



ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΣ Χ. ΣΠΥΡΙΔΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΚΟΥΣΤΙΚΗΣ,
ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΚΗΣ
 ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
 ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
 ΕΘΝΙΚΟ & ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
 ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΠΟΛΗ ΖΩΓΡΑΦΟΥ Τ.Κ. 157 84
 e-mail: hspyridis@music.uoa.gr
 ☎ 210 - 72.77.832

Η μουσικότητα της αρχαιοελληνικής γλώσσας

Και ο λόγος και η μουσική είναι *κωδικοποιημένα μηνύματα*, τα οποία εκπέμπονται από μια *πηγή* (δηλαδή έναν ομιλητή ή ένα μουσικό όργανο) σαν *ήχος* μέσω του αέρα προς κάποιον *δέκτη* με απώτερο σκοπό την *επικοινωνία*.

Η ανθρώπινη ομιλία εμπεριέχει μουσικά στοιχεία, τα οποία είναι έντονα σε ορισμένες γλώσσες.

Η συναρμογή των φωνηέντων και των συμφώνων για τη δόμηση των λέξεων σε μια γλώσσα δεν είναι διαδικασία απλή και δεν πραγματοποιείται με τον ίδιο τρόπο σε όλα τα γεωγραφικά πλάτη της γης, διότι επηρεάζεται ισχυρά από μια παράμετρο, που φέρει το όνομα «κλίμα» της περιοχής και ιδού πώς:

Βιολογικοί νόμοι της αναπνοής επηρεάζουν τη συχνότητα εμφάνισης των φωνηέντων μέσα σε μία λέξη, διότι με τα φωνήεντα ο ομιλητής ανοίγει το στόμα του και επιτυγχάνει τον πρόποντα αερισμό του φωνητικού του οργάνου.

Στην ομιλία των βεδουϊνών της Σαχάρας υπερτερούν τα φωνήεντα σε σχέση με τα σύμφωνα, διότι ο αερισμός του φωνητικού τους οργάνου δεν μπορεί να γίνει αλλιώς. Αντιθέτως, ο κάτοικος του παγωμένου Ιρκούτσκ της Σιβηρίας με τους -50°C ομιλεί με πληθώρα συμφώνων, αποφεύγοντας τα φωνήεντα, για να μη πάθει ψύξη το φωνητικό του όργανο. Με βάση αυτά, θα είναι αδιανόητο ο Λίβυος Συνταγματάρχης Καντάφι να εκφωνεί λόγο μεσούντος του χειμónος στην Ερυθρά Πλατεία της Μόσχας ή ο Ρώσος Πρόεδρος Πούτιν να ομιλεί κατακαλόκαιρο σε μια εκδήλωση στη μέση της Σαχάρας, διότι ο μεν πρώτος θα πάθαινε αφωνία λόγω ψύξης, ο δε δεύτερος θα είχε πνιγεί από την πολλή ζέστη.

Για τη σχέση (φωνήεντα):(σύμφωνα) θα πρέπει να υπάρχει μια βέλτιστη τιμή κατά την οποία τα σύμφωνα και τα φωνήεντα θα ήσαν μεταξύ τους σε ιδανική σχέση και αρμονία. Η σχέση αυτή λογικά θα πρέπει να εμφανίζεται στη γλώσσα ενός λαού που ζει σε έναν τόπο, όπου οι τέσσερις εποχές εναλλάσσονται, ο χειμónας είναι γλυκύς, το καλοκαίρι δεν είναι εξοντωτικά καυτό, με άλλα λόγια σε έναν τόπο της ευκράτου ζώνης της γης. Στις γλώσσες που ομιλούνται αποκλειστικά στην εύκρατο ζώνη η συγγένεια και η συνάφεια της λειτουργίας του προφορικού λόγου και της μουσικής είναι δεδομένη, διότι η αλληλουχία και η εναλλαγή των συμφώνων με τα φωνήεντα δημιουργεί μουσικά στοιχεία. Επίσης οι ομιλούμενες γλώσσες στους τόπους αυτούς παρουσιάζουν την τέλεια αναλογία της σχετικής συχνότητας εμφάνισης φωνηέντων προς τη σχετική συχνότητα εμφάνισης συμφώνων. Τούτο σημαίνει ότι σε γλώσσες που ομιλούνται σε θερμότερα κλίματα αυτό το κλάσμα μεγαλώνει, ενώ, αντιθέτως, το ίδιο κλάσμα μικραίνει στις γλώσσες του ψυχρού Βορρά. Δηλαδή η γλωσσική μουσικότητα περιορίζεται ή ακόμη και χάνεται, λόγω του ψύχους.

Γλώσσα με πολύ έντονα μουσικά χαρακτηριστικά ήταν η γλώσσα των αρχαίων Ελλήνων, που ζούσαν στο ιδανικό ελληνικό κλίμα κάτω από τον πάντα γαλανό και φωτεινό ελληνικό ουρανό. Τα μουσικά γνωρίσματα του αρχαίου ελληνικού λόγου είχαν μια τόσο τυπικά διαγραφόμενη μορφολογία, αφού η κάθε μία αρχαία ελληνική λέξη από μόνη της είχε ένα ιδιαίτερα αντικειμενικό μουσικό σχήμα. Ένα σχήμα που προέκυπτε από την συναρμογή των ολιγοτέρων δυνατόν αλφαβητικών και μουσικών σημείων. Τούτο σημαίνει πως η αρχαία ελληνική γλώσσα παρουσίαζε οικονομία *σημαντικής*, δηλαδή παρουσίαζε *ολιγοσημία*.

Οι ασχολούμενοι με τα μαθηματικά της μουσικής θα γνωρίζουν πολύ καλά ότι στη μουσική σύνθεση βρίσκει εφαρμογή η *Συνδυαστική Ανάλυση* και ιδιαίτερα οι *Μεταθέσεις με ή χωρίς επαναλήψεις*. Τούτο σημαίνει ότι κάποια μουσικά στοιχεία είναι δυνατόν να εμφανίζονται τα μεν ως προς τα δε σε όλες τις δυνατές μεταξύ των θέσεις.

Και στην ελληνική γλώσσα, όσον αφορά στο *Συντακτικό*, η Συνδυαστική Ανάλυση βρίσκει ευρυτάτη εφαρμογή, παρέχοντας μια *συντακτική ελευθερία*. Τα τρία συντακτικά μέρη της φράσεως δηλαδή *το υποκείμενο*, *το ρήμα* και *το αντικείμενο* μπορούν να τοποθετηθούν μέσα στη φράση και με τις έξι¹ δυνατές μεταθέσεις τους και να μας δώσουν έξι προτάσεις, οι οποίες εννοιολογικά μεν είναι συγγενείς, αλλά με γνωσιολογικό περιεχόμενο, το οποίο έχει λεπτές και ουσιαστικές αποχρώσεις.

Έστω για παράδειγμα η πρόταση: «Εγώ ομιλώ σ' εσάς». Στο συγκεκριμένο παράδειγμα με υποκείμενο, ρήμα, αντικείμενο, έχουμε τις εξής $M_3 = 3! = 1 \cdot 2 \cdot 3 = 6$ μεταθέσεις:

εγώ ομιλώ σ' εσάς
εγώ σ' εσάς ομιλώ
ομιλώ εγώ σ' εσάς
ομιλώ σ' εσάς εγώ
σ' εσάς εγώ ομιλώ
σ' εσάς ομιλώ εγώ

Το φαινόμενο αυτό στην Πληροφορική χαρακτηρίζει μια γλώσσα ως *γλώσσα ανοικτής δομής*.

Λέγοντας «μελωδία» δεν πρέπει να εννοούμε απλά τη διαφορετική οξύτητα των φθογγοσήμων, δηλαδή μια αλληλοδιαδοχή διαφορετικών μουσικών υψών, διότι υπάρχουν μελωδίες γραμμένες με έναν και μόνο φθόγγο. Μελωδία είναι μια κίνηση προς καθορισμένη κατεύθυνση από την οποία διακρίνονται φθόγγοι. Μελωδία είναι η εκσφενδόνηση, ο παλμός, η δύναμη, η ενέργεια, η κίνηση. Μελωδία είναι πρώτ' απ' όλα το Πυθαγόρειον «όλον» και μετά είναι τα ορισμένα φθογγόσημα και η τονικότητα. Μελωδία ή μέλος είναι μια νέα κατάσταση, ένα σύνολο, μια μορφική ποιότητα, ανωτέρας ισχύος απ' ό,τι είναι τα μέρη, που την αποτελούν, μαζί με την οποία είναι συνυφασμένο αυτό το κάτι τι, η ιδέα, η λεπτεπίλεπτη εκείνη ουσία που δίνει τη ζωή...

Για τη δόμηση μιας μελωδίας ο συνθέτης πρέπει ν' ασχοληθεί με *τα μουσικά ύψη, τα μουσικά διαστήματα και τις χρονικές διάρκειες των νοτών*.

¹ Έστω ένα πεπερασμένο σύνολο C με n αντικείμενα, που διακρίνονται μεταξύ τους από το χρώμα, το μέγεθος ή εν γένει από κάποια χαρακτηριστική τους ιδιότητα. Έστω ότι παίρνουμε όλα τα n αντικείμενα και τα τοποθετούμε σε μια σειρά. Τότε λέμε ότι έχουμε μια μετάθεση των n αντικειμένων. Το πλήθος όλων των μεταθέσεων είναι $M_n = n!$

Το χρησιμοποιούμενο σύμβολο $n!$ είναι το παραγοντικό, το οποίο ορίζεται ως το γινόμενο των πρώτων n ακεραίων αριθμών δηλαδή $n! = 1 \cdot 2 \cdot 3 \cdot \dots \cdot n$.

Έχει αναγνωρισθεί ότι ο τρόπος ομιλίας των αρχαίων Ελλήνων είχε να κάνει με τα μουσικά ύψη. Ήταν δηλαδή η αρχαιοελληνική γλώσσα *τονική*, γλώσσα τραγουδιστή, γλώσσα μελωδική σε αντίθεση με τη νεοελληνική μας γλώσσα η οποία είναι γλώσσα εντατική, δηλαδή όλες οι συλλαβές της κάθε λέξης εκφέρονται στο ίδιο μουσικό ύψος και μια απ' όλες, διατηρώντας το ίδιο μουσικό ύψος, απλά τονίζεται περισσότερο από τις άλλες.

Ο *Αριστοτέλης* στη *Ρητορική* ξεκάθαρα θεωρεί τον τονισμό σαν ένα είδος αρμονίας και με τη λέξη *μέγεθος* αναφέρεται στην ένταση της φωνής, ενώ με τις λέξεις *τάση* και *τόνος* αναφέρεται στο ύψος αυτής, επηρεασμένος από τις χορδές, τις οποίες όσο περισσότερο τις τείνουμε, τόσο υψηλότερος ήχος παράγεται.

... ἔστιν

δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος, οἷον πότε μεγάλη καὶ πότε μικρὰ καὶ μέση, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξεῖα καὶ βαρεῖα καὶ μέση, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα. τρία γάρ ἐστιν περὶ ἃ σκοποῦσιν· ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἀρμονία ῥυθμός.

Αριστοτέλης: *Ρητορική*, Bekker Σελίς 1403b, Στίχοι 26-31.

Στις επιστημονικές μου εργασίες δέχομαι τη μελωδία ή γενικώτερα τη μουσική σύνθεση σαν μια συνάρτηση πολλών μεταβλητών π.χ. διάρκεια χρόνου, μουσικό ύψος, χροιά, δυναμική κ.α., ας πούμε η το πλήθος, η οποία σε ένα σύστημα η το πλήθος ορθογωνίων αξόνων παριστάνει μια «γενικευμένη επιφάνεια». Την επιφάνεια αυτή την ονομάζω *μουσική επιφάνεια* (*musical surface*). Κάθε σημείο αυτής της μουσικής επιφάνειας παριστάνει ένα μουσικό γεγονός της συγκεκριμένης μουσικής σύνθεσης, περιγραφόμενο πλήρως ως προς όλες τις παραμέτρους, που έλαβε υπόψη του ο συνθέτης.

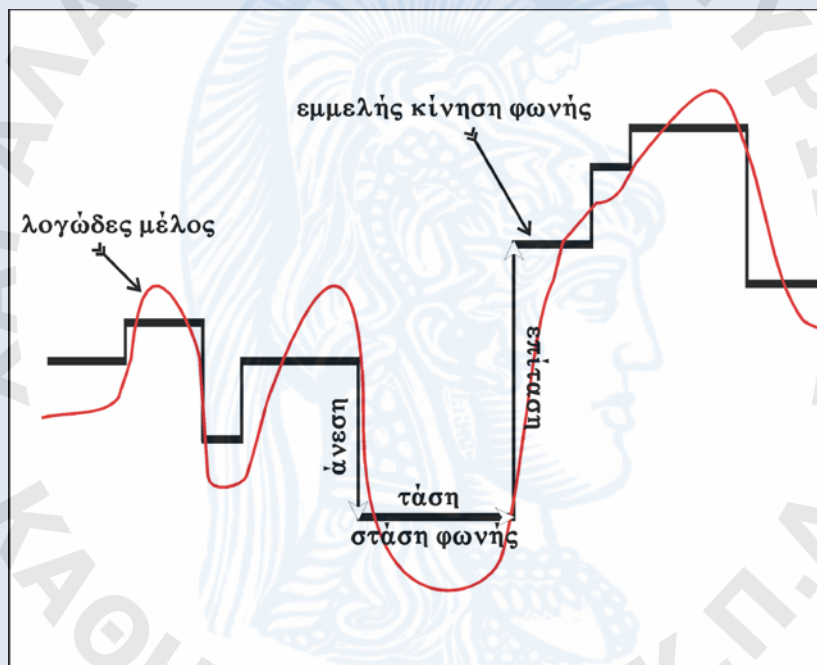
Η απλούστερη των περιπτώσεων είναι αυτή των δύο διαστάσεων. Συγκεκριμένα ο οριζόντιος άξονας είναι κβαντισμένος (ας πούμε βαθμολογημένος) σε στάθμες μουσικού χρόνου και ο κατακόρυφος άξονας είναι κβαντισμένος σε μουσικά ύψη. Οι στάθμες κβάντωσης των μουσικών υψών εξαρτώνται από τον συγκεκριισμό, που επιλέγει ο μελετητής, δηλαδή εάν θα είναι ο ευρωπαϊκός, ο βυζαντινός κ.α. Σ' αυτό το διδιάστατο ορθογώνιο σύστημα αξόνων η μουσική επιφάνεια εκφυλίζεται σε μια γραμμή βαθμιδωτή (*stepwise*), που την ονομάζω *καμπύλη των μουσικών υψών* (*pitch curve*). Αυτή η καμπύλη των μουσικών υψών είναι η απαραίτητη πληροφορία, που πρέπει να μπορεί ν' αντλεί ένας μουσικολόγος από τα «ακουσματα», προκειμένου να μπορέσει να προβεί στη καταγραφή τους σε μουσική σημειογραφία. Η διαδικασία αυτή είναι η ονομαζόμενη «υπαγόρευση μουσικού κειμένου (*dictée*)».

Γι' αυτήν τη καμπύλη των μουσικών υψών (*pitch curve*) μίλησε και έγραψε τον 4ο π.χ. αιώνα ο Αριστόξενος ο Ταραντίνος. Στα *Αρμονικά του Στοιχεία* ο Αριστόξενος περιγράφει τα μουσικά φαινόμενα, όπως αυτά γίνονται αντιληπτά από την αίσθηση της ακοής (εμπειριστής φιλόσοφος). Ονομάζει την ανθρώπινη φωνή «*φωνή ανθρώπινη*» και τον ήχο των μουσικών οργάνων «*φωνή οργανική*». Η «φωνή», λοιπόν, όταν μελωδεί είτε επιτείνεται επί το οξύ (η κίνηση αυτή ονομάζεται *επίτασις*), είτε ανιέται επί το βαρύ (η κίνηση αυτή ονομάζεται *άνεσις*), είτε παραμένει ενδιαμέσως σε κάποια συγκεκριμένα τονικά ύψη (μουσικά ύψη) (η ενέργεια αυτή ονομάζεται *τάσις*). Οι τρεις αυτές κινήσεις της «φωνής» στο ορθογώνιο σύστημα, που προαναφέρθηκε, σχηματίζουν την κλιμακωτή (*stepwise*) γραμμή δηλαδή σχηματίζουν την καμπύλη των μουσικών υψών

(pitch curve). Αυτήν την καμπύλη των μουσικών υψών ο Αριστόξενος την ονομάζει *μουσική ή μελωδική ή διαστηματική κίνηση της φωνής*. Είναι σαφέστατος στην περιγραφή της διαστηματικής κίνησης της φωνής λέγοντας ότι η επίταση και η άνεση πραγματοποιούνται αυτομάτως, δηλαδή σε χρόνο μηδενικής διάρκειας, ενώ οι στάσεις της φωνής στις διάφορες τάσεις διαρκούν συγκεκριμένα χρονικά διαστήματα, δηλαδή τόσο χρονικό διάστημα, όση είναι η μουσική διάρκεια του φθόγγου (Βλέπε Σχήμα 1).

Παράλληλα με τη διαστηματική κίνηση της «φωνής» στο τραγούδι ο Αριστόξενος αναφέρεται και στην κίνηση της φωνής κατά την ομιλία. Τονίζει μια χαρακτηριστική διαφορά αυτής της κίνησης από την προηγούμενη. Η κίνηση της φωνής κατά την ομιλία δεν εμφανίζει στάσεις σε κάποιες τάσεις, αλλά είναι μια συνεχής καμπύλη, που την ονομάζει *κίνηση φωνής συνεχή ή κίνηση φωνής λογική ή λογώδες μέλος* (Βλέπε Σχήμα 1).

Σχήμα 1: Οι κινήσεις της «φωνής» κατά τον Αριστόξενο.



... ὅτι μὲν οὖν διαστηματικὴν ἐν αὐτῷ
δεῖ τὴν τῆς φωνῆς κίνησιν εἶναι προεῖρηται, ὥστε τοῦ γε
λογώδους κεχώρισται ταύτῃ τὸ μουσικὸν μέλος· λέγεται γὰρ
δὴ καὶ λογώδες τι μέλος, τὸ συγκείμενον ἐκ τῶν προσφθιῶν
τῶν ἐν τοῖς ὀνόμασιν· φυσικὸν γὰρ τὸ ἐπιτείνειν καὶ ἀνιέναι
ἐν τῷ διαλέγεσθαι.

Αριστόξενος: *Στοιχεῖα Ἀρμονικῆς*, Σελίς 23, Στίχοι 11-16.

Κατὰ τοὺς Ἑλλήνες γραμματικούς υπήρχε ἡ λέξις *προσῳδία*, ἡ ὁποία ἐσήμαινε τὴ μεταβολή καὶ τὴν ποικιλία τοῦ τόνου τῆς φωνῆς, πού ἐπηρεαζότανε ἀπὸ τὴ βαρὺτητα ἢ τὴν οἰζύτητα τῶν φθόγγων, τὴ μακρότητα ἢ τὴ βραχύτητα τῶν συλλαβῶν καθὼς ἐπίσης ἀπὸ τὸν χρόνον ἐκφοράς τῶν φωνηέντων, τῶν διφθόγγων καὶ τῶν συμφῶνων. Ἀπὸ τὴν ἀνισόχρονη αὐτὴν ἐναλλαγὴ τῶν συλλαβῶν προέκυπτε ἡ *προσῳδιακὴ ρυθμοποιΐα*.

Αν και υπήρχε, προφανώς, μια ομοιότητα ανάμεσα στη μουσική και στις προσωδιακές φόρμες της Ελληνικής γλώσσας, είναι επίσης βέβαιο ότι οι μεταβολές του μουσικού ύψους κατά την ομιλία ήσαν περισσότερο βαθμιαίες απ' ό,τι στο τραγούδι. Η μελική γραμμή της ομιλίας ήταν συνεχής, ώστε στην ακοή να φαίνεται ότι η ομιλία κυλάει, ότι σύρεται στα διάφορα μουσικά ύψη που επιβάλλουν οι τονισμοί χωρίς να διακόπτεται η ηχητική της συνέχεια.

Για να επιτευχθεί αυτό πρέπει να τονισθεί ότι ο αρχαίος Έλληνας έπρεπε να ομιλεί σε συγκεκριμένο εύρος στάθμης έντασης. Εάν ομιλούσε υψηλότερα απ' αυτό το εύρος, φαινόταν σαν να τραγουδούσε και εάν ομιλούσε χαμηλότερα απ' αυτό το εύρος, η ομιλία του έχανε τη μουσικότητά της.

Πληροφορίες για τον τρόπο επίδρασης των προσωδιών στην αρχαία ελληνική γλώσσα αντλούμε από διαφόρους συγγραφείς, αρχαίους και νεώτερους π.χ. τον *Αριστείδη Κοϊντιλιανό*, τον *Διονύσιο τον Θράκα*, τον *Διονύσιο τον Αλλικαρνασσεά*, τον *Γεώργιο τον Χοιροβοσκό*, τον *Αρκάδιο τον Γραμματικό* και άλλους.

ΠΕΡΙ ΤΟΝΟΥ

Τόνο ἐτὶν ἀπήχηι φωνῇ ἐναρμονίου, ἢ κατὰ ἀνάταιν ἐν τῇ ὀξεΐα, ἢ κατὰ ὁμαλιμὸν ἐν τῇ βαρείᾳ, ἢ κατὰ περικλαῖν ἐν τῇ περι-
πωμένῃ.

Διονύσιος ο Θραξ: *Γραμματική τέχνη*, Μέρος 1, Τόμος 1, Σελίς 6, Στίχοι 14-17.

Μεταξύ των λίγων ή πολλών συλλαβών, που σχηματίζουν τη λέξη, μια κατά κανόνα συλλαβή, που έφερνε τον οξύ τόνο, δηλαδή την *οξεΐα*, σημειωνότανε γενικά στη μουσική καταγραφή να *εκφωνηθεί* υψηλότερα από τις άλλες. Το μέγιστο διαστηματικό εύρος μεταξύ του χαμηλού και του υψηλού μουσικού ύψους στην εκφορά των λέξεων ο *Διονύσιος ο Αλλικαρνασσεύς* στο έργο του *Περί συνθέσεως ονομάτων* το προσδιορίζει στις δύο διαπέντε², δηλαδή σε έξι τόνους και δύο ημιτόνια ή με σύγχρονη μουσική ορολογία στις δύο πέμπτες καθαρές.

διαλέκτου μὲν οὖν μέλος ἐνὶ μετρεῖται διαστήματι
τῷ λεγομένῳ διὰ πέντε ὡς ἔγγιστα, καὶ οὔτε ἐπιτεί-
νεται πέρα τῶν τριῶν τόνων καὶ ἡμιτονίου ἐπὶ τὸ ὀξύ
οὔτ' ἀνίεται τοῦ χωρίου τούτου πλέον ἐπὶ τὸ βαρύ.
οὐ μὴν ἅπασα λέξις ἢ καθ' ἐν μόνιον λόγου ταττο-
μένη ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως, ἀλλ' ἢ μὲν ἐπὶ
τῆς ὀξεΐας, ἢ δ' ἐπὶ τῆς βαρείας, ἢ δ' ἐπ' ἀμφοῖν.

Διονύσιος ο Αλλικαρνασσεύς, *Περί συνθέσεως ονομάτων*, Κεφάλαιον 11 Στίχοι 73-79

[*Η μελωδία της ομιλίας χρησιμοποιεί ένα διάστημα, που λέγεται διαπέντε και ούτε ανεβαίνει πέρα από τους τρεις τόνους κι ένα ημιτόνιο για την οξύτητα, ούτε υποχωρεί από τη θέση αυτή για την βαρύτητα του ήχου. Και βέβαια ο λόκληρη η φράση, που τοποθετείται κατά συλλαβή, δεν προφέρεται με το ίδιο μουσικό ύψος, αλλά άλλη συλλαβή τονίζεται με οξεΐα, άλλη με βαρεία και άλλη και με τα δύο....*]

² Μουσικό διάστημα ίσο προς τρεις τόνους και ένα ημιτόνιο ή ίσο προς επτά ημιτόνια στο Αριστοξένειο συγκερασμένο σύστημα.

Εξ αυτής της δηλώσεως εμμέσως συνάγεται ότι στην οξυνόμενη συλλαβή η φωνή ανεβαίνει τόσο, ώστε να μην υπερβαίνει το διάστημα μιας διαπέντε, δηλαδή το διάστημα μιας πέμπτης καθαρής.

Η *βαρεία* ήταν ένας τόνος που η φωνή, σ' όποιο ύψος και αν ευρίσκετο, επέστρεφε στο χαμηλότερο μουσικό ύψος, δηλαδή στην *τονική*, εν είδει *τελικής καταλήξεως*.

Με την σύνθεση μιας οξείας και μιας βαρείας ο *Αριστοφάνης ο Βυζάντιος* κατέληξε να εφεύρει το σημείο της *περισπωμένης*, η οποία ετίθετο πάντοτε σε μακρό φωνήεν.

Σε μουσική σημειογραφία το μακρό περισπώμενο φωνήεν σημειωνότανε να τραγουδηθεί, να μελωδηθεί, με δύο νότες και σε καθοδική φορά. Η μία νότα ανέβαινε κατά τι πιο ψηλά από τις άλλες και αμέσως η φωνή *περιεσπάτο* δηλαδή επέστρεφε προς τα κάτω, στα χαμηλά μουσικά ύψη. Η διαδρομή αυτή απαιτούσε δύο χρόνους για να πραγματοποιηθεί. Γι' αυτό το φωνήεν της περισπώμενης συλλαβής έπρεπε να είναι μακρό.

περισπωμένη δὲ ἐπάνω βραχείας συλλαβῆς οὐ τίθεται ποτε.

Θεοδοσίου, *Γραμματική*, Σελίς 13 Στίχοι 16-17.

Εκτός από τη διάκριση σε ύψος υπήρχε στον αρχαίο ελληνικό λόγο και η διάκριση κατά το μήκος των συλλαβών, για το οποίο έγινε προηγουμένως υπαινιγμός με αφορμή την περισπωμένη.

Σχετικά με τη χρονική διάρκεια των φωνηέντων μερικές αναφορές περιγράφουν το μακρό φωνήεν σαν να έχει διπλάσια διάρκεια από το βραχύ. Η παράδοση αυτής της σχέσης φαίνεται ότι άρχισε με τους έλληνες μουσικούς συγγραφείς, για τους οποίους τα βραχεία φωνήεντα είχαν μία μονάδα χρόνου, που λεγόταν *χρόνος πρώτος*. Τα μακρά φωνήεντα είχαν διάρκεια δύο μονάδων χρόνου. Λειτουργικός ήταν και ο ρόλος των χρονικών διαρκειών των συμφώνων. Οι αρχαίοι ρυθμικοί, τους οποίους απασχολούσε το θέμα της μουσικής συγγένειας, υιοθέτησαν τη σύμβαση να εκχωρούν στο κάθε σύμφωνο τη μισή διάρκεια ενός βραχέος φωνήεντος.

Οἱ παλαιοὶ τοίνυν οὐχ ὁμοίως τὰ μακρὰ καὶ τὰ βραχέα ἐξεφώνουν· ἀλλ' ἐπὶ μὲν τῶν μακρῶν διπλασίονα ὥραν ἐποιοῦν, ἐπὶ δὲ τῶν βραχέων ἐλάττονα. Καὶ ἄλλως τὰ δασέα ἐξεφώνουν καὶ ἄλλως τὰ ψιλὰ.

Θεοδοσίου, *Γραμματική*, Σελίς 13 Στίχοι 17-21.

Έτσι, η χρονική διάρκεια της κάθε συλλαβής στις λέξεις προέκυπτε αθροίζοντας τις χρονικές διάρκειες των γραμμάτων, που την αποτελούσαν.

Από τη διάταξη των συλλαβών κατά τη χρονική διάρκεια προέκυπτε το *ρυθμικό σχήμα της λέξης*.

Αυτό το πλήρες μελωδικό και ρυθμικό σχήμα της λέξης ήταν κάτι που edίδετο από τη λέξη στον ομιλητή και όχι από τον ομιλητή στη λέξη.

Όλη αυτή η μορφολογία για χρονικές διάρκειες και μουσικά ύψη της φωνής, για συναρμογή και αλληλεπίδραση μελωδικών και ρυθμικών στοιχείων, προβάλλει στην αντίληψη του μουσικού σαν ένα σύστημα σύνθεσης μιας ιδιότυπης μουσικής τεχνο-

τροπίας. Σε μια γλώσσα της οποίας τα πιο στοιχειώδη κύτταρα, οι συλλαβές και οι λέξεις, είχαν γνωρίσματα ενός μουσικού χαρακτήρα και έπαιρναν από μόνα τους σχήματα μουσικά και σ' έναν έντεχνο λόγο της γλώσσας αυτής, οργανωμένο με μελωδίες και ρυθμούς, που πρόβαλαν μέσα απ' αυτόν τον ίδιο, η μουσική έμοιαζε σαν να μην ερχόταν απ' έξω για να μελοποιήσει τον λόγο, αλλά μάλλον σαν να έβγαινε μέσα απ' αυτόν τον ίδιο το λόγο.

Έχοντας υπόψη τα παραπάνω, πρέπει να γίνει κατανοητό ότι, όταν ο Όμηρος, ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Ευριπίδης, ο Αριστοφάνης έγραφαν τα έργα τους, επέλεγαν τις λέξεις έτσι, ώστε να έχουν εκτός από το πρόπον νοηματικό περιεχόμενο και το απαραίτητο μουσικό φορτίο. Ήσαν δηλαδή οι ίδιοι τους και οι μουσικοσυνθέτες των έργων τους.

Δυστυχώς σήμερα πιστεύεται ότι αυτή η μουσικότητα των αρχαίων τραγωδιών και κωμωδιών χάθηκε. Αυτό, κατά την προσωπική μου άποψη, δεν είναι σωστό. Η μουσικότητα ζει και υπάρχει μέσα σ' αυτά καθ' αυτά τα κείμενα, στα κείμενα που είναι συγχρόνως και λιμπρέτα³ και παρτιτούρες των αρχαίων λογοτεχνικών έργων. Μόνον που εμείς δεν φροντίσαμε όσο θα έπρεπε για ν' αποκτήσουμε τη γνώση, ώστε να ανακαλύψουμε και ν' ανασύρουμε στην επιφάνεια αυτήν τη μουσικότητα.

Εάν η όλη φιλοσοφία της ιδιότυπης αυτής μουσικής τεχνοτροπίας, που εν ολίγοις εξετέθη προηγουμένως, συμπεριληφθεί σε κατάλληλο λογισμικό για ηλεκτρονικό υπολογιστή, θα επιτευχθεί η καταγραφή της παρτιτούρας⁴ του αρχαιοελληνικού μέλους του κάθε λογοτεχνικού έργου της αρχαιότητας σε σημερινή μουσική σημειογραφία και τότε θα είναι δυνατόν να παρουσιάζονται αυτά τα έργα στο πρόπον μουσικό εσωτερικό και εξωτερικό τους περιβάλλον.

³ Λιμπρέτο (=βιβλιαράκι στα ιταλικά). Το κείμενο δηλαδή τα λόγια μιας όπερας ή ενός ορατορίου ή μιας καντάτας.

⁴ H. C. Spyridis and S. Eystratiou, *A computer approach to the music of ancient greek speech*, ACUSTICA, vol. 69, pp 211-217, (1989).