



Μουσική καί ἀρχαῖος Ἑλληνικός λόγος

Ἡ συγγένεια καί ἡ συνάφεια τῆς λειτουργίας τοῦ Λόγου (ἐννοεῖται τοῦ προφορικοῦ) μέ ἐκείνη τῆς Μουσικῆς εἶναι δεδομένη, γιά ὅποια βαθμίδα ἡ ἰδιομορφία πολιτισμοῦ κι ἂν πρόκειται. Αὐτό προκύπτει ἀπ' τό ὅτι, καί ὁ Λόγος καί ἡ Μουσική εἶναι ἠχητικά «μορφώματα» πού παράγονται σκόπιμα, εἴτε γιά νά παραστήσουν σέ αὐτόν πού τά παράγει, εἴτε καί γιά νά μεταφέρουν σ' ἕναν ἄλλο ἢ σέ πολλούς, μία «σημασία». Ἡ Μουσική καί ὁ Λόγος εἶναι, συνεπῶς, μέσα ἐκδήλωσης καί ἐπικοινωνίας, πού ἔχουν κοινό συστατικό τόν ἦχο (μέ τά χαρακτηριστικά του: ὕψος, χροιά, ἔνταση καί διάρκεια) τά ὅποια συντίθενται μέ τήν ἀρμογήν ἤχων: μόνο μέ τή διαδοχή τους ὁ Λόγος, ἐνώ μπορεῖ καί μέ ταυτόχρονη χρήση τους (συνηχήσεις) ἡ Μουσική. Ὁ τρόπος μέ τόν ὅποιο ἀρμόζονται οἱ ἦχοι, διαφοροποιεῖ, ὡς εἶδος, τόν διαμορφωμένο Λόγο ἀπό τά σχήματα τῆς Μουσικῆς.

Ἄντ. Κ. Λάβδας

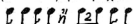
(— υυ) ἢ ὁ ἴσους με μία θραξεία



καί μία μακρά (υ —) πλήρες μέτρο:



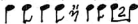
(ὑ — υ —) ἢ ὁ Τροχῆος με μία μακρά



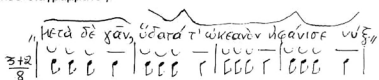
καί μία θραξεία συλλαβῆ (— υ) πλή-



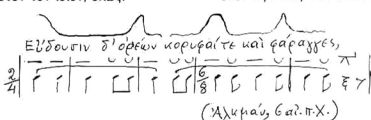
ρες μέτρο: (— υ — ὑ). Ἡ ρυθμική



μορφὴ τοῦ Παίωνος, ἐπανερχεῖται ὁ Ἀριστοτέλης, εἶναι τέτοια πού μπορεῖ νά διαφυεῖ ἀπὸ τὴν προσοχὴ τοῦ ἀκροατοῦ, ὁ ὁποῖος δὲν πρέπει ν' ἀπασχολεῖται μὲ τυπικὰ ρυθμικὰ σχήματα ὅταν ἀκούει τὸν Ῥήτορα. (Σημειώνουμε πᾶς ὁ Παίον διασώζεται καὶ σήμερα στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ παράδοση, ἰδίως στῶν Ποντίων, τῶν Κυπρίων καὶ στῆ Μακεδονία καὶ τὴν Ἥπειρο, ὅπου πῶ οὖσους εἶναι ὁ χρονικός διπλάσιος Παίων Ἐπιθατός, ἐνῶ, ὁ ἀπλὸς Παίον ἔχει διαδοθεῖ καὶ στὴ λαϊκὴ Μουσικὴ τῶν Βαλκανίων). Ἀπὸ τὰ δείγματα χρήσεων τοῦ Παίωνος, στὸν ἔντεχνο πορφυροκὸ Λόγο, τὸν ρητορικὸ, πού δίνει ὁ Ἀριστοτέλης, παραθέτουμε τὴ φράση — ὕστερα ἀπὸ τὴ γῆ, τοὺς ποταμούς καὶ τὸν ἄκεανόν ἔκρυσσε ἡ νύχτα», μὲ παράσταση καὶ ἐδῶ τὸ μελικὸ διαγράμματος:



καί μὲ τὰ σύμβολα διάρκειας, πάλι στὴν παλαιὰ μετρικὴ καὶ στὴ νεότερη μουσικὴ σημειογραφία. Μπορεῖ λοιπὸν κανεὶς νά διερωτηθεῖ ὕστερα ἀπὸ τίς πληροφορίες αὐτές πού προηγήθηκαν: σὲ μία Γλώσσα, τῆς ὁποίας τὰ πῶ στοιχειώδη κύτταρα, ὁ συλλαβὸς καὶ οἱ λέξεις, εἶχαν ἤδη σταθερὰ γνωρίσματα, ἐνὸς μουσικοῦ χαρακτῆρα καὶ μορφῶνωνων ἤδη μόνα τους σὲ σχήματα μουσικὰ καὶ σ' ἕναν ἔντεχνο Λόγο τῆς Γλώσσας αὐτῆς, ὀργανωμένο μὲ μελωδικὰ καὶ ρυθμῶς πού προβάλλαν μῆσα ἀπ' αὐτὸν τὸν ἴδιον, ὅπως:



πῶσα θά εἶχε νά προσθέσει μία μουσικὴ τέχνη στὰ πρῶτα τῆς θήματα ὅταν — καθὼς ἐμφανίζεται στὴν ἱστορία τῆς — ἐρχόταν νά μελοποιήσει τὸν Λόγο αὐτό: Μὲ τέτοια δεδομένα, πράγματι, αὐτὴ ἡ νεαρὰ τέχνη μοιάζει σὰ νά μὴν ἐρχόταν «ἀπ' ἔξω» γιὰ νά μελοποιήσει τὸν Λόγο, ἀλλὰ μάλλον σὰ νά ἐβγαίνει μῆσα ἀπὸ αὐτὸν τὸν ἴδιο, ὑπηρετώντας τὴν τάση του νά σταθεροποιήσει τοὺς φθόγγους του — καί, ἐπομένως, τὴν ἔκφρασή του — κατὰ ἕναν τρόπο ἀκόμη πῶ ἀντικειμενικὸ, ἀπὸ ὅσο καὶ ὁ ἴδιος τὸ κατόρθωνε. (Γιασὺ αὐτὸ νά ἄρχισε, ἢ νά τυποποιήθηκε, μὲ τοὺς «νόμους» μὲ τοὺς ὁποῖους πρὶν ἀπὸ τὴν γραπτὴ παράδοση, ἀπομνημονεύσαν ἀδόμενα τὰ θέσμοι, ὅπως ἀκόμη στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀριστοτέλους οἱ Σκύθες Ἀγάθουροι: «... πρὶν ἐπιστασθαι γράμματα ἤδον τοὺς νόμους, ὅπως μὴ ἐπιλάθωνται ὡσπερ ἐν Ἀγαθούροις ἐτι εἰθῶσαν...», «Προβλήματα — ὅσα περὶ Ἀρμονίας», 28). Νά μεταφέρει δηλαδὴ, αὐτὴ ἡ νεαρὰ τέχνη — ἢ μάλλον αὐτὴ ἡ νεανὰ τέχνη — τὸν ἔντεχνο Λόγο ἀπὸ τὴν «συνεχῆ» κίνηση τῆς ὀμιλίας, στὴ «διαστηματικὴ» κίνηση τῆς Μουσικῆς καὶ νά τὸν ἀποκρυσταλλώσει ἐκεῖ. Καὶ καθὼς τῆς ὑποδοχῆς αὐτῆς τῆς μεταφορᾶς τῆς εἰχε προετοιμάσει ἡ ἴδια ἡ Ποίηση, ἡ Μουσικὴ δὲν εἶχε παρὰ νά καθηλώσει τοὺς δι-

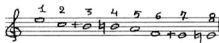
ταν ὡς ἡ πῶ φυσικὴ καὶ ἡ πῶ καταβλημένη λειτουργία τῆς, τὴν ὁποία ὑπολόγιζαν πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν «ψιλλή», τὴ μόνον ἐνόργανη πρακτικὴ τῆς — συνήθως μὲ τὴ λύρα ἢ τὴν κιθάρα καὶ τὸν αὐλὸ — πού ἦ ἀυτῆς, πάντως, τὰ θήματα περαιοχούσαν στὰ σχηματισμένα ἀπὸ τὴν Ποίηση «μέτρα». Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ἦταν καθιερωμένη μὲ τὸ κύρος ἐνὸς «δόγματος», τόσο, ὡστε ἕταν ὕστερα ἀπὸ πολὺ καιρὸ ἡ Μουσικὴ — ἀφού εἶχε ἀσκηθεῖ στὴ σχεδὸν συναισθητικὴ τῆς μὲ τὸν ἔντεχνο Λόγο — ἐπεχείρησε τὴ δικὴ τῆς πορεία, μορφοποιώντας δηλαδὴ τὸν αὐτὸ τῆς σὲ ἕνα αὐτοδύναμο μέσο ἔκφρασης, ἄκομα καὶ ὅταν μελοποιεῖς τὸν Λόγο (ἐπομένως παραλληλῆμα μ' αὐτὸν καὶ ὄχι μῆσα ἀπὸ τὰ σχήματά του). Εξερχόμενος ὀργισμένως ἀντιδράσεις, ὅπως αὐτές πού ἀντιμετώπισε ὁ Εὐριπίδης, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε ἕνας πρωτοποριακὸς μελοποιῆς στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ Μουσικὴ. Ἐκεῖνοι πῶ ἐπέμειναν στὴν πολὺ παλαιὰ παράδοση, δὲν συγχωροῦσαν γιὰ τὴ Μουσικὴ ὅτι ἀδιαφοροῦσαν πλέον γιὰ τὰ ὕψη καὶ τῆς διάρκειες τῶν συλλαβῶν, ὅπως τῆς δίνονταν ἀπὸ τὸ Λόγο (ἀνάλογος, σὲ μικρότερο βαθμὸ κατηγορίας εἶχε δεχθεῖ καὶ ἡ Ποίηση γιὰ χρονικές, ἀπὸ μετρικές ἀνάγκες, μικροαυθαρειές τῆς), καὶ ὅτι χειρίζεται τὰ ὕψη καὶ τῆς διάρκειες κατὰ τὴν προσωπικὴ φαντασία καὶ τοὺς ὑποκειμενικοὺς ἑκφραστικοὺς στόχους τοῦ συνθετῆ. Εἶναι γνωστὴ ἡ σχετικὴ σάτιρα, πού γίνεται στὸν Εὐριπίδῃ γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς, ἀπὸ τὸν συντηρητικὸ Ἀριστοφάνη στοὺς «Βατράχους», ὅπου διακωμῶδεῖται μία ὑπέρμετρη ἔκταση πού δίνει ὁ Εὐριπίδης στὴ μακρὰ δίφθογγος εἰ τῆς λέξης εἰλοσεται: «... εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰ εἰλοσεται δακτύλιος φάλαγγες...». Προφανῶς, ὁ Ἀριστοφάνης παρωδεῖ στὸ σημεῖο αὐτὸ μία μελωδικὴ συστορφή, μὲ τὴν ὁποία, στὴ μελοποίηση τοῦ στίχου, ὁ Εὐριπίδης ὑπερβαίνει κατὰ πολὺ τὴν κανονικὴ, δῆχρονη διάρκειά τῆς συλλαβῆς, γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ, μὲ αὐτὸ τὸ «μελίσημα» στὴν ἔννοια τοῦ ρήματος εἰλοσῶ (περιστρέφω, περιτυλίγω), συμβολίζοντας τὴν μουσικῆς. Καὶ εἶναι ἐντονὴ ἡ ἀποστορφή πού ἐκδηλώνει γιὰ παρεμφερεῖς ἐλευθεριότητες, πάλι τὸν Εὐριπίδῃ, τριακόσια χρόνια ἀργότερα ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς («Περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων»), παρῆχοντα ἐτσι καὶ τὴ μαρτυρία ὅτι διασώζοντα μέχρι τότε Εὐριπίδεια «μέλη». Σχολιάζει ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν «Ὀρέστην», ὅπου ἡ Ἥλέ-

κτρα άπευθύνεται στον Χορό με τους στίχους (διαφορετικούς κάπως εδώ, σε σύγκριση με νεότερες εκδόσεις):

«Σίγα, σίγα· λευκόν ἴχνος ἀρβύλης
τιθεíte, μή κτυπεíte
ἀποπρόβατ' ἔκεισε· ἀπο πρόμαι κού-
τας.»

Οἱ ἔλευθεριότητες πού ἐπισημαίνει εἶναι οἱ ἐξῆς: ὅτι οἱ τρεῖς πρώτες λέξεις μελωδοῦνται με τόν ἴδιο τονικό ὕψος (ἄδονται στό ἴδιο τονικό ὕψος) ἐνῶ φυσικῶς ἔχουν καί ὀξείες καί βαρεῖες συλλαβές, ὅτι ἡ δεύτερη (ὀξυ-νόμηση) συλλαβή τῆς «ἀρβύλης» εἶναι «ὀμότονη» μέ τῆν (φυσικῶς βαρεία) τρίτη συλλαβή, ὅτι ἡ «τιθεíte» ἔχει τήν πρώτη συλλαβή βαρύτερη καί τίς ἄλλες δύο ὀξυτονες, ὅτι τῆς λέξης «κτυπεíte» ἔχει ἀφανισθεῖ ἡ περισπωμένη καί οἱ δύο συλλαβές ἄδονται στό ἴδιο ὕψος, καί ὅτι ἡ «ἀποπρόβατε» δέν παίρνει τήν ὀξεία τῆς σεοσίας συλλαβῆς, ἀλλά ὁ τόνος τῆς τρίτης «ἐπί τῆν τετάρτην συλλαβήν μεταβέθηκεν».

Γιά τό ἰδιαιτέρω ἐνδιαφέρον πού ἔχει ἡ ὄλη περίπτωση, καί γιά κάποια πού συγκεκριμένη αἰσθητοποίηση τῶν παρατηρήσεων αὐτῶν, ἐπιχειροῦμε ἀναπαράσταση τῆς μελωδίας αὐτῆς, σύμφωνα μέ τίς παρατηρήσεις τοῦ Διονυσίου καί, ὁπωσδήποτε, πού θά προκάλουσε τά ἴδια σχόλια ἀπό αὐτόν. (Στά σημεία τῶν στίχων πού δέν σχολιάζονται ἀπό τόν Διον. Ἀλικαρνασσοῦ, ἡ μελοποίηση συντάσσεται μέ τήν προσοδία τοῦ Λόγου, κάποτε «θεμιτά» ὑποτυπωδῶς). Τό μέλος, συντίθεται στό «ἐναρμόνιον γένος».



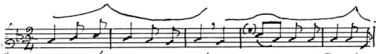
(ὄπου, μεταξύ 2-4 καί 6-8 θαβμιδῶν, δύο μισά «ἡμιτόνια»).

τό ὁποῖον χρησιμοποιοῦσε ὁ Εὐριπίδης — καί πάντως στόν «Ορέστην» ἀκριβῶς ὅπως βεβαιώνεται ἀπό αὐθεντικό μικρό ἀπόσπασμα χορικού τῆς τραγωδίας αὐτῆς στόν «πάμπυρο τοῦ Ἀρχιδουκῆς Reiner». Τό διάγραμμα τοῦ φυσικοῦ «λογώδους μέλους» τῶν στίχων, σημειώνεται ἐδῶ καί γιά τήν παραβολή του μέ τῆ μελοποίηση:

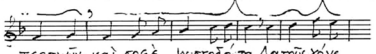
Αὐτή, ἡ ἀπό τόση ἀπόσταση αἰῶνων, κριτική τοῦ Διονυσίου τοῦ Ἀλικαρνασσοῦς, ἀνεξάρτητα ἀπό τό ὅτι ἐκφράζει τήν προσωπική του αἰσθητική «ἰδεολογία», εἶναι σύμφωνα μέ τήν ἀνακάλυψη πρὸς τίς παλαιότερες ἀντιλήψεις γιά τό «ἦθος» τῆς Μουσικῆς, ἀνακάλυψη πού φαίνεται νά κάλυψε μία μακρά περίοδο (περί-



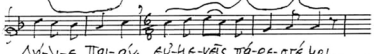
πού δύο ἑκατονταετίες π.Χ. καί μ.Χ.), στό κέντρο τῆς ὁποίας βρισκόταν ἡ ἐποχή τοῦ συγγραφέα. Ἀπό τήν ἴδια περίοδο, ἄλλωστε, προέρχονται καί τά πύθια ὁπολείμματα τῆς ἀρχαιοελληνικῆς μελοποιίας πού ἔχουν διασωθεῖ, μέ τά ὁποῖα καί δηλώνεται «ἐμπρακτα» ἡ ἐπικράτηση ἑνός νεο-αὐστηροῦ ὕψους πού θνασυνῶδει τῆ μελοποίηση μέ τήν προσοδία τοῦ Λόγου. Ἐνδεικτικό εἶναι αὐτό τό «Προοίμιον» τοῦ μουσικοῦ Διονυσίου (1ος αἰ. π.Χ. ἡ μ.Χ.) — ὄχι τοῦ Ἀλικαρνασσοῦς — καθώς τρεῖς ἀπολύτως πιστά τίς συλλαβικές διαρκείες καί σχεδόν πάντοτε πιστά ἀντιστοιχεῖ στή μελική καμπύλη αὐτή, πού, ὑπενθυμιζοῦμε, μόνος του θά διέγγραφε ἐάν ἀπλῶς προφερόταν, ὁ μελοποιοῦμενος Λόγος:



Καλλι-ό-πει-α σο-φά, Μου-σῶν προκαθαγέτι



τερωνῶν, καί σοφῆ κροτοδο-τα λατοῦς γόνος



Δν-λι-ε Παι-αυ, εὐ-θε-νεῖς πά-ρε-στέ-κει.

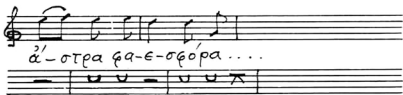
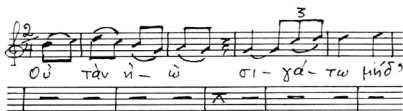
Τό ἱστορικῶς τελευταῖο ἀπό ὅσα ἔχουν θρεθεῖ μέχρι σήμερα κατάλειμμα ἀρχαιοελληνικῆς μελοποιίας, γραμμένο στή δική τῆς «παρασημαντική», συμβαίνει νά εἶναι ἕνας χριστιανικός ὕμνος (τέλους τοῦ 3ου

αἰῶνα), ὁ «κατά τεκμήριον» πρώτος πού μέχρι τώρα γνωρίζομε. Ἡ σύμπληξη μοιάζει νά εἶναι συμβολική γιά τήν ἀδιάκοπη συνέχεια τῆς ἐλληνικῆς Μουσικῆς μέσα στόν χρόνο καί γιά τό ὅτι ὁ κόσμος πού ἐφευγε ἐξακολουθοῦσε νά διαμορφῶναι μέ τήν αἰσθητική τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων τῆ λατρευτική Τέχνη τῆς νέας θρησκείας πού εἶχε ἐλθεῖ. Αὐτό τό ὄψιμο τεκμήριον χειρισμοῦ τοῦ Λόγου, ἀπό τῆ Μουσική πού τόν μελοποιεῖ, δείχνει ὅαν νά ἐντάσσεται σέ μία συγκρατημένη στροφῆ καί πάλι πρὸς κάποια αὐτετελή ἐπεξεργασία τῆς μελωδίας, πρὸς μία καί πάλι ἐγκυκατάλειψη τῆς ἀπολύτως πειθορῶδη μένης στό Λόγο μελοποιίας. Ἄλλά καί δυνατόν νά ἀποτελεῖ δείγμα ἑνός ἤδη ἴσως σχηματισμένου

ὕψους, ὁμοῖο μέ ἐκεῖνο πού, ἀργότερα, στή βυζαντινῆ Μουσική, ὀνομάστηκε «Εἰρμολογικόν», τό ὁποῖο δέν ἐπιδέχεται περισσότερους ἀπό δύο μουσικούς φθόγγους στήν κάθε συλλαβή τοῦ μελοποιοῦμενου στί-

χου — ὄριον τοῦ ὁποῖον ἐπίσης δὲν ὑπερβαίνει καὶ ὁ ὕμνος αὐτός. Παραθέτουμε τὴν ἀρχὴ του, χαρακτηριστικῆς τῆς τεχνοτροπίας του, χωρὶς, αὐτὴ τῆ φορά, τὸ συγκριτικὸ (ἀλλωστε πάντοτε συμβατικόν), διάγραμμα τοῦ «λογώδους μέλους», ἀφοῦ ὁ αὐτὴν τὴν ἐποχὴ ἡ «μελωδία» τοῦ ἑλληνικοῦ λόγου περνοῦσε τὶς μεγάλες τῆς μεταβολῆς πρὸς τὴ νεότερη ἐξέλιξή της. Σημειώνουμε ὅμως τὶς χρονικῆς, μετρικῆς ἀξίες, ὁποῖες γίνεται φανερό ὅτι ὑπολογίζονται στὴ σύνθεσι αὐτή:

Ἐδῶ, οἱ δύο μουσικοὶ φθόγγοι ἐπὰν σοε μία συλλαβὴ ἀφθονοῦν, ἀλλὰ ἐμφανίζονται μόνον στὶς, πάντως δι-χρονες, μακρῆς συλλαβῆς, ἐνῶ σὸ μετέπειτα «Εἰρμολογικόν» εἶδος δὲν γίνεται πλέον τέτοια διάκρισι (ἀκόμη, ὅμως, οὔτε καὶ σὲ ἐκκλησιαστικὰ μέλη πού θεωροῦνται παλαιότερα — ὅπως, γιὰ παράδειγμα, με τὴν ἀδεομευτὴ μετρικῶς μελωδικὴ πλοκὴ τοῦ «Φῶς ἱλαρόν», καθώς τοὐλάχιστον ψάλλεται:



(Τὸ μέτρο, ἂν καὶ οἱ δημοσιευμένες μεταγραφές ἔχουν τὴ σύγχρονη ἐν-δειξὴ 4/4, νομίζουμε ὅτι πρέπει να θεωρηθῆι ὅπως τὸ σημειώνουμε, ὡς 2/4, ἀναπαιστικόν.) (υυ) —

τὸ ὁποῖο, μάλιστα, ἡ παράδοσι ἀπο-ιδεῖ σὲ μελοποιεῖ τοῦ 2ου αἰῶνα). Οἱ διδύμοι φθόγγοι τοῦ ὕμνου αὐ-τοῦ, με τούς μικροῦς κματισμοῦς τους, καὶ ἡ ἀντίθεσι τῶν αὐστηρῶς βραχέων φθόγγων (στὶς ὁμόχρονες τους συλλαβῆς), κρατοῦν τὴ μελωδία

τοῦ σοε μία λεπτὴ ἰσορροπία ἀνάμεσα σὸ «εὐμελές», μελιματικό καὶ σὸ «εὐρύθμιον», τὸ δίχως διανθίσματα ὕφος. Τὴν κάνουν ἓνα σὺμπλεγμα ἀπὸ προσεχτικὴ ἐλευθεριότητα καὶ ὀλιγαρχικὸ συντηρητισμὸ.

Ἐποσοῦποτε, τὸ εὐρμη αὐτὸ (1884, στὶς ἀνσκαφῆς τοῦ Ὁξυρρύχου τῆς Αἰγύπτου ἀπὸ τοῦ Grenfell καὶ Hunt), με τὴ μέχρι στιγμῆς μοναδικὸ-τητὰ του, ὁριοθετεῖ τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο μπορεῖ να διερρυνηθεῖ κανεῖς τὶς σχέσεις Μουσικῆς καὶ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Λόγου. Ἄφου ἀπὸ τοῦς ἐπόμενου αἰῶνος, ὁ ἑλληνικός Λό-γος συνεχίζει ταχύτερα τῆς ἀνισομε-ρεῖς, μεταπλάσεις του, ὅπως μέχρι τῶρα, πού ἀφάνισαν τὴν προσωπιακὴ μορφή τοῦ «ἀρχαίου ἑλληνικοῦ».

Music and Ancient Greek Speech

A.K. Lavdas

The relation of oral Speech to Music is a commonly accepted fact. Both Speech and Music are based on musical «formations» purposely produced in order to transmit a certain «meaning» either to the producer or to another person. They are vehicles of expression and communication that share a common element, the sound, and are composed of tone combinations. However, the way of these combinations differs from Music to Speech. Aristoxenos the Tarantine calls «λογώδες μέλος» (= melody of speech) the musical diagram of Speech and thoroughly distinguishes the «perpetual movement» of voice present in Speech from the «movement in intervals», the characteristic of Music. In ancient Greek Speech the «λογώδες μέλος» had an objective substance of its own. It was the product of the musical scheme of each word that possessed various «tonic pitches» and duration of syllables. This scheme could be transformed by the change of «case» of a noun (nominative, genitive, etc.), of «tense» of a verb (present, past, etc.), by the adjacency to other words, etc. These transformations were dictated by an objective aesthetic prevailing in Greek language and not by a personal, subjective expressive need of the speaker. Thus, the typical musical schemes of the ancient Greek Speech were a most suitable and facile material for music composition, since the melody set to this Speech remained for long a mere repetition of its diagrams; it simply had to transfer them from the «perpetual movement» of Speech to the «movement in intervals» of Music. By the early Christian years the relation of Music to Greek Speech had changed; it was emancipated from its old, «subservient» function, and assumed a new, independent role.

Ἀπόσπασμα χορικοῦ ἀπὸ τὴν Τραγω-δία «Ὁρέστης» τοῦ Εὐριπίδου.

Ὁ πάμπυρος βρέθηκε στὴ συλλογὴ τοῦ Ἀρχιδουκῆς Ράινερ τῆς Αὐστρίας. Εἶναι ἀντίγραφο τῶν μέσων χρόνων τοῦ 1ου μ.Χ. αἰῶνα. Μέτρο τοῦ κειμένου: δοχμιακόν. Γένος τοῦ μέλους: ἐναρμόνιον. Οἱ φθόγγοι πού χωρίζουν τὸ ἀδόμητο κείμενο ἀνή-κουν στὴν ὀργανικὴ συνοδεία.

