούν καταλυτικό παράγοντα.¹⁰⁰⁷ Επιπλέον, η αξία του αριθμού ως κλειδιού κατανόησης και αποκωδικοποίησης των αισθητηριακών προσλήψεων της μουσικής ακρόασης προσδίδει μια λογική διάσταση στην ψυχή εναρμονίζοντάς την ομαλά με την κοσμική πολυπλοκότητα.¹⁰⁰⁸ Τα δεδομένα αυτά, ως τα κατεξοχήν πυθαγόρεια δάνεια στον Πλάτωνα, λειτουργούν ως το κύριο επιχείρημα ενός συγκερασμού ανάμεσα στην αρμονία της μουσικής, τις τροχιές των πλανητών και την κοινότητα των δίκαιων ανθρώπων.¹⁰⁰⁹

IV. Το Αδράχτι της Ανάγκης ως Μονόχορδο

Αν το Αδράχτι της Ανάγκης μπορεί να συσχετιστεί με το αστρονομικό μοντέλο και το τότε γνωστό πλανητικό σύστημα, σημαίνει πως λειτουργεί ως το κοσμικό σύμβολο του σύμπαντος. Το επόμενο βήμα θα είναι ο συσχετισμός του Αδραχτιού με το Μονόχορδο του Πυθαγόρα. Μία τέτοια ερμηνευτική προοπτική στηρίζεται στο ότι οι οκτώ σφόνδυλοι, που αντιστοιχούν στις τροχιές των πλανητών, αποτελούν τμήματα μιας νοητής ευθείας που ξεκινά από το κέντρο του Αδραχτιού (Γη ή ο θρόνος της Ανάγκης) και εκτείνεται μέχρι τους απλανείς αστέρες, δηλαδή τον πρώτο σφόνδυλο, που οριοθετεί το ολικό μήκος της χορδής. Με αυτή την οπτική, ο όγδοος σφόνδυλος είναι εκείνος της Σελήνης και αντιπροσωπεύει την αναλογία 1:2, δηλαδή το μισό μήκος της χορδής.

¹⁰⁰³ Baracchi, 2002: 188.

¹⁰⁰⁴ Ibid. 68, 83.

¹⁰⁰⁵ Ibid. 216.

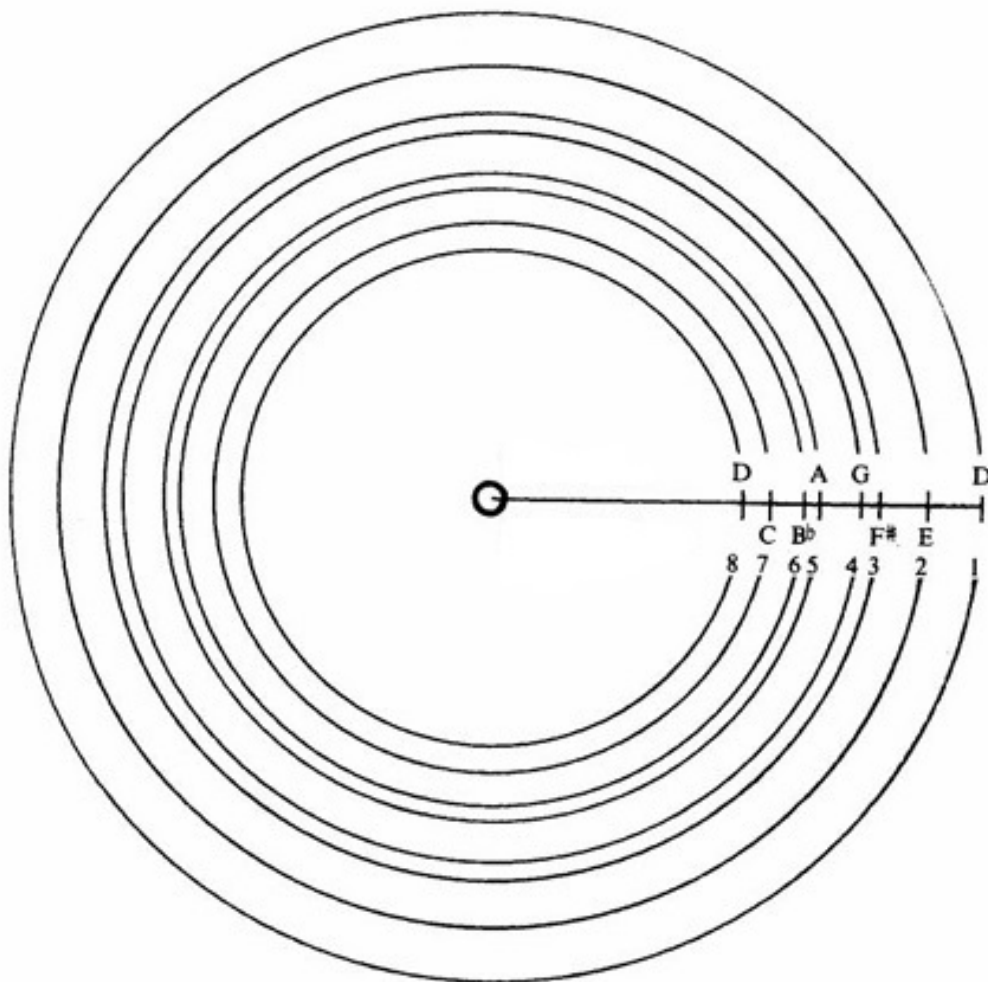
¹⁰⁰⁶ Μιχαηλίδης, 1998: 106.

¹⁰⁰⁷ Baracchi, 2002: 211, σημείωση 20.

¹⁰⁰⁸ Ibid. 211, σημείωση 20.

¹⁰⁰⁹ McClain, 1984: 55.

Γίνεται εύκολα κατανοητό πως, αν το ολικό μήκος της χορδής αποδίδει τη νότα D (Ρε), τότε η τροχιά της Σελήνης που αντιστοιχεί στο μισό μήκος της χορδής δίνει την οκτάβα και οι τροχιές του Ήλιου, που είναι το πέμπτο σώμα (Α), και του Άρη, που είναι το τέταρτο (G), στις αναλογίες 2:3 και 3:4 του ολικού μήκους της νοητής χορδής και στις νότες Λα και Σολ. Στην ίδια λογική επιβεβαιώνεται ολόκληρη η κλίμακα, καθώς ταιριάζουν και οι υπόλοιπες αναλογίες. Με άλλα λόγια υπάρχει ένας αρμονικός συγκερασμός δύο συστημάτων, της μουσικής κλίμακας και των πλανητικών τροχιών που ουσιαστικά ταυτίζονται. Ένα τέτοιο ερμηνευτικό συμπέρασμα επί του πλατωνικού μύθου συνηγορεί υπέρ της άποψης ότι ολόκληρη η πυθαγόρεια κοσμολογική θεωρία ήταν γνωστή στον Πλάτωνα.



1010

Η απόδοση, ωστόσο, της πατρότητας του Μονόχορδου (κανόνος) στον Πυθαγόρα έχει αμφισβητηθεί, καθώς έχει υποστηριχθεί ότι είναι μια αρκετά

¹⁰¹⁰ McClain, 1984: 49, figure 16. Το Αδράκτι της Ανάγκης ως μονόχορδο.

μεταγενέστερη επινόηση.¹⁰¹¹ Φαίνεται, όμως, ότι, εκτός από τον *Τίμαιο*,¹⁰¹² προϋποτίθεται η ύπαρξη του Μονόχορδου και στην *Πολιτεία*. Φυσικά, δεν υπάρχει κάποια σαφής ονομαστική αναφορά στο Μονόχορδο από τον Πλάτωνα ή τον Αριστοτέλη,¹⁰¹³ όμως η ανωτέρω ερμηνεία μπορεί να λειτουργήσει ως ανασύνθεση ολόκληρης της πυθαγόρειας κοσμολογίας. Έτσι, με τον μύθο του Ηρός προσφέρεται μια ένδειξη συνεκτικότητας για την ύπαρξη μιας γενικής πυθαγόρειας θεωρίας. Ενώνονται, λοιπόν, οι μεταφυσικές δοξασίες θρησκευτικού χαρακτήρα περί αθάνατης ψυχής και μετενσαρκώσεων με την επιστημονική θεώρηση του κόσμου και ένα αστρονομικό μοντέλο που βασίζεται στους αριθμούς και παράγει μουσική.

V. Οι αριθμολογικές αναφορές

Το τελευταίο δεδομένο που πρέπει να εξεταστεί είναι ότι κατά την ανάπτυξη του μύθου του Ηρός γίνονται από τον Πλάτωνα έμμεσες πυθαγόρειες αναφορές, ενώ χρησιμοποιούνται αριθμολογικά δεδομένα (οι αριθμοί: 10, 12, 7, 8 και 4), προκειμένου να ντυθεί η αφήγηση του μύθου. Αναφέρει, λοιπόν, ότι πέρασαν δέκα μέρες από τον θάνατο του Ηρός μέχρι να περισυλλέξουν το νεκρό του σώμα.¹⁰¹⁴ Αντιστοίχως, οι τιμωρίες των ψυχών κρατούν εκατό χρόνια, προκειμένου να τιμωρηθούν δέκα φορές για το κάθε αμάρτημά τους.¹⁰¹⁵ Αυτή η επιμονή στον αριθμό δέκα είναι μια έμμεση αναφορά στην πυθαγόρεια Τετρακτύ.¹⁰¹⁶ Με τον ίδιο τρόπο, ο αριθμός δώδεκα, ως η μέρα που ο Ηρός ξύπνησε λίγο πριν την καύση του σώματός του,¹⁰¹⁷ παραπέμπει στις πυθαγόρειες μουσικές αναλογίες 6:8::9:12 των δύο τετραχόρδων εντός της οκτάβας.¹⁰¹⁸

Στην ίδια βάση, οι επτά ημέρες που οι ψυχές κάθονται στο λιβάδι,¹⁰¹⁹ αποδίδουν τον πυθαγόρειο συμβολισμό του αριθμού επτά ως θεμελιώδους αρχής του

¹⁰¹¹ Burkert, 1972: 375, υποσημείωση 22.

¹⁰¹² Οι αριθμητικές σχέσεις και ο συσχετισμός τους με την κοσμική ψυχή (*Τίμαιος* 35a κ. εξ.) πράγματι προϋποθέτουν τη χρήση του μονόχορδου. Βλ. Καϊμάκης, 2005: 33, υποσημείωση 56.

¹⁰¹³ Καϊμάκης, 2005: 32-33.

¹⁰¹⁴ Πλάτων, *Πολιτεία*, 614b: «ὅς ποτε ἐν πολέμῳ τελευτήσας, ἀναιρεθέντων δεκαταίων τῶν νεκρῶν ἤδη διεφθαρμένων, ὑγίης μὲν ἀνηρέθη».

¹⁰¹⁵ Ibid. 615b: «ὅπερ ἀπάντων δίκην δεδωκέναι ἐν μέρει, ὑπὲρ ἐκάστου δεκάκις – τοῦτο δ' εἶναι κατὰ ἑκατονταετηρίδα ἐκάστην, ὥς βίου ὄντος τοσούτου τοῦ ἀνθρώπινου – ἵνα δεκαπλάσιον τὸ ἔκτισμα τοῦ ἀδικήματος ἐκτίνοιεν».

¹⁰¹⁶ McClain, 1984: 42.

¹⁰¹⁷ Πλάτων, *Πολιτεία*, 614b: κομισθεῖς δ' οἴκαδε μέλλων θάπτεσθαι δωδεκαταῖος ἐπὶ τῇ πυρᾷ κείμενος ἀνεβίω, ἀναβιὸς δ' ἔλεγεν ἃ ἐκεῖ ἴδοι.

¹⁰¹⁸ McClain, 1984: 43.

¹⁰¹⁹ Πλάτων, *Πολιτεία*, 616b: «ἐπειδὴ δὲ τοῖς ἐν τῷ λειμῶνι ἐκάστοις ἐπτά ἡμέραι γένοιντο»

σύμπαντος.¹⁰²⁰ Ακολουθως, η έναρξη της πορείας κατά την όγδοη μέρα¹⁰²¹ αντιστοιχεί στον αριθμό οκτώ, που είναι η αρχή των μουσικών λόγων και, επομένως, η βάση οριοθέτησης του κοσμικού συστήματος και της αντιστοίχισής του με τους πλανήτες.¹⁰²² Οι τέσσερις μέρες ταξιδιού που ακολουθούν μέχρι την άφιξη στο σημείο όπου οι ψυχές βλέπουν το φως,¹⁰²³ σχετίζονται με τον αριθμό τέσσερα. Υπονοείται, λοιπόν, ο λόγος του σώματος και της ψυχής, αλλά και η αρμονία που καθορίζει τη λειτουργία του συμπαντικού κόσμου, σύμφωνα με την οποία το ζωντανό ον αποκτά ψυχή.¹⁰²⁴

¹⁰²⁰ Βλ. παραπάνω Κεφάλαιο 6, (§ 6.10: Οι συμβολισμοί της Επτάδας)

¹⁰²¹ Πλάτων, *Πολιτεία*, 616b: «ἀναστάντας ἐντεῦθεν δεῖν τῇ ὀγδῷ πορεύεσθαι».

¹⁰²² Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 75 9-21: «ἀρχὴ τῶν μουσικῶν λόγων ἐστὶν ὁ ἡ' ἀριθμὸς, καὶ εἰσὶν οἱ ὄροι τοῦ κοσμικοῦ συστήματος οὕτως· ὁ ἡ' ἀριθμὸς ἐπόγδοον ἔχων τὸν θ' ἀριθμόν (ὑπερέχει δὲ μονάδι ὁ θ' τοῦ η'), ὁ ιβ' ἡμιόλιος τοῦ η', ἐπίτριτος τοῦ θ', ὑπερέχει τριάδι τοῦ θ'· ὁ ιζ' ἐπίτριτος τοῦ ιβ', ὑπερέχει δ'· ὁ ιη' ἡμιόλιος τοῦ ιβ', ὑπερέχει ἐξάδι· ὁ κα' τοῦ θ' διπλασιεπίτριτος, ὑπερέχει ιβ'· ὁ κδ' ἐπίτριτος τοῦ ιη', ὑπερέχει ζ'· ὁ λβ' ἐπίτριτος τοῦ κδ', ὑπερέχει η'· ὁ λς' διπλάσιος τοῦ ιη', ἡμιόλιος τοῦ κδ', ὑπερέχει ιβ'· καὶ ἔστιν ὁ μὲν θ' ἐπόγδοος τοῦ η' Σελήνης, ὁ ιβ' ἡμιόλιος τοῦ η' Ἑρμοῦ, ὁ ιζ' διπλάσιος τοῦ η' Ἀφροδίτης, ὁ ιη' διπλάσιος τοῦ θ' ἐν ἐπογδόῳ τοῦ ιζ' Ἡλίου, ὁ κα' διπλασιεπίτριτος τοῦ θ' Ἄρεος, ὁ κδ' διπλάσιος τοῦ ιβ' ἐν ἡμιολίῳ τοῦ η' Διός, ὁ λβ' τετραπλάσιος τοῦ η' Κρόνου».

¹⁰²³ Πλάτων, *Πολιτεία*, 616b: «καὶ ἀφικνεῖσθαι τεταρταίους ὄθεν καθορᾶν ἄνωθεν διὰ παντὸς τοῦ οὐρανοῦ καὶ γῆς τεταμένον φῶς εὐθύ».

¹⁰²⁴ Ιάμβλιχος, *Τα Θεολογούμενα της Αριθμητικής*, 30, 1-15: «οὐ μόνον δὲ τὸν τοῦ σώματος ἐπέχει λόγον τετράς, ἀλλὰ καὶ τὸν τῆς ψυχῆς· ὥς γὰρ τὸν ὅλον κόσμον φασὶ κατὰ ἀρμονίαν διοικεῖσθαι, οὕτω καὶ τὸ ζῶον ψυχοῦσθαι. [...] «εἰ δὲ ἐν τῷ δ' ἀριθμῷ τὸ πᾶν κεῖται ἐκ ψυχῆς καὶ σώματος, ἀληθὲς ἄρα καί, ὅτι αἱ συμφωνίαι πᾶσαι κατ' αὐτὸν τελοῦνται».

Επίμετρο II: Το μουσικό κείμενο της Σονάτας για βιολί και πιάνο

Περιεχόμενα:

- **Sonata for violin & piano (2018)**

I. Patetico - Allegro appassionato

II. Andante cantabile - Adagio melancolico

III. Allegro marcato - Misterioso - Moderato cantabile - Presto furioso

Τα τρία μέρη της σονάτας αναλύονται στις Ενότητες Β, Γ & Δ του Παραρτήματος σσ. 155-217.

Σύνδεσμος ακρόασης: <https://youtu.be/L1XtT4LyZhU?list=RDL1XtT4LyZhU>

(βιντεοσκόπηση της συναυλίας που διεξήχθη στην αίθουσα «Άρης Γαρουφαλής» του Ωδείου Αθηνών στις 24/2/2024).

Violin: Χρήστος-Εφραίμ Τσιώνας

Piano: Krist Basko

- **Sonata for violin & piano (2018) [violin part music score]**
- ***Mephisto* for solo violin (2025)**

Σύνδεσμος ακρόασης: <https://youtu.be/MwFpLof4NYU>

(βιντεοσκόπηση μέρους της εκδήλωσης που διεξήχθη στο ΕΑΠ με θέμα τη σχέση της Φιλοσοφίας με τη Μουσική στις 8.5.2025).

Violin: Χρήστος-Εφραίμ Τσιώνας

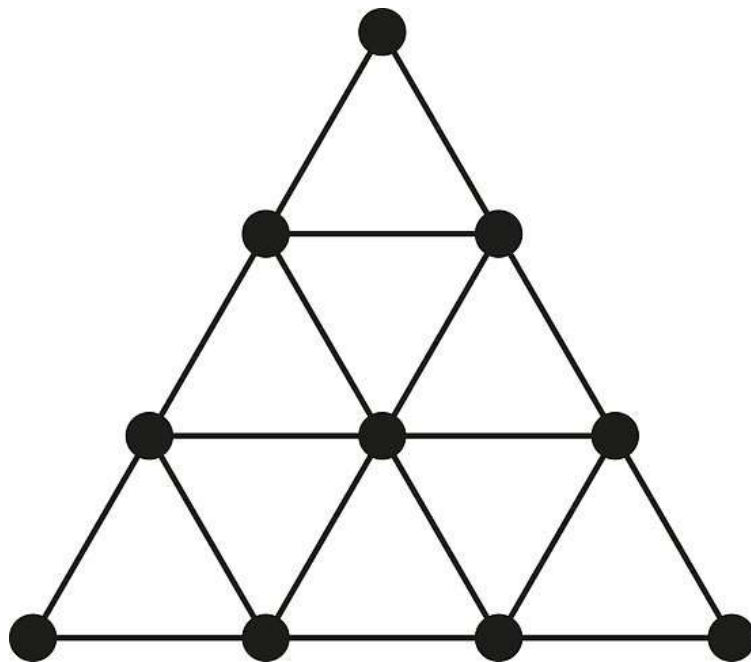
Το *Mephisto* αρχικά είχε σχεδιαστεί ως ένα εμβόλιμο μέρος της σονάτας (πριν από το αργό της μέρος), με τη μορφή ενός *Scherzo-Cadenza*, και αποτελούσε επέκταση του μουσικού σεναρίου. Ωστόσο, κρίθηκε σκόπιμο να αφαιρεθεί από το σύνολο και έτσι υφίσταται ως αυτόνομο κομμάτι για σόλο βιολί. Εντούτοις, αναλύεται στην Ενότητα Ε του Παραρτήματος σσ. 218–224.

Odysseas Igoumenidis

SONATA

for

Violin & Piano



2018

I

Odysseas Igoumenidis

Patetico (♩ = 108)

Violin

f

Vln.

mf

Vln.

f

Vln.

f

Vln.

sf

Allegro appassionato (♩ = 120)

Pno.

f

Allegro appassionato (♩ = 120)

19

Vln.

Pno.

21

Vln.

Pno.

23

Vln.

Pno.

This musical score page contains measures 19 through 23. It is written for Violin (Vln.) and Piano (Pno.).

- Measure 19:** The Violin part has a whole rest. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both staves, including a chromatic descending line in the right hand.
- Measure 20:** Similar to measure 19, with sustained chords and movement in the Piano part.
- Measure 21:** The Violin part begins a melodic line marked *f* (forte). The Piano part continues with chords. The measure ends with a crescendo leading to *ff* (fortissimo).
- Measure 22:** The Violin part continues its melodic line. The Piano part has sustained chords. The measure concludes with a *ff* dynamic marking.
- Measure 23:** The Violin part continues with a melodic line marked *f*. The Piano part features a series of chords in the right hand and a moving line in the left hand.

Vln. 25

Pno. 25

Vln. 27

Pno. 27

Vln. 29

Pno. 29

ff

4

Vln.

Pno.

31

ff

f

ff

Vln.

Pno.

33

ff

Vln.

Pno.

35

f

ff

f

ff

37

Vln.

Pno.

p

mf

5

39

Vln.

Pno.

f

p

f

f

41

Vln.

Pno.

p

>p

5

3

5

5

5

6

43

Vln.

p *f*

Pno.

45

Vln.

pp

Pno.

p

46

Vln.

Pno.

Vln. 47 *p*

Pno. 47 5 5 5

Vln. 48 *ff*

Pno. 48 5 5 5 *ff*

Vln. 49

Pno. 49 *tempestoso* 6 6 6

8

Vln.

50

Pno.

p

5

5

5

5

Vln.

51

mf

3

Pno.

51

5

5

5

5

Vln.

52

ff

Pno.

52

5

5

5

5

3

ff

53

Vln.

8va

53

Pno.

tempestoso

6

53

54

Vln.

54

Pno.

p

5

5

5

5

54

55

Vln.

f

ff

8va

55

Pno.

5

5

5

3

ff

55

10

Vln.

56

(8^{va})

tempestoso

6

6

6

6

f

Vln.

57

fff

f

6/4

Pno.

57

fff

8^{va} 3

6

6

6

6

6/4

6/4

Vln.

58

ffp

p

Pno.

58

p

60

Vln.

Pno.

8va

60

62

Vln.

Pno.

(8va)

8va

62

64

Vln.

Pno.

V

64

12
66 *accel.*

Vln. *f*

Pno.

This system covers measures 12 to 66. The Violin part has whole rests. The Piano part features a complex texture of chords and arpeggios in both hands, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning.

67

Vln.

Pno.

This system covers measures 67 to 68. The Violin part has whole rests. The Piano part continues with a similar texture of chords and arpeggios.

68 *a tempo*

Vln. *p* *mf* *mp*

Pno. *p*

This system covers measures 68 to 72. The Violin part has a melodic line with dynamic markings *p*, *mf*, and *mp*. The Piano part continues with chords and arpeggios, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning.

Vln. *mf* *f*

Pno. *mf*

70

Vln.

Pno.

72

Vln.

Pno.

74

14

Vln.

76

Pno.

76

Vln.

78

Pno.

78

Vln.

80

Pno.

80

Vln. 82

Pno. 82

3

Vln. 84

Pno. 84

Vln. 86

Pno. 86

f

16

88

Vln.

Pno.

88

89

90

91

3/8

90

Vln.

Pno.

90

91

4/4

92

Vln.

Pno.

92

93

94

95

4/4

94

Vln.

Pno.

94

96

Vln.

Pno.

96

98

Vln.

Pno.

98

18

100

Vln.

Pno.

102

Vln.

Pno.

104

Vln.

Pno.

Vln. 106

Pno. 106

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 106-107. The Violin part is in treble clef, 2/4 time, starting with a half note G4, followed by eighth notes. The Piano part is in bass clef, 2/4 time, with chords and moving lines in both staves.

Vln. 108

Pno. 108

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 108-109. The Violin part is in treble clef, 2/4 time, starting with a half note G4, followed by eighth notes. The Piano part is in bass clef, 2/4 time, with chords and moving lines in both staves.

Vln. 110

Pno. 110

mf

sfff

f

3

5

5

5

5

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 110-111. The Violin part is in treble clef, 2/4 time, starting with a half note G4, followed by eighth notes. The Piano part is in bass clef, 2/4 time, with chords and moving lines in both staves. Dynamics include *mf*, *sfff*, and *f*. Fingerings 3 and 5 are indicated.

20

Vln. *111* *f*

Pno. *111* 5 5 5 5

Vln. *112* *mf* 3

Pno. *112* 5 5 5 5

Vln. *113* *detache* 3 3 *f* *ff feroce*

Pno. *113* *f* 6 6 *ff* *8vb* *8vb*

II

Violin

Andante cantabile (♩ = 72)

pizz.

p

Piano

Andante cantabile (♩ = 72)

p

8^{va}

Vln.

Adagio melancolico (♩ = 56)

arco

pp

Pno.

Adagio melancolico (♩ = 56)

mp

8^{va}

Vln.

8

Pno.

8

8^{va}

2

Vln.

Pno.

10

12

Vln.

Pno.

12

4

Glissando

Vln.

Pno.

13

mf

Glissando

Vln. 14

Pno. 14

Glissando

3

This system contains measures 14 and 15. The Violin (Vln.) part begins at measure 14 with a sixteenth-note scale. The Piano (Pno.) part also starts at measure 14, featuring a glissando in the right hand and a melodic line in the left hand. Measure 15 continues the Violin part with more sixteenth-note runs and ends with a triplet of eighth notes.

Vln. 15

Pno. 15

Glissando

This system contains measures 15 and 16. The Violin (Vln.) part continues with sixteenth-note runs. The Piano (Pno.) part features a glissando in the right hand and a melodic line in the left hand.

Vln. 16

Pno. 16

8va - 1

Glissando (White keys)

8va - 1

This system contains measures 16 and 17. The Violin (Vln.) part continues with sixteenth-note runs. The Piano (Pno.) part features a glissando in the right hand and a melodic line in the left hand. The glissando is labeled "Glissando (White keys)".

4

Andante cantabile (♩ = 72)

Vln. 17 Lento (♩ = 42) *p* *ppp* pizz. *p* 3

Pno. 17 Lento (♩ = 42) *pp* *p* 3 3 3 3 3 3 3 3 8va

Vln. 20 arco *p* 3 3

Pno. 20 3 3 3 3 3 3 3 3 8va 8va 8va 3 3 3

Vln. 23 8va *pp* 3 3 3 3

Pno. 23 3 3 3 3 3 3 3 3 8va 8va 8va 3 3 3

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 26-28. The Violin part features a melodic line with a trill in measure 26, a 6/4 time signature change in measure 27, and a *p* dynamic marking in measure 28. The Piano part features a complex accompaniment with triplets and a 4-measure rest in measure 27, and a 3-measure rest in measure 28.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 29-32. The Violin part features a melodic line with a triplet in measure 30 and a half note in measure 31. The Piano part consists of two staves. The left hand plays a series of chords and triplets, while the right hand plays a series of chords and triplets. The score includes dynamic markings such as *pp* and *8va*.

6 (8^{va})-----

Vln. 35

Pno. 35

Vln. 38 pizz. arco 8^{va} sul ponticello

Pno. 38

(8^{va})-----

Vln. 41

Pno. 41

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score, measures 44-47. The key signature is one flat (B-flat major or E-flat minor), and the time signature is 6/4. The Violin part (top staff) begins with a melodic line in measure 44, marked *mf*, and continues with a series of chords and a final chord in measure 47. The Piano part (bottom staff) features a complex accompaniment with triplets and a final chord in measure 47. The score is marked with a repeat sign at the beginning of measure 44 and a first ending bracket at the end of measure 47.

47

(duo)

Vln.

ordinario

pp

p

47

Pno.

3

3

3

[illegible]

8

Vln.

Pno.

Measures 51-52. The Violin part (Vln.) is in 4/4 time, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Piano part (Pno.) is in 4/4 time, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The key signature has one flat (Bb).

Vln.

Pno.

Measures 53-54. The Violin part (Vln.) is in 3/4 time, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Piano part (Pno.) is in 3/4 time, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The key signature has one flat (Bb). Measure 53 includes a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a half note C5. Measure 54 includes a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a half note C5. The tempo is marked *rit.* (ritardando) and the dynamics are marked *p* (piano).

Adagio melancolico (♩ = 56)

Vln.

Pno.

Measures 55-56. The Violin part (Vln.) is in 4/4 time, starting with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a half note C5. The Piano part (Pno.) is in 4/4 time, starting with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note Bb3, and a half note C4. The key signature has one flat (Bb). Measure 55 includes a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a half note C5. Measure 56 includes a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and a half note C5. The tempo is marked *Adagio melancolico* and the dynamics are marked *f* (forte).

Vln. 56 9

Pno. 56

Glissando

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 56-59. The Violin part features continuous sixteenth-note runs with slurs and ties. The Piano part features arpeggiated chords in the right hand and sustained notes in the left hand. A glissando is marked in the right hand of measure 57.

Vln. 57

Pno. 57

Glissando

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 57-58. The Violin part features continuous sixteenth-note runs with slurs and ties. The Piano part features arpeggiated chords in the right hand and sustained notes in the left hand. A glissando is marked in the right hand of measure 58.

Vln. 58

Pno. 58

8va-1

8va-

Glissando (White keys)

rit.

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for measures 58-59. The Violin part features continuous sixteenth-note runs with slurs and ties. The Piano part features arpeggiated chords in the right hand and sustained notes in the left hand. A glissando is marked in the right hand of measure 58, labeled "Glissando (White keys)". A ritardando (rit.) is marked in the right hand of measure 59.

10

Vln. *pp*

Pno. *p*

59

8va

Vln.

Pno.

61

8va

Vln.

Pno.

63

Vln. 65

Pno. 65

Glissando

Vln. 67

Pno. 67

Sostenuto (♩=52)

pizz.

p

8va

fp

p

Vln. 71

Pno. 71

(8va)

pp

75

vi

piano

75

15^{ma} m.s.

8^{va} m.s.

8^{va}

79

vi

piano

79

(8^{va})

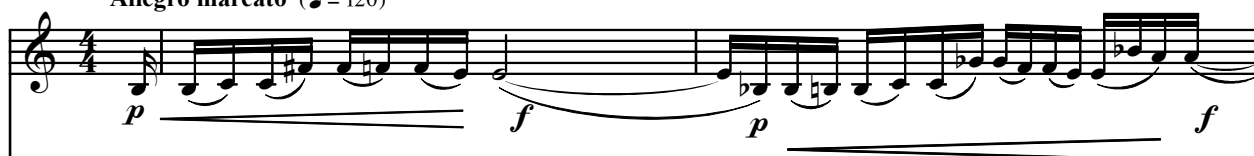
15^{ma}

8^{va}

III

Allegro marcato (♩ = 120)

Violin



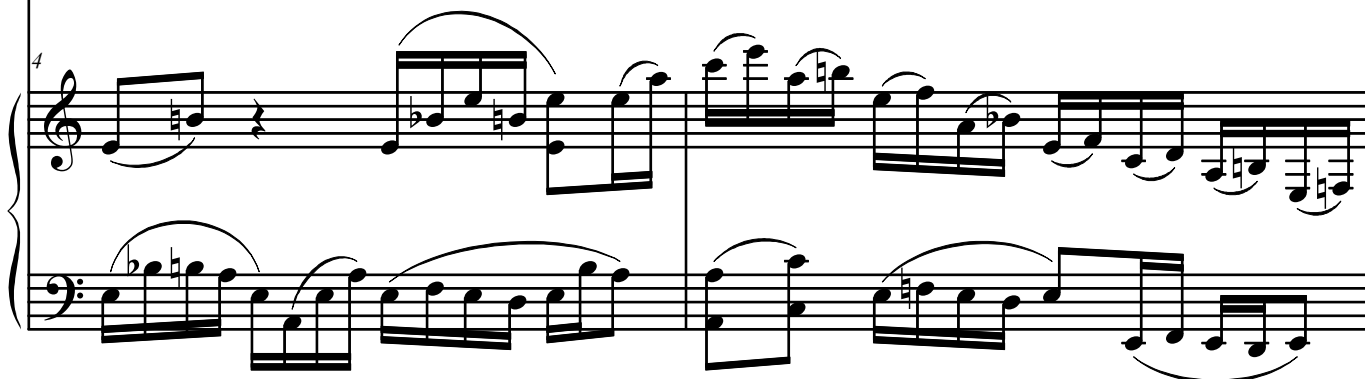
Piano



Vln.



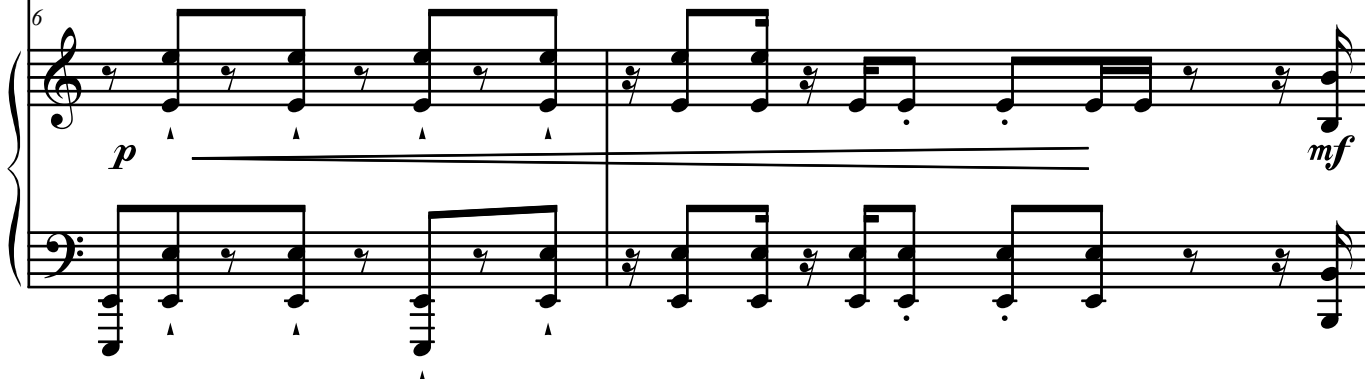
Pno.



Vln.



Pno.



2
8

Vln.

mf

Pno.

Measures 2-8. Violin part: Two measures, each containing a half note and a whole note, both marked *mf* with a crescendo hairpin. Piano part: Two measures of eighth-note chords in the right hand and eighth-note arpeggios in the left hand, with a crescendo hairpin.

10

Vln.

f

Pno.

Measures 10-12. Violin part: Three measures of eighth-note and quarter-note patterns, marked *f*. Piano part: Three measures. Measure 10: Eighth-note chords in the right hand and eighth-note arpeggios in the left hand. Measure 11: A whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. Measure 12: A sixteenth-note arpeggio in the right hand and a half note in the left hand.

13

Vln.

p *f*

Pno.

Measures 13-16. Violin part: Four measures of eighth-note and quarter-note patterns, marked *p* and *f*. Piano part: Four measures. Measure 13: A whole note chord in the right hand and a whole note in the left hand. Measure 14: Eighth-note chords in the right hand and eighth-note arpeggios in the left hand. Measure 15: A half note chord in the right hand and a half note in the left hand. Measure 16: A half note chord in the right hand and a half note in the left hand.

Vln. *mf*

Pno.

16

Vln. *f*

Pno. *f*

18

Vln. *f*

Pno.

20

4
22

Vln.

Pno.

mf

22

24

Vln.

Pno.

24

25

Vln.

Pno.

f *ff*

p *mf*

25

Vln. ²⁷

Pno. ²⁷

f *ff* *f* *mf* *f*

Vln. ²⁹

Pno. ²⁹

ff *mf* *f* *mp*

Vln. ³¹ **Meno mosso** (♩ = 104)

Pno. ³¹ **Meno mosso** (♩ = 104)

f *p* *fp*

6
33 pizz. *p*

Vln.

Pno. *p* *pp*

33 34

35 arco *pp*

Vln.

Pno. *pp*

35 36 37

37 *p*

Vln.

Pno.

37 38 39 40

Vln. 39 *mf* *f* *pp* IV

Pno. 39 *mf*

Vln. 41 *f* *ff* *f* Tempo I (♩ = 120)

Pno. 41 *p* *f* Tempo I (♩ = 120)

Vln. 43 *ff* *f*

Pno. 43 *mf*

8

45

Vln.

Pno.

ff

f

ff

f

mf

f

mf

8^{vb}

47

Vln.

Pno.

f

p

p

mp

p

pp

p

pp

(8^{vb})

49

Vln.

Pno.

mf

f

p

pp

p

pp

8^{va}

51 **Misterioso** (♩ = 92)

Vln.

Pno.

p

Moderato cantabile (♩ = 80)

8^{va}

55

Vln.

p

Pno.

pp

(8^{va})

57

Vln.

p

Pno.

pp *p* *pp*

10 (8^{va})-----

Vln. 59

Pno. 59

pp

This system contains measures 59 to 64. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a final measure with a 4/4 time signature. The Piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand (RH) has chords and moving lines, with a *pp* (pianissimo) marking at measure 62. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. A dashed line labeled (8^{va}) indicates an octave transposition for the Violin part.

Vln. 61

Pno. 61

pp

This system contains measures 61 to 66. The Violin part (Vln.) continues the melodic line in 4/4 time. The Piano part (Pno.) RH has chords and moving lines, with a *pp* marking at measure 63. The LH continues the eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is visible in the RH of measure 62.

(8^{va})-----

Vln. 63

Pno. 63

This system contains measures 63 to 68. The Violin part (Vln.) continues the melodic line, with a dashed line labeled (8^{va}) indicating an octave transposition. The Piano part (Pno.) RH has chords and moving lines. The LH continues the eighth-note accompaniment.

Vln. *64* *(8va)* -----

Pno. *64* *mp*

Measures 64-65. Violin part (Vln.) has an octave sign *(8va)* and a dashed line. Piano part (Pno.) starts at measure 64 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth notes and rests.

Vln. *65*

Pno. *65*

Measures 65-66. Violin part (Vln.) continues with a long note. Piano part (Pno.) continues with complex rhythmic patterns, including many beamed sixteenth notes and rests.

Vln. *67*

Pno. *67*

Measures 67-68. Violin part (Vln.) continues with a long note. Piano part (Pno.) continues with complex rhythmic patterns, including many beamed sixteenth notes and rests.

12

Vln.

Pno.

69

70

This system contains measures 69 and 70. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a 3/4 time signature. Measure 69 features a half note G4 with a slur, followed by a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 70 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The Piano part (Pno.) is in grand staff. The right hand (RH) has a 3/4 time signature. Measure 69 has a half note G4 with a slur, followed by a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 70 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The left hand (LH) has a 4/4 time signature. Measure 69 has a half note G3 with a slur, followed by a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 70 continues with a half note D3, a quarter note C3, and a half note B2.

Vln.

Pno.

71

72

This system contains measures 71 and 72. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a 4/4 time signature. Measure 71 features a half note G4 with a slur, followed by a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 72 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The Piano part (Pno.) is in grand staff. The right hand (RH) has a 4/4 time signature. Measure 71 has a half note G4 with a slur, followed by a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 72 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The left hand (LH) has a 4/4 time signature. Measure 71 has a half note G3 with a slur, followed by a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 72 continues with a half note D3, a quarter note C3, and a half note B2.

Vln.

Pno.

73

74

This system contains measures 73 and 74. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a 4/4 time signature. Measure 73 features a half note G4 with a slur, followed by a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 74 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The Piano part (Pno.) is in grand staff. The right hand (RH) has a 4/4 time signature. Measure 73 has a half note G4 with a slur, followed by a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 74 continues with a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The left hand (LH) has a 4/4 time signature. Measure 73 has a half note G3 with a slur, followed by a quarter note F#3, and a half note E3. Measure 74 continues with a half note D3, a quarter note C3, and a half note B2.

75 *rit.*

Vln.

Pno.

75 *rit.*

Presto furioso (♩ = 138)

77

Vln.

Presto furioso (♩ = 138)

Pno.

77 **Presto furioso** (♩ = 138)

79 *f*

Vln.

p

Pno.

79 *f*

79 *p*

14
81

Vln.

Pno.

This system contains measures 81 and 82 of a musical score in 4/4 time. The Violin part (Vln.) is written on a single staff in treble clef. It begins with a whole rest in measure 81, followed by a series of eighth and sixteenth notes with various accidentals (flats and naturals) and slurs. Measure 82 continues this melodic line. The Piano part (Pno.) is written on two staves in bass clef. Measure 81 features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes and chords, including some with double flats. Measure 82 shows a continuation of this texture with some changes in the lower register and a few chords with naturals.

83

Vln.

Pno.

This system contains measures 83 and 84. The Violin part (Vln.) continues its melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accidentals. The Piano part (Pno.) consists of two staves in bass clef. Measure 83 features a dense texture of beamed sixteenth notes and chords, with some notes marked with accents. Measure 84 continues this accompaniment, with some changes in the chordal structure and a few notes marked with naturals.

85

Vln.

Pno.

This system contains measures 85 and 86. The Violin part (Vln.) continues its melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accidentals. The Piano part (Pno.) consists of two staves in bass clef. Measure 85 features a dense texture of beamed sixteenth notes and chords, with some notes marked with accents. Measure 86 continues this accompaniment, with some changes in the chordal structure and a few notes marked with naturals.

Vln. 87

Pno. 87

This system contains measures 87 to 90. The Violin part (Vln.) is in treble clef, featuring a melodic line with eighth-note patterns and some ties. The Piano part (Pno.) is in bass clef, consisting of a left hand with chords and a right hand with a steady eighth-note accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Vln. 89

Pno. 89

This system contains measures 89 to 92. The Violin part (Vln.) continues its melodic line, with a change in time signature from 4/4 to 3/4 at measure 90. The Piano part (Pno.) follows, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. The key signature remains one flat.

Vln. 91

Pno. 91

subito ff

This system contains measures 91 to 94. The Violin part (Vln.) continues with its melodic line. The Piano part (Pno.) features a dynamic change marked 'subito ff' (subito fortissimo) at measure 92, indicated by a wedge and the text. The piano part includes both left and right hands with chords and rhythmic patterns. The key signature remains one flat.

16

Vln.

Pno.

p marcato

This system contains measures 93 and 94. The Violin part (Vln.) is in treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 94. The Piano part (Pno.) is in bass clef and consists of two staves. The upper staff plays a series of chords with a marcato (marked) articulation, while the lower staff provides a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Vln.

Pno.

mf

This system contains measures 95 and 96. The Violin part (Vln.) is in treble clef and plays a rapid, continuous sixteenth-note scale. The Piano part (Pno.) is in bass clef and consists of two staves. The upper staff plays chords with a marcato articulation, and the lower staff continues the eighth-note accompaniment.

Vln.

Pno.

mf

This system contains measures 97 and 98. The Violin part (Vln.) is in treble clef and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 98. The Piano part (Pno.) is in bass clef and consists of two staves. The upper staff plays chords with a marcato articulation, and the lower staff continues the eighth-note accompaniment.

Vln. 99 *p*

Pno. 99

99

Vln. 101 *mf* *f*

Pno. 101 *subito ff* *p marcato*

101

Vln. 103 *ff* *p*

Pno. 103

103

18
105

Vln.

mf *p* *mf*

Pno.

This system contains measures 105 to 110. The Violin part (Vln.) is in treble clef, starting with a measure rest, then playing a series of eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Dynamic markings are *mf*, *p*, and *mf*. A 'V' mark is above the first measure. The Piano part (Pno.) is in grand staff. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

107

Vln.

f

Pno.

This system contains measures 107 to 112. The Violin part (Vln.) features a rapid sixteenth-note passage in measure 107, followed by a melodic line. A forte (*f*) dynamic is marked. The Piano part (Pno.) continues with chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

109

Vln.

mf

Pno.

subito ff

This system contains measures 109 to 114. The Violin part (Vln.) has a melodic line with slurs and ties, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Piano part (Pno.) features a 'subito *ff*' (suddenly fortissimo) marking in measure 109, with dense chords in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

Vln.

Pno.

111

f

This system contains measures 111 and 112. The Violin part (Vln.) is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 111 features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill on the second measure. Measure 112 continues the melody with a half note and a quarter note, ending with a dynamic marking of *f*. The Piano part (Pno.) consists of two staves. The right hand (RH) plays chords in the bass register, while the left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment. A crescendo hairpin is visible in measure 112.

Vln.

Pno.

112

This system contains measures 112 and 113. The Violin part (Vln.) continues the melodic line from measure 112. The Piano part (Pno.) maintains the eighth-note accompaniment in the left hand and chordal accompaniment in the right hand. The key signature remains one flat.

Vln.

Pno.

113

This system contains measures 113 and 114. The Violin part (Vln.) features a melodic line with a trill in measure 113 and a half note in measure 114. The Piano part (Pno.) continues the accompaniment. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) in measure 114, and the time signature changes from 3/8 to 4/4.

20

Vln. 115

Pno. 115

This system contains measures 115 and 116. The Violin (Vln.) part is in treble clef, 4/4 time, with a melodic line of eighth notes. The Piano (Pno.) part is in bass clef, 4/4 time, with a complex accompaniment of chords and eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the start of measure 115.

Vln. 116

Pno. 116

This system contains measures 116 and 117. The Violin (Vln.) part continues the melodic line. The Piano (Pno.) part features a series of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 116.

Vln. 117

Pno. 117

This system contains measures 117 and 118. The Violin (Vln.) part continues the melodic line. The Piano (Pno.) part features a series of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 117.

Vln. 118

Pno. 118

Violin part (Vln.) measures 118-120: Treble clef, key signature of two flats. Measure 118: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 119: Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6. Measure 120: Bb6, C7, D7, Eb7, F7, G7, Ab7, Bb7.

Piano part (Pno.) measures 118-120: Grand staff. Measure 118: Bass clef, Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 119: Bass clef: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 120: Bass clef: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5.

Vln. 119

Pno. 119

Violin part (Vln.) measures 119-120: Treble clef, key signature of two flats. Measure 119: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 120: Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6.

Piano part (Pno.) measures 119-120: Grand staff. Measure 119: Bass clef: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 120: Bass clef: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5.

Vln. 120

Pno. 120

Violin part (Vln.) measures 120-121: Treble clef, key signature of two flats. Measure 120: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 121: Bb5, C6, D6, Eb6, F6, G6, Ab6, Bb6.

Piano part (Pno.) measures 120-121: Grand staff. Measure 120: Bass clef: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Measure 121: Bass clef: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, Bb4. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5.

22
121

Vln.

Pno.

Measure 22: Violin (Vln.) has two measures. The first measure contains a slur over a dotted quarter note G4 and an eighth note A4. The second measure contains a slur over a dotted quarter note Bb4 and an eighth note C5. The piano (Pno.) part has two measures. The first measure contains a half note chord of G2, Bb2, and D3, followed by a half note chord of G2, Bb2, and D3. The second measure contains a half note chord of G2, Bb2, and D3, followed by a half note chord of G2, Bb2, and D3. Both measures in the piano part have an accent (>) over the first half note.

122

Vln.

Pno.

Measure 122: Violin (Vln.) has two measures. The first measure contains a slur over a dotted quarter note G4 and an eighth note A4. The second measure contains a slur over a dotted quarter note Bb4 and an eighth note C5. The piano (Pno.) part has two measures. The first measure contains a half note chord of G2, Bb2, and D3, followed by a half note chord of G2, Bb2, and D3. The second measure contains a half note chord of G2, Bb2, and D3, followed by a half note chord of G2, Bb2, and D3. Both measures in the piano part have an accent (>) over the first half note.

123

Vln.

Pno.

pizz.

sf

sf

sf

Measure 123: Violin (Vln.) has two measures. The first measure contains a slur over a dotted quarter note G4 and an eighth note A4. The second measure contains a slur over a dotted quarter note Bb4 and an eighth note C5. The piano (Pno.) part has two measures. The first measure contains a half note chord of G2, Bb2, and D3, followed by a half note chord of G2, Bb2, and D3. The second measure contains a half note chord of G2, Bb2, and D3, followed by a half note chord of G2, Bb2, and D3. Both measures in the piano part have an accent (>) over the first half note.

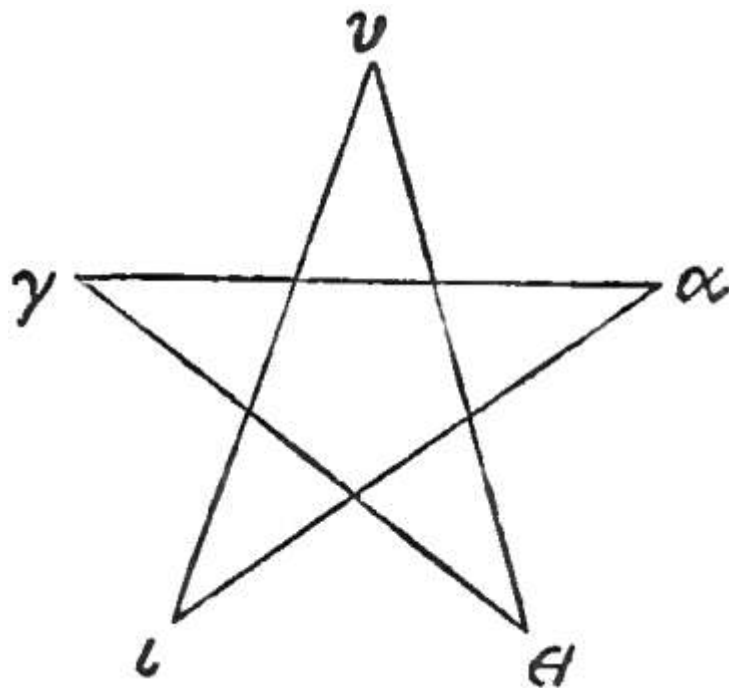
Odysseas Igoumenidis

SONATA

for

Violin & Piano

(Violin Part)



2018

I

Patetico (♩ = 108)

Odysseas Igoumenidis

Violin

f

Vln. 6

mf *f*

Vln. 10

f

Vln. 13

f

Vln. 16

Allegro appassionato (♩ = 120)

sf

Vln. 21

f *ff* *f*

Vln. 24

f *ff* *f*

2
27
Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

Vln. 43 *p* *f* 3

Violin staff 43-44. Measure 43 starts with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 43 to measure 44, starting at *p* and ending at *f*. Measure 44 contains a whole note G3.

Vln. 45 *pp* 3/4

Violin staff 45-46. Measure 45 contains a whole rest. Measure 46 contains a whole rest. The staff ends with a 3/4 time signature.

Vln. 47 *p* 3 *ff*

Violin staff 47-48. Measure 47 starts with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 47 to measure 48, starting at *p* and ending at *ff*. Measure 48 contains a whole note G3. A triplet of eighth notes (F#4, E4, D4) is marked with a '3' above it.

Vln. 49 2 *mf* 3 *ff*

Violin staff 49-50. Measure 49 contains a whole rest. Measure 50 starts with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 49 to measure 50, starting at *mf* and ending at *ff*. Measure 50 contains a whole note G3. A triplet of eighth notes (F#4, E4, D4) is marked with a '3' above it.

Vln. 53 2 *f* *ff*

Violin staff 53-54. Measure 53 contains a whole rest. Measure 54 starts with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 53 to measure 54, starting at *f* and ending at *ff*. Measure 54 contains a whole note G3.

Vln. 56 *f* *fff* *f* *ffp*

Violin staff 56-57. Measure 56 starts with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 56 to measure 57, starting at *f* and ending at *fff*. Measure 57 contains a whole note G3. A triplet of eighth notes (F#4, E4, D4) is marked with a '3' above it. A crescendo hairpin spans from measure 57 to measure 58, starting at *f* and ending at *ffp*. Measure 58 contains a whole note G3.

Vln. 59 *p*

Violin staff 59-60. Measure 59 contains a whole rest. Measure 60 starts with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 59 to measure 60, starting at *p* and ending at *f*. Measure 60 contains a whole note G3.

Vln. 61

Violin staff 61-62. Measure 61 starts with a half note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a half note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a half note G3. A crescendo hairpin spans from measure 61 to measure 62, starting at *f* and ending at *ff*. Measure 62 contains a whole note G3.

4
63

Vln.

65

Vln.

V

accel.

f

68

a tempo

Vln.

p

mf

mp

70

Vln.

mf

f

72

Vln.

75

Vln.

3

77

Vln.

79

Vln.

Vln. 82 5

3

Vln. 85

f

Vln. 88

f

Vln. 90

f

Vln. 94

ff

Vln. 95

f

Vln. 97

f

6
99

Vln.

Vln.

101

Vln.

103

Vln.

105

Vln.

107

Vln.

110

mf

f

mf

Vln.

113

detache

f

ff feroce

II

Andante cantabile (♩ = 72)

Violin

pizz.

p

Adagio melancolico (♩ = 56)

Vln.

pp

arco

Vln.

Vln.

Vln.

Vln.

mf

Vln.

Vln.

2
16 Vln.

Andante cantabile (♩ = 72)

17 Vln. **Lento** (♩ = 42)

20 Vln.

24 Vln.

27 Vln.

30 Vln.

34 Vln.

38 Vln.

Vln. 41 (8va) *p* *mf* 3

Violin part, measures 41-45. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 42-45 are in 4/4 time. Measure 41 has a dynamic of *p* and a *mf* marking. A dashed line indicates an octave up (8va) for measures 42-45. Measure 45 has a triplet of eighth notes.

Vln. 46 *pp* *p* ordinario

Violin part, measures 46-50. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 47-50 are in 4/4 time. Measure 46 has a dynamic of *pp*. A dashed line indicates an octave up (8va) for measures 47-50. Measure 50 has a dynamic of *p* and a marking "ordinario".

Vln. 50

Violin part, measures 50-53. Measure 50 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 51-53 are in 4/4 time. Measure 50 has a dynamic of *p*. Measure 53 has a triplet of eighth notes.

Vln. 53 *p* rit. 3

Violin part, measures 53-55. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measures 54-55 are in 4/4 time. Measure 53 has a dynamic of *p* and a marking "rit.". Measure 55 has a triplet of eighth notes.

Adagio melancolico (♩ = 56)

Vln. 55 *f*

Violin part, measures 55-56. Measure 55 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 56 is in 4/4 time. Measure 55 has a dynamic of *f*.

Vln. 56

Violin part, measures 56-57. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 57 is in 4/4 time. Measure 56 has a dynamic of *f*.

Vln. 57

Violin part, measures 57-58. Measure 57 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 58 is in 4/4 time. Measure 57 has a dynamic of *f*.

Vln. 58 *rit.*

Violin part, measures 58-59. Measure 58 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 59 is in 4/4 time. Measure 58 has a dynamic of *rit.*.

4
59

Vln.

pp

61

Vln.

63

Vln.

65

Vln.

67

Sostenuto (♩=52)

pizz.

Vln.

p

70

Vln.

74

Vln.

78

Vln.

III

Allegro marcato (♩ = 120)

Violin

Violin part, measures 1-4. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *p* and the second measure is marked *f*. The third measure is marked *p* and the fourth measure is marked *f*.

Vln. 4

Violin part, measures 5-8. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *p* and the second measure is marked *f*. The third measure is marked *p* and the fourth measure is marked *f*.

Vln. 6

Violin part, measures 9-12. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *p* and the second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf* and the fourth measure is marked *mf*.

Vln. 10

Violin part, measures 13-16. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *f* and the second measure is marked *p*. The third measure is marked *p* and the fourth measure is marked *p*.

Vln. 15

Violin part, measures 17-20. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *f* and the second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf* and the fourth measure is marked *mf*.

Vln. 18

Violin part, measures 21-24. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *f* and the second measure is marked *f*. The third measure is marked *f* and the fourth measure is marked *f*.

Vln. 22

Violin part, measures 25-28. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *mf* and the second measure is marked *mf*. The third measure is marked *mf* and the fourth measure is marked *mf*.

Vln. 24

Violin part, measures 29-32. The music is in 4/4 time. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The first measure is marked *f* and the second measure is marked *f*. The third measure is marked *f* and the fourth measure is marked *f*.

2
26

Vln.

ff *f* *ff*

28

Vln.

f *ff*

30

Vln.

Meno mosso (♩ = 104)

ff *mf* *f* *p*

33

Vln.

pizz.

arco

p *pp* *pp*

37

Vln.

p *mf* *f* *pp*

Tempo I (♩ = 120)

41

Vln.

f *ff* *f*

43

Vln.

ff *f*

45

Vln.

ff *f* *ff*

Vln. 47 *f* *p* *p* *mp* 3

Violin staff 47-50. Measures 47-50. Dynamics: *f*, *p*, *p*, *mp*. A triplet of eighth notes in measure 50.

Vln. 49 *mf* *f*

Violin staff 49-50. Measures 49-50. Dynamics: *mf*, *f*.

Vln. 51 **Misterioso** (♩ = 92) **Moderato cantabile** (♩ = 80) *p* 8^{va}

Violin staff 51-52. Measures 51-52. Tempo markings: **Misterioso** (♩ = 92), **Moderato cantabile** (♩ = 80). Dynamics: *p*. Octave marking: 8^{va}.

Vln. 58 (8^{va}) *p*

Violin staff 58-60. Measures 58-60. Octave marking: (8^{va}). Dynamics: *p*.

Vln. 61 (8^{va})

Violin staff 61-63. Measures 61-63. Octave marking: (8^{va}).

Vln. 64 (8^{va})

Violin staff 64-66. Measures 64-66. Octave marking: (8^{va}).

Vln. 67

Violin staff 67-68. Measures 67-68.

Vln. 69

Violin staff 69-70. Measures 69-70.

4
72

Vln.

Violin staff 1, measures 72-73. Measure 72 is in 5/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 73 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

74

Vln.

Violin staff 1, measures 74-75. Measure 74 is in 3/8 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 75 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

76

rit.

Presto furioso (♩ = 138)

Vln.

Violin staff 1, measures 76-77. Measure 76 is in 4/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 77 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

79

f

Vln.

Violin staff 1, measures 79-80. Measure 79 is in 4/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 80 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

81

Vln.

Violin staff 1, measures 81-82. Measure 81 is in 4/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 82 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

83

Vln.

Violin staff 1, measures 83-84. Measure 83 is in 4/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 84 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

85

Vln.

Violin staff 1, measures 85-86. Measure 85 is in 4/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 86 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

87

Vln.

Violin staff 1, measures 87-88. Measure 87 is in 4/4 time and contains a half note G4, a quarter note F#4, and a half note E4. Measure 88 is in 4/4 time and contains a half note D4, a quarter note C4, and a half note B3. The staff ends with a double bar line and a repeat sign.

Vln. 89

Vln. 92

Vln. 95

mf

Vln. 97

mf

Vln. 99

p

Vln. 101

mf *f*

Vln. 103

ff *p*

Vln. 105

mf *p* *mf*

6
107
Vln. *f*

109
Vln. *mf*

111
Vln. *f*

113
Vln. *f*

116
Vln.

118
Vln. *ff*

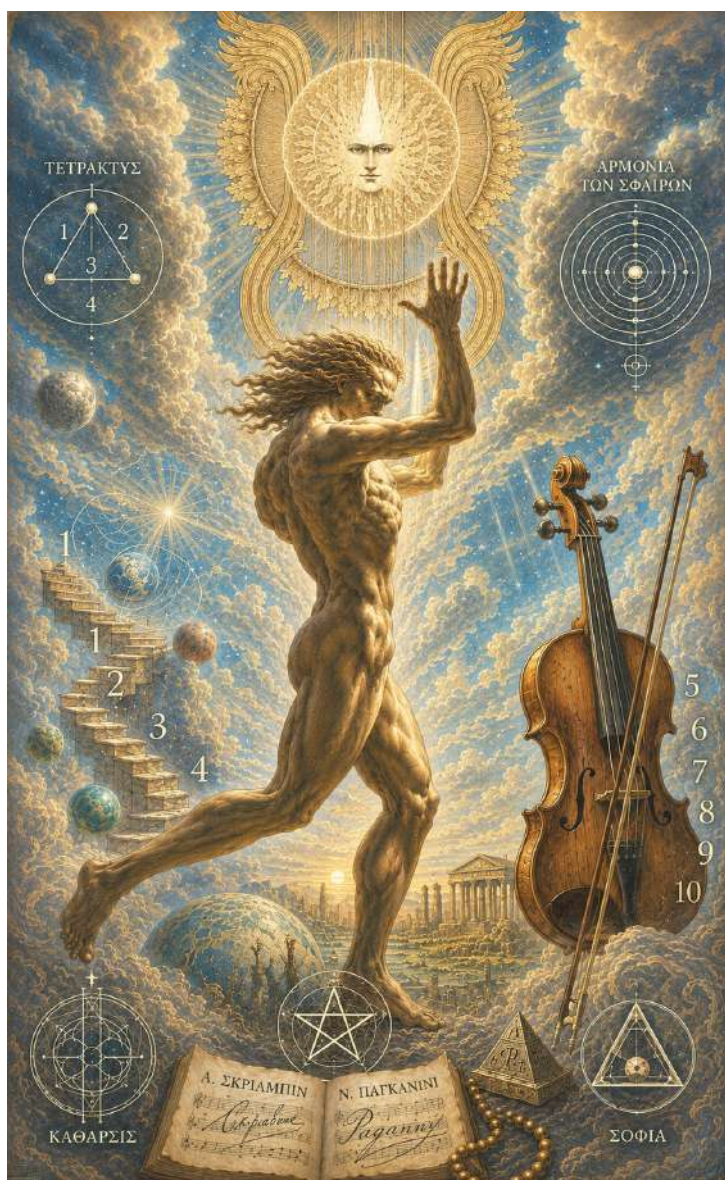
120
Vln.

123
Vln. *pizz.* *sf*

Odysseas Igoumenidis

Mephisto

for Solo Violin



2025

Mephisto

Odysseas Igoumenidis

Violin

Diabolico (♩ = 144) *V*

p *ff* *con strepito* *pizz*

4 *p* *arco* *ff* *con strepito* *5*

7 *f* *sf* *5*

9 *f* *sf* *5*

13 *f* *sf* *5*

18 *Glissando* *Glissando* *3* *3*

24 *3* *3*

28

28

32

32

f

36

36

40

40

f

45

45

5

50

50

ff *espressivo*

55

55

f

p

pizz

61 *arco* *Sul E* *Gliss.* *Sul G* *Sul A* *p* 3

69 *pizz* *f* *arco* *pizz* *f*

74 *arco* *p*

79

84

89 *ff* *tr* *ff*

94 *f* *tr* *Glissando*

4
98

3

103

3

106

Sul G

ff espressivo con passione

3

112

3

118

Velocissimo

f

3

121

sffff *p* *ppp*

3