



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ - ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:

«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«ΜΕΛΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ»

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΤΩΝΑΚΟΥΔΗ

ΡΟΔΟΣ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2022



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΙΓΑΙΟΥ - ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΕΣΟΓΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:

«ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ: ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΕΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ»

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

«ΜΕΛΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΡΑΓΩΔΙΑ»

ΔΗΜΗΤΡΑ ΑΝΤΩΝΑΚΟΥΔΗ

ΑΜ: 4372020002

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΠΥΡΟΣ ΣΥΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΥΜΒΟΥΛΕΥΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ:

ΘΕΟΔΩΡΟΣ ΠΑΠΠΑΣ

ΜΑΡΙΑ ΜΙΚΕΛΑΚΗ

ΡΟΔΟΣ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2022

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Όταν στον πρώτο μάθημα του μεταπτυχιακού προγράμματος, ο κύριος Σπύρος Συρόπουλος ζήτησε να θυμηθούμε τον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας, ο νους μου στάθηκε στην περίφημη φράση «*ήδυσμένω λόγω*», που ‘χει ρυθμό και αρμονία, όπως επεξηγεί παρακάτω ο Αριστοτέλης, προσδίδοντας στην ποίηση κίνηση και χάρη. Από τότε ήξερα πως θέλω να μελετήσω τη μουσική της τραγωδίας του 5^{ου} αιώνα, το μέλος και το μέτρο της, προσπαθώντας να γνωρίσω εκείνα τα στοιχεία που χαρίζουν μουσικότητα και κίνηση στον λόγο κάνοντας την τραγωδία ένα σπουδαίο θέαμα της κλασικής εποχής.

Ευχαριστώ ιδιαίτερος τον κύριο Συρόπουλο για τον θερμό τρόπο με τον οποίο αγκάλιασε το θέμα κι ενθάρρυνε την προσπάθειά μου κι ας έμοιαζε ανέφικτο ή δύσκολο λόγω των περιορισμένων -σχετικά- πηγών. Η στήριξή του, ήταν για μένα ο μεγαλύτερος σύμμαχος στον δρόμο που αρχικά φάνταζε σκοτεινός μα σταδιακά φωτιζόταν. Τον ευχαριστώ επίσης για τους ορίζοντες που μου άνοιξε μέσα από τον τρόπο που μου έμαθε να αντιλαμβάνομαι την τραγωδία. Ευχαριστώ την κυρία Μαρία Μικεδάκη για τη βοήθειά της τόσο σε αυτή την έρευνα όσο και για το φως που έριχνε σε κάθε απορία στη διάρκεια του εξαμήνου μα κυρίως για τα υπέροχα μαθήματα που μου θύμισαν πόσο όμορφη επιστήμη είναι η αρχαιολογία. Ευχαριστώ τον κύριο Θεόδωρο Παππά για τον χειμαρρώδη λόγο του που ξετύλιγε το κουβάρι του θαυμαστού κόσμου της αρχαίας κωμωδίας. Ευχαριστώ τον κύριο Μανώλη Στεφανάκη για τους θησαυρούς που μας αποκάλυψε «ταξιδεύοντάς» μας στα αρχαία θέατρα αλλά και για τον υψηλό πήχη που έθετε πάντα κάνοντας το «ταξίδι» δύσκολο αλλά ταυτόχρονα γοητευτικό. Ευχαριστώ τον κύριο Κωνσταντίνο Καλογερόπουλο για τα σοφά που μοιράστηκε μαζί μας. Ευχαριστώ την κυρία Μαρία Κλαδάκη για τις εκπαιδευτικές προσεγγίσεις του αρχαίου θεάτρου και την κυρία Κατερίνα Φραντζή για τους νέους δρόμους.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω την Εύα Στέφα, που στα χρόνια της δραματικής σχολής, μου εμφύσησε αγάπη για την εις βάθος μελέτη του θεάτρου καθώς και τις ξεχωριστές κυρίες Δήμητρα Μήττα και Έλση Σακελλαρίδου, που στα χρόνια των σπουδών μου στη δραματοθεραπεία μου μετέδωσαν την αφοσίωσή τους για το αρχαίο θέατρο και τη δραματολογική ανάλυση αντίστοιχα.

Μα το πιο βαθύ «ευχαριστώ» οφείλω στον Δημήτρη Σιακάρα, για τις πολύτιμες γνώσεις του στο αρχαίο δράμα, μα κυρίως για τους ηδυσμένους κόσμους που χτίζουμε μαζί!

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ.....	2
ΠΕΡΙΛΗΨΗ.....	5
ABSTRACT.....	5
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	6
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΜΟΥΣΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	8
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	10
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ.....	11
3.1. Οι φθόγγοι.....	12
3.2. Τα διαστήματα.....	14
3.3. Τα γένη.....	15
3.4. Τα συστήματα.....	15
3.5. Οι τόνοι.....	16
3.6. Η μεταβολή-μετατροπία.....	17
3.7. Το μέλος-Η μελοποιία.....	17
3.8. Ο ρυθμός.....	17
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΗΘΟΣ ΚΑΙ ΥΦΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ.....	19
4.1. Οι φθόγγοι.....	21
4.2. Το μέλος-Η μελοποιία.....	21
4.3. Τα γένη.....	21
4.4. Οι αρμονίες.....	22
4.5. Οι ρυθμοί.....	28

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΜΕΛΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ.....	30
5.1. Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ ΤΡΑΓΙΚΟΥΣ ΠΟΙΗΤΕΣ.....	30
5.1.1. Αισχύλος ο Ευφορίωνος.....	30
5.1.2. Σοφοκλής ο Σοφίλλου.....	32
5.1.3. Ευριπίδης ο Μνησάρχου.....	34
5.2. ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΤΡΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	38
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΜΕΛΟΣ & ΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ	49
6.1. Αριστοτέλους <i>Περί Ποιητικής</i>.....	49
6.2. Αριστοτέλους <i>Πολιτικά</i>.....	54
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΡΗ ΤΩΝ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	55
7.1. Τα λυρικά μέρη του Χορού.....	55
7.2. Τα λυρικά μέρη των υποκριτών.....	64
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΑΠΑΓΓΕΛΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΑΔΟΜΕΝΑ ΜΕΡΗ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	72
8.1. Τρόποι απαγγελίας.....	72
8.2. Ένα παράδειγμα: Μέλος και μέτρο στον <i>Αγαμέμνονα</i> του Αισχύλου.....	78
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ.....	85
9.1. Ο αυλός.....	85
9.2. Άλλα μουσικά όργανα.....	94
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10: Η ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ.....	96
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11: Η ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ.....	98
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	100
ΕΙΚΟΝΕΣ.....	101
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	104
ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ.....	109

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η ακόλουθη μελέτη πραγματεύεται το μέλος και το μέτρο της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας που άνθισε στην κλασική Αθήνα επιχειρώντας να διερευνηθούν οι ρίζες και τα στοιχεία εκείνα που χάρισαν μουσικότητα και κίνηση στο λαμπρό αυτό θέαμα που επηρέασε την παγκόσμια δραματουργία. Επιδιώκεται έτσι να φωτιστούν οι σχετικά σκοτεινές αλλά τόσο ενδιαφέρουσες πτυχές της τραγωδίας. Αξιοποιώντας τις πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές, δίνεται έμφαση στο ήθος και το ύφος της μουσικής της τραγωδίας καθώς ήταν συνυφασμένα με τα διδάγματα της αρχαίας τραγωδίας, στο μέλος και το μέτρο των τριών τραγικών με αναφορές σε συγκεκριμένα έργα, στους συντελεστές των παραστάσεων τραγωδίας που σχετίζονται με τα λυρικά μέρη και στα μουσικά όργανα που συνόδευαν την παράσταση. Τέλος, γίνεται αναφορά στην πορεία που έπαιρνε η μουσική στην παρακμή της αθηναϊκής δόξας και στον τρόπο διάσωσης της μουσικής της τραγωδίας.

ABSTRACT

The following study addresses the melody and the meter of ancient Greek tragedy that blossomed in classical Athens attempting to research the routes and the issues that gave musicality and motivation in this brilliant spectacle that affected the world drama. The aim is to lighten the obscure -at a degree- but so interesting folds of tragedy. Utilizing primary and secondary sources, the study focuses on ethos and genre of tragedian music, as these are interwoven with the precepts of ancient Greek tragedy, the melody and meter that used by the three tragedy poets with reference to specific plays, the performance factors related to the lyrical parts and the musical instruments that accompanied the performances. Finally, there is a reference to procedure of music at the decadence of the glory of Athens and the way that the tragedian music survived.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η παρούσα εργασία σκοπό έχει να μελετήσει το μέλος και το μέτρο στην αρχαία τραγωδία, το θηλυκό και αρσενικό στοιχείο αντίστοιχα κατά τον Αριστείδη Κοϊντιλιανό («τὸν μὲν ῥυθμὸν ἄρρεν ἀπεκάλουν, τὸ δὲ μέλος θῆλυ»)(43Mb)¹, άποψη που πρέπει να βασίζεται στην αριστοτελική θεωρία (*Περί γενέσεως και φθοράς*, 2.4. 738b20-8) ότι η «θηλυκή» μελωδία είναι άμορφη, άψυχη και αδρανής ύλη που χρειάζεται τον «αρσενικό» ρυθμό προκειμένου να σχηματιστεί, να αποκτήσει ψυχή και να τεθεί σε λειτουργία ώστε να παραχθεί από τη σύμπραξή τους η μουσική. Αυτή η μουσική είναι που κάνει τον λόγο *ηδυσμένο* κατά τον αριστοτελικό ορισμό της τραγωδίας (*Περί Ποιητικής* 1449b 28-31). Κι αν ο Αριστοτέλης θεώρησε το μέλος ένα απλό ήδυσμα, ένα καρύκευμα στη σοβαρότητα της πλοκής, της προσεκτικά επιλεγμένης γλώσσας και του φιλοσοφικού, πολιτικού και εκπαιδευτικού στοχασμού, κι αν ο Πλάτωνας καταδίκασε αυστηρά το τραγωδιακό μέλος ως μέσο διαφθοράς των ηθών, υπήρξαν ωστόσο αρχαίοι κριτικοί που αφιερώθηκαν στην μελέτη της μουσικής της τραγωδίας προσπαθώντας να καταδείξουν τον σπουδαίο ρόλο της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Αριστόξενος ο Ταραντίνος, μαθητής του Αριστοτέλη, που συνέγραψε, μεταξύ άλλων, τα έργα *Περί τραγωδοποιών*, *Περί τραγικής ορχήσεως*, *Περί μουσικής*, *Περί μελοποιίας*, *Περί αυλητών*. Τα περισσότερα από αυτά έχουν χαθεί αλλά μας σώζονται αναφορές σε αυτά του Πλουτάρχου, του Αθήναιου, του Πορφύριου και άλλων συγγραφέων². Έτσι έχουμε κάποιες -μηδαμινές έστω- πληροφορίες για το μέλος της τραγωδίας στην προσπάθειά μας να συνθέσουμε την εικόνα της. Καθώς όμως απουσιάζουν βασικά στοιχεία για το μέλος της αρχαίας τραγωδίας, οι σύγχρονες έρευνες προσπαθούν να επικεντρωθούν στη μελέτη του μέτρου της αρχαίας τραγωδίας σε μια προσπάθεια αποκωδικοποίησης του ρυθμού των τραγωδιακών έργων. Η μελέτη βέβαια έτσι παραμένει μισή καθώς κανένα άσμα δεν μπορεί να αποκαλυφθεί μόνο από τον ρυθμό αγνοώντας τη μελωδική γραμμή, αλλά ελλείψει άλλων στοιχείων, η έρευνα αρκείται σε ό,τι μπορεί να της αποκαλύψει έστω και μικρά μυστικά από τον θαυμαστό κόσμο της αρχαίας τραγωδίας της κλασικής Αθήνας.

Το κριτήριο με το οποίο συμπυκνώθηκε ο τεράστιος όγκος πληροφοριών σχετικά με την αρχαία ελληνική μουσική εν γένει, ήταν να συντεθεί μια -όσο το δυνατόν- σαφέστερη εικόνα για το μέλος και το μέτρο της αρχαίας τραγωδίας. Έτσι η εργασία περιορίστηκε μόνο σε ό,τι αφορά την αρχαία τραγωδία και μάλιστα από φιολογική-αρχαιολογική σκοπιά. Το να επιχειρήσει κανείς μια μουσικολογική προσέγγιση θα ήταν -φευ- πολύ τολμηρό εγχείρημα

¹ Hall 2006, 309.

² Μιχαηλίδης 2003, 45-47· Wilson 2014, 254.

καθώς τα σωθέντα κατάλοιπα δεν επιτρέπουν μια τέτοια προσέγγιση που άλλωστε θα παρεξέκλινε από τους στόχους της συγκεκριμένης έρευνας. Αυτό όμως που αξίζει να αναφερθεί πριν προχωρήσουμε παρακάτω, ήταν πως η τραγωδία στόχευε όχι μόνο στην ψυχαγωγία των θεατών αλλά και στον διανοητικό στοχασμό, την πολιτική καλλιέργεια, την κοινωνική ευαισθητοποίησή τους, τη συνειδητοποίηση του ανθρώπου απέναντι στα θεία και κυρίως την ηθική διάπλαση. Συνεπώς αντίστοιχη ήταν και η γραμμή που ακολουθούσε και η μουσική της.

Η εργασία ξεκινά με μια αναδρομή στις ρίζες της αρχαίας τραγωδίας σε μια προσπάθεια να αποδειχθεί πως η παράσταση αρχαίας τραγωδίας ήταν μουσικό γεγονός. Η τραγωδία λοιπόν ως θέαμα δεν μπορεί να εξεταστεί χωρίς τη μουσική καθώς ήταν αναφαίρετο κομμάτι της. Στη συνέχεια γίνεται μια εισαγωγή στη μουσική της αρχαίας τραγωδίας και μια αναφορά στους στόχους της καθώς είναι καθοριστικοί για τη γραμμή που έδιναν στη μουσική και την όρχηση. Έπειτα γίνεται μια -κατά το δυνατόν- σύνοψη της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Αναλύονται τα βασικά στοιχεία της κι έπειτα το ήθος και το ύφος των επιμέρους στοιχείων που ήταν συνυφασμένα με την ηθική που ήθελαν να διαμορφώσουν οι συνθέτες και τις παιδαγωγικές αξίες που ήθελαν να μεταδώσουν.

Γίνεται αναφορά στη μουσική των τριών τραγικών ποιητών σύμφωνα με τις πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές και στα λυρικά μέτρα που χρησιμοποιήθηκαν στην αρχαία τραγωδία σε συνδυασμό με παραδείγματα. Δίνεται μάλιστα μια πλήρης ανάλυση του μέλους και του μέτρου του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου ως παράδειγμα για να καταδειχθεί ο τρόπος που επιλέγει ο ποιητής συγκεκριμένα μέτρα καθώς και οι δραματουργικές επιδιώξεις του μέσα από την επιλογή αυτών των μέτρων. Έπειτα αξιολογείται το αριστοτελικό έργο *Περί Ποιητικής* ως προς τα χωρία που αφορούν το μέλος και το μέτρο. Με οδηγό το έργο αυτό, τις πληροφορίες άλλων συγχρόνων και την πλούσια βιβλιογραφία, συνθέτουμε την εικόνα των συντελεστών της τραγωδίας: υποκριτών, χορού, μουσικών οργάνων καθώς και των δομικών μερών της με έμφαση φυσικά στα λυρικά μέρη. Ακολουθεί μια σύντομη μνεία στην εξέλιξη της μουσικής της τραγωδίας κατά την ύφεση της Αθήνας και την αποδρομή του μεγαλείου της που φυσικά είχε αντίκτυπο στην μουσική της τραγωδίας και τέλος μια αναφορά στον τρόπο διάσωσης της μουσικής της αρχαίας τραγωδίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Η ΜΟΥΣΙΚΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Στη μελέτη της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, σημαντικό φως στην έρευνα ρίχνει αναμφισβήτητα το περίφημο έργο *Περί Ποιητικής* του Αριστοτέλη γραμμένο γύρω στο 330 π.Χ. Ένα από τα πρώτα σημεία που φροντίζει να επισημάνει ο φιλόσοφος είναι πως στον όρο *ποίηση* συγκαταλέγεται κάθε μορφή μιμητικής τέχνης, μεταξύ άλλων: το θέατρο, η μουσική, ο χορός. Αιώνες αργότερα, ο H.D.F. Kitto ξεκινώντας προφανώς από τον φιλόσοφο και επεκτείνοντας ή μετατρέποντας ελαφρώς τον συλλογισμό του, υποστηρίζει πως αυτό που παρακολουθούσε το αθηναϊκό κοινό σε μια θεατρική παράσταση ήταν ένας συνδυασμός λυρικής ποίησης, άσματος και χορού. Για να στηρίξει μάλιστα τον συλλογισμό του, αναφέρει αρχικά πως ήταν γνωστό πως ο χορός συνοδευόταν από αυλό που σημαίνει πως δεν μπορεί να μην άδονταν και να μη χορεύονταν κάποια μέρη. Συνεχίζοντας τη σκέψη του τονίζει πως το ρήμα *χορεύω* σήμαινε είμαι μέλος του χορού ενώ το ρήμα *ορχούμαι* αναφερόταν σε σχηματισμό βημάτων, κινήσεων, στάσεων. Η λέξη *ορχήστρα* που προκύπτει ως παράγωγο ουσιαστικό του ρήματος *ορχούμαι* αναφερόταν σε χώρο κατάλληλο για όρχηση και επισημαίνει μάλιστα πως στο θέατρο του Διονύσου, η ορχήστρα είχε κυκλικό σχήμα και κατελάμβανε μεγάλη έκταση. Πώς θα μπορούσε λοιπόν, αναρωτιέται ο Kitto, να μην είχε αξιοποιηθεί ο χώρος αυτός για χορό; Επίσης, η λέξη *ωδή* και τα σύνθετά της, *αντωδή*, *επωδός*, βασικά δομικά στοιχεία του δράματος σήμαιναν άσματα. Τέλος, μία ακόμη ένδειξη της μουσικότητας του δράματος, ήταν τα μέτρα στα οποία ήταν γραμμένη η ποίηση, μέτρα που έδιναν ρυθμό, κίνηση θα λέγαμε, στον λόγο τόσο που κάποια να μην μπορούν να ειπωθούν με πεζό λόγο αλλά να είναι καταλληλότερα για τραγούδι³.

Στο ίδιο μήκος κύματος κινείται και ο συλλογισμός του Wilson που υποστηρίζει ότι η τραγωδία της κλασικής Αθήνας ήταν «στην ουσία της, κυρίως και διαρκώς, μουσικό γεγονός». Στην ουσία της, γιατί ως το μέσον του 5ου αιώνα, βασικός πυρήνας της τραγωδίας ήταν ο χορός, ο οποίος τραγουδούσε και ορχούνταν. Κυρίως, γιατί ο χορός με τις περίτεχνες ορχήσεις των ασμάτων του -αλλά και τα όμορφα κοστούμια και προσωπεία- αποτελούσε την κυρίαρχη παρουσία της τραγωδίας. Άλλωστε δεν εγκατέλειπε ποτέ -πλην ελαχίστων εξαιρέσεων- την ορχήστρα αφ' ης στιγμής εμφανιζόταν ενώπιον του κοινού. Κι όταν η παρουσία του χορού περιορίστηκε, ανετέθησαν περισσότερα μουσικά μέρη στους υποκριτές προκειμένου να αντισταθμιστεί το μουσικό κενό. Διαρκώς, γιατί ακόμη και αιώνες μετά το τέλος της ακμάζουσας περιόδου της τραγωδίας, σε όποια πλευρά της Δύσης ή της Ανατολής

³ H.D.F. Kitto 1956, 1-2.

υπήρχε ελληνικός πληθυσμός, ζητούσε με ενθουσιασμό να ακούσει τα μέλη των τραγωδιών του Ευριπίδη, όπως διηγείται ο Λουκιανός⁴.

Συνεπώς, η μουσική και η όρχηση έμοιαζαν να είναι αναφαίρετα στοιχεία του θεάτρου και καθοριστικής σημασίας για την επιτυχία μιας παράστασης. Οι ρίζες άλλωστε του δράματος θα πρέπει να αναζητηθούν ως ένα βαθμό στην επική ποίηση, εξ αιτίας του ποιητικού λόγου και μέτρου που χρησιμοποιούσε και το έπος, ως ένα βαθμό στο σατυρολογικό στοιχείο ως προς τα μορφολογικά χαρακτηριστικά, κυρίως όμως στον διθύραμβο, «*το ωραίο μέλος του Διονύσου*», όπως το όριζε ο Αρχίλοχος ο Πάριος, που συνδύαζε χορό και τραγούδι υπό τους ήχους του αυλού⁵, και μάλιστα εις ένδειξη λατρείας προς τον θεό Διόνυσο, στοιχεία που διατήρησε το δράμα. Ο Αριστοτέλης το λέει ξεκάθαρα: «*ἀπό τῶν ἐξάρχοντων τόν διθύραμβον*» (1449a 9-18) βλάστησε η τραγωδία. Η στιγμή που ο εξάρχων του διθύραμβου αρχίζει, αυτοσχεδιαστικά αρχικά, να διαλέγεται ως πρόσωπο με τον χορό, σηματοδοτεί τη «ληξιαρχική πράξη γεννήσεως» της τραγωδίας, όπως χαρακτηριστικά την ονομάζει ο Νικολούδης, αν και τονίζει στη συνέχεια πως ο διθύραμβος δεν αποτελεί «ούτε τον σπόρο ούτε τον γεννήτορα της τραγωδίας» καθώς γεννήθηκε μετά από «μακρά κύηση», όταν διαμορφώθηκαν πλήρως οι δομές της, όταν ο λόγος πήρε τα ηνία από τον χορό και το τραγούδι κι όταν βρήκε το μέτρο που της άρμοζε, το ιαμβικό⁶. Σε συμφωνία βρίσκεται και η άποψη του Lesky, που υποστήριζε πως ο Αριστοτέλης θα πρέπει να έβλεπε ως αφετηρία του διαλογικού-δραματικού στοιχείου την αντιμέτωπη στάση του εξάρχοντος του διθύραμβου, του *κανονάρχου* -όπως θα μπορούσε να μεταφραστεί- προς τον Χορό αποκρινόμενος ταυτόχρονα σε αυτόν⁷.

Τα λυρικά λοιπόν μέρη είχαν σημαντική και καθοριστική σημασία στην τραγωδία. Να σημειωθεί βέβαια ότι ο όρος *λυρικός* σημαίνει κατά λέξη: με τη συνοδεία λύρας. Όμως στην τραγωδία ο όρος χρησιμοποιείται καταχρηστικά καθώς η λύρα δεν χρησιμοποιήθηκε παρά ελάχιστα όπως θα δούμε διεξοδικά στην αντίστοιχη ενότητα⁸. Πιο δόκιμος θα ήταν ο όρος *μελικός*, πιστεύει ο Wilson⁹. Δυστυχώς η μουσική της αρχαίας τραγωδίας δεν έχει σωθεί, με εξαίρεση δύο αποσπάσματα που έχουν βρεθεί σε παπύρους από τον *Ορέστη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη. Έτσι χάθηκαν οι μελωδίες και η όρχηση. Αυτό που σώθηκε όμως με

⁴ Wilson 2014, 253-54.

⁵ Moretti 2007, 38.

⁶ Νικολούδης 1995, 54-61.

⁷ Lesky 1983, 327-28.

⁸ Battezzato 2014, 207-08.

⁹ Wilson 2014, 254.

το κείμενο των ποιητών ήταν οι ρυθμοί της μουσικής γιατί η ποίηση και η γλώσσα εν γένει των αρχαίων Ελλήνων ήταν προσωδιακή, βασιζόταν δηλαδή στη χρονική αξία των συλλαβών και χρησιμοποιούσε μέτρα¹⁰. Έτσι σημαντικοί επιστήμονες ασχολήθηκαν με τον συγκεκριμένο κλάδο, τη μετρική, προσπαθώντας να μελετήσουν τον ρυθμό της ποίησης και να φέρουν στο φως έστω το ένα εκ των δύο σκελών της μουσικής της αρχαίας τραγωδίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Ο ΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΣ ΚΑΙ ΗΘΙΚΟΣ ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Αν και οι γνώσεις που μας παραδίδονται για τη μουσική του 5ου και 4ου αιώνα είναι συγκεχυμένες, καθώς λείπουν βασικές πληροφορίες που θα ολοκλήρωναν την εικόνα που έχουμε σχετικά με τις δομές της μελωδίας, τα ηχοχρώματα, τα είδη της εκτέλεσης και τους ρυθμούς, ωστόσο δε θα χαρακτήριζε κανείς αυτόνομο είδος τη μουσική της τραγωδίας. Αντιθέτως, το τραγωδιακό μέλος φαίνεται να βασίστηκε σε προϋπάρχοντα μουσικά σχήματα ικανά να διαμορφώσουν την κατάλληλη ατμόσφαιρα και να προκαλέσουν τα αντίστοιχα συναισθήματα. Η αρχαία ελληνική μουσική μάλιστα έδινε εξέχουσα σημασία στο ήθος που διαμόρφωναν οι διαφορετικοί τρόποι της ενώ η γνώση της μουσικής ήταν απαραίτητο στοιχείο για να θεωρηθεί κάποιος πως έχει παιδεία¹¹.

Ας αναφερθεί σχετικά ότι ο Πυθαγόρας, από τους σπουδαιότερους μουσικούς της αρχαίας Ελλάδας, πίστευε πως η μουσική διαμορφώνει το ήθος του ανθρώπου και παράλληλα θεραπεύει την ψυχή του. Ο Πλάτων αναπτύσσει τις απόψεις του περί μουσικής στα διάφορα έργα του π.χ. στην *Πολιτεία* (Γ 398 B-400 C, Δ 424C, Ι 617 B), στον *Φαίδωνα* (60 E και 85 E) στους *Νόμους* (B 656 D-E και 669 C), στον *Πρωταγόρα* (326 A), στον *Λάχητα* (188 D), στον *Κρίτωνα* (50 D), στον *Αλκιβιάδη* (106 E) και σε άλλα τονίζοντας την παιδαγωγική αξία της μουσικής. Ο Σωκράτης στην *Πολιτεία* (424 C) π.χ. μεταφέρει τα λόγια του Δάμωνος, πολιτικού του 5ου αιώνα και θεωρητικού της μουσικής, ειδικευμένου στον ρυθμό, ότι οι αλλαγές στους τρόπους της μελοποιίας συνοδεύονται πάντα από ριζικές πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές¹². Οι απόψεις του Πλάτωνος είχαν βαρύτητα άλλωστε αφού η παράδοση λέει πως όταν γνώρισε τον Σωκράτη, σε ηλικία 22 ετών, είχε ήδη συγγράψει μια τραγωδία αλλά την έκαψε αποφασισμένος να αφοσιωθεί στο δάσκαλό του. Πίστευε άλλωστε πως η μουσική στην τραγωδία ενθάρρυνε συμπεριφορές ανάρμοστες για έναν άνδρα και ταιριαστές

¹⁰ Sommerstein 2016, 232.

¹¹ Wilson 2014, 265· Ιατρίδου 2016, 7, 32-33.

¹² Wilson 2014, 260· Ιατρίδου 2016, 33-34.

μόνο σε γυναίκα¹³. Αγαπούσε στη μουσική το απλό και διαυγές και απεχθανόταν την επιτήδευση της ηδονής. Αν σκεφτεί κανείς πως ο ίδιος ο ποιητής ήταν και ο συνθέτης της μουσικής της τραγωδίας, κάτι που θα επισημανθεί και παρακάτω, συμπεραίνουμε πως αφού είχε συγγράψει έργο τραγωδίας θα πρέπει να είχε συνθέσει και τη μουσική της και άρα να ήταν, μεταξύ άλλων, και καλός μουσικός.

Ο Αριστοτέλης πάλι ακολουθούσε μεν τις απόψεις του δασκάλου του, Πλάτωνος, χωρίς όμως οι θέσεις του να είναι τόσο απόλυτες και συντηρητικές. Δίδασκε κι αυτός την παιδευτική και ηθική διάσταση της μουσικής. Στα *Πολιτικά* (VIII, 1339 και εξής) συγκεκριμένα, στο ερώτημα «*τίνος δεῖ χάριν μετέχειν αὐτῆς;* (= για ποιον λόγο πρέπει να μετέχουμε στη μουσική- να μαθαίνουμε μουσική;)», απαντά:

1. *Παιδιᾶς ἔνεκα καὶ ἀναπαύσεως* (=για διασκέδαση και ξεκούραση)
2. *Πρὸς ἀρετὴν τι τείνει τὴν μουσικὴν... καὶ τὸ ἦθος ποιὸν τι ποιεῖν* (=γιατί τείνει προς την αρετή ... και διαμορφώνει ποιοτικότερο ήθος)
3. *Πρὸς διαγωγὴν... καὶ πρὸς φρόνησιν* (=για τον καλό τρόπο ζωής και τη γνώση)
4. *Πρὸς κάθαρσιν* (=απαλλαγή από τα πάθη)¹⁴.

Αφού λοιπόν η τραγωδία είχε πρωτίστως παιδευτικό σκοπό, η σύνθεση της μουσικής της διαμορφωνόταν με τέτοιο τρόπο ώστε να καλλιεργεί το ήθος των θεατών και των συντελεστών.

Πριν προχωρήσουμε όμως στη μουσική της αρχαίας τραγωδίας και των τριών σημαντικών τραγικών ποιητών, με βάση τις πληροφορίες που μας σώζονται και τα συμπεράσματα αλλά και τις υποθέσεις σημαντικών επιστημόνων, θα ήταν χρήσιμη μια ματιά σε βασικές έννοιες της μουσικής της αρχαίας Ελλάδας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3: Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ

Η ανάπτυξη της μουσικής τέχνης θα πρέπει να βασίστηκε αρχικά στην ωτική ικανότητα. Με την πάροδο των ετών θα πρέπει να αναπτύχθηκε κάποια σχετική ορολογία προκειμένου να διευκολυνθεί η συνεννόηση μεταξύ των μουσικών και των διδασκάλων μουσικής με τους μαθητές τους. Από τον 6ο περίπου αιώνα π.Χ., ξεκίνησε και η θεωρητική ενασχόληση με τη

¹³ Πιθανότατα ο Πλάτων συνδύαζε τη μουσική της τραγωδίας με τους θρήνους που ακούγονται συχνά σε αυτή. Βλ. και Hall 2006, 310.

¹⁴ Μιχαηλίδης 2003, 48-49· Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 43-50.

μουσική, πράγμα που γέννησε τη *Θεωρία της μουσικής*, δηλαδή τη φιλοσοφική έρευνα γύρω από το φαινόμενο της μουσικής και τα *Θεωρητικά της μουσικής*, δηλαδή τη συστηματική μελέτη στην οποία εντάσσεται και το πείραμα, η υπόθεση, η εμπειρία. Από τον 5ο αιώνα π.Χ. ως τον 4ο και 5ο αιώνα μ.Χ. εμφανίστηκε ένας μεγάλος αριθμός θεωρητικών συγγραφέων, τα γραπτά των οποίων παρέχουν σημαντικές γνώσεις για την αρχαία ελληνική μουσική, χωρίς τα οποία θα τις αγνοούσαμε. Όπως εύστοχα σημειώνει ο West, η αρχαιότητα μας κληροδότησε περισσότερη θεωρία παρά μουσική.

Έτσι σήμερα διαθέτουμε άμεσες και έμμεσες πηγές. Άμεσες πηγές θεωρούνται τα γραπτά του μαθηματικού Πυθαγόρα που ερεύνησε τη μουσική υπό το πρίσμα των μαθηματικών, καθώς και των -μετά απ' αυτόν- Πυθαγορείων, αλλά και σπουδαίων φιλοσόφων όπως του Αριστοτέλη και του Πλάτωνα. Γενικά η θεωρία της μουσικής αντανάκλυνε τις φιλοσοφικές πεποιθήσεις των καιρών. Έμμεσες πληροφορίες εξάγονται από τις γνώσεις άλλων αρχαίων συγγραφέων για τη θεωρία της μουσικής, από τα φιλοσοφικά συγγράμματα, από στοιχεία θεωρίας που περιλαμβάνονται στα θεωρητικά της μουσικής, από αρχαιολογικά ευρήματα¹⁵.

Οι αρμονικοί, όπως ονομάζονταν οι θεωρητικοί, πίστευαν πως τα στοιχεία της μουσικής ήταν επτά: *οί φθόγγοι, τὰ διαστήματα, τὰ γένη, τὰ συστήματα, οί τόνοι, ή μεταβολή και ή μελοποιία*. Πιο αναλυτικά, η μουσική των αρχαίων Ελλήνων αποτελείτο, όπως και η σύγχρονη, από ακολουθία από νότες που χωρίζονταν από διαστήματα. Τα διαστήματα αυτά δεν αποτελούνταν μόνο από τόνους και ημιτόνια, όπως συμβαίνει στη σύγχρονη μουσική, αλλά κι από κλάσματα ημιτονίου και η διαδοχή τους διαιρείτο σε διαστήματα παρόμοιας περίπου δομής¹⁶. Πιο συγκεκριμένα:

3.1 Φθόγγοι.

Φθόγγος ονομάζεται στη μουσική ένας ήχος με συγκεκριμένο ύψος που παράγει η ανθρώπινη φωνή ή κάποιο μουσικό όργανο.

Παρατίθενται κάποιοι ορισμοί του φθόγγου σύμφωνα με τους αρχαίους θεωρητικούς. Ο Αριστόξενος, όριζε ως φθόγγο την πτώση της φωνής πάνω σ' ένα ύψος (*Αρμον. Στοιχ.* I, 15, Mb). Ο Βακχείος (*Εισαγ.* 4) λέει πως ένας μουσικός φθόγγος αποτελείται από έναν μόνο ήχο παρμένο απ' τη φωνή. Ο Νικόμαχος (*Εγχειρ.* 11) φθόγγο θεωρεί έναν αδιαίρετο ήχο, μια ακουστική μονάδα, μια πτώση φωνής πάνω σ' ένα ύψος, έναν ήχο συνεχή χωρίς διακοπή και χωρίς πλάτος. Ο Αριστείδης (*Περί μουσικής* 12-13 Mb) εντοπίζει πέντε διαφορές ως προς

¹⁵ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 61-62.

¹⁶ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 62-63.

τους φθόγγους: α) ως προς το ύψος (*κατὰ τὴν τάσιν*), β) ως προς το διάστημα (*κατὰ διαστήματος μετοχήν*), γ) ως προς το σύστημα (*κατὰ συστήματος μετοχήν*), δ) ως προς την περιοχή της φωνής (*κατὰ τὸν τῆς φωνῆς τόπον*) και ε) ως προς το ήθος (*κατὰ ἦθος*, το οποίο ποικίλλει με βάση το ύψος του φθόγγου).

Οι αρχαίοι απέδιδαν αρχικά κάθε χορδή της λύρας με ένα όνομα που κατέληξε να σημαίνει τον φθόγγο που παρήγε η κάθε χορδή. Οι φθόγγοι ήταν επτά και σε κατιούσα κλίμακα (καθώς σε κατιούσα απαριθμούσαν οι αρχαίοι τους μουσικούς φθόγγους) ήταν οι εξής: **Νήτη, Παρανήτη, Παραμέση, Μέση, Λιχανός, Παρουπάτη, Ὑπάτη**. Τα ονόματα των φθόγγων ήταν όλα θηλυκού γένους γιατί εννοείται η λέξη χορδή, π.χ. Νήτη χορδή. Η Μέση θα πρέπει να λειτουργούσε ως τονικό κέντρο¹⁷.

Σύμφωνα με την αντίληψη της σχολής των Πυθαγορείων, οι πλανήτες κατά την περιστροφή τους, παράγουν μουσικούς ήχους που δεν μπορούμε να ακούσουμε. Αυτοί οι ήχοι αποτελούν την περίφημη «αρμονία των σφαιρών». Ο Πυθαγόρειος σχολή πρέσβευε πως η μουσική ήταν κατά βάση μια μαθηματική επιστήμη, «η ουσία της ήταν ο αριθμός και η ομορφιά της η έκφραση των αρμονικών σχέσεων των αριθμών», όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει ο Μιχαηλίδης. Ο Πυθαγόρας μάλιστα κατασκεύασε ένα μονόχορδο πειραματικό όργανο για να τεκμηριώσει τον συλλογισμό ότι τα μουσικά διαστήματα προκύπτουν μέσα από μαθηματικές σχέσεις. Η σχολή του υποστήριζε πως η μουσική αντικατοπτρίζει την ουράνια αρμονία που μεταφερόταν στους πλανήτες. Ο Πλάτων θεωρούσε την μουσική και την αστρονομία αδελφές επιστήμες. Η Neubecker μεταφέρει χαρακτηριστικά: «όπως ο ουρανός, έτσι και ο άνθρωπος είναι καθορισμένος σωματικά και ψυχικά από την αρμονία των αριθμών». Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός (*Περί Μουσικής 3*) υποστήριζε πως η μουσική ήταν σε θέση να φέρει τάξη τόσο στην ψυχή όσο και στο σύμπαν. Έτσι η αρμονία της μουσικής μπορούσε να φέρει και αρμονία στην ψυχή και άρα να δημιουργήσει ένα συγκεκριμένο ήθος¹⁸. Ο Πλίνιος (*Naturalis Historia II, 22*) αναφέρει ότι ο Πυθαγόρας ονόμαζε τόνο την απόσταση Γης-Σελήνης, ημιτόνιο την απόσταση Σελήνης-Ερμής, τόνο και μισό την απόσταση Αφροδίτης-Ηλίου κλπ. ενώ ο Αριστείδης (*III, Mb 145*) έλεγε ότι η δια πασών (ογδόη) εξέφραζε την αρμονική κίνηση των πλανητών («τὴν τῶν πλανητῶν ἐμμελή κίνησιν»)¹⁹.

Ο Νικόμαχος Γερασηνός (2ος αιώνας μ.Χ.) πίστευε ότι οι επτά φθόγγοι της αρχαίας ελληνικής μουσικής κλίμακας αντιστοιχούσαν στα επτά ουράνια σώματα του ηλιακού μας

¹⁷ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 62-63.

¹⁸ Mathiesen 1984, 268.

¹⁹ Μιχαηλίδης 2003, 54-55 .

συστήματος και τη σχέση τους ως προς τη Γη. Συγκεκριμένα πίστευε ότι η Νήτη (νέατον= το πιο χαμηλό) αντιστοιχεί στη Σελήνη γιατί η Σελήνη έχει την κοντινότερη απόσταση από τη Γη, η Παρανήτη (=δίπλα στον χαμηλότερο φθόγγο) στην Αφροδίτη καθώς είναι πιο πάνω από τη Σελήνη, η Παραμέση στον Ερμή γιατί βρίσκεται στη μέση Αφροδίτης-Ηλίου, η Μέση που είναι η κεντρική νότα, καθώς απέχει ένα διάστημα τετάρτης από την κάθε άκρη του επταχόρδου αντιστοιχεί στον Ήλιο γιατί βρίσκεται στη μέση, τέταρτος από την κάθε πλευρά των πλανητών, η Λιχανός (=δείκτης) ή Ύπερμέση αντιστοιχεί στον Άρη γιατί βρίσκεται μεταξύ του Δία και του Ήλιου, η Παρυπάτη στον Δία και η Ύπάτη (=η πιο υψηλή) στον Κρόνο γιατί απείχε την μεγαλύτερη απόσταση από τη Γη²⁰.

3.2. Διαστήματα. Διάστημα ονομάζεται η απόσταση ανάμεσα σε δύο φθόγγους διαφορετικού ύψους. Τα διαστήματα διακρίνονται ως προς το μέγεθος, το γένος και τη συμφωνία ή τη διαφωνία (αν δηλαδή συμφωνούν αρμονικά ή όχι). Στην ευρωπαϊκή μουσική, το μικρότερο διάστημα είναι το διάστημα του ημιτονίου, που προκύπτει αν διχοτομήσουμε τον τόνο σε δύο ίσα διαστήματα. Στην αρχαία ελληνική μουσική, ο τόνος και πάλι διχοτομείτο αλλά σε δύο άνισα ημιτόνια, ένα μεγαλύτερο, το *μείζον ημιτόνιον* και ένα μικρότερο, το *έλάχισον ημιτόνιον*. Ο Πυθαγόρας και οι Πυθαγόρειοι ονόμαζαν το μείζον ημιτόνιο *άποτομή* (εκ του ρήματος *ἀποτέμνω*=αποκόπτω) ενώ το μικρό *λείμμα* (εκ του ρήματος *λείπω*=υπολείπομαι)²¹. Ο Φιλόλαος επίσης ονόμαζε το μεγαλύτερο ημιτόνιο *άποτομή* αλλά το μικρότερο *δίεσιν* (εκ του ρήματος *δίημι* = διαπερνά). Οι αρχαίοι εκτός από αυτά τα διαστήματα χώριζαν τον τόνο σε ακόμη μικρότερα διαστήματα, όπως το *τεταρτημόριον* που αποτελούσε το ένα τέταρτο του τόνου και το *κόμμα*, ακόμη μικρότερο σε μέγεθος διάστημα. Τα μικρά αυτά διαστήματα δεν αντιστοιχούσαν στο ίδιο διάστημα κατά τους διάφορους θεωρητικούς ή μουσικούς. Σύμφωνα με τον Θέωνα τον Σμυρναίο, η Σχολή του Αριστόξενου χαρακτήριζε *δίεσιν* το τέταρτο του τόνου, ενώ οι Πυθαγόρειοι ονόμαζαν έτσι το ημιτόνιον. Διαφορά είχαν επίσης και το *κόμμα* του Πυθαγόρειου με το *κόμμα* του Διδύμου(81/80). Όλα αυτά τα διαστήματα ήταν *μελωδητά*, μπορούσαν δηλαδή να τραγουδηθούν ή να παιχτούν σε κάποιο όργανο. Υπήρχαν όμως και τα *άμελωδητα* διαστήματα, μικροδιαστήματα που δεν μπορούσαν να τραγουδηθούν ή να αποδοθούν με κάποιο όργανο. Κατέληγαν σε αυτά οι θεωρητικοί της μουσικής μέσα από τα πειράματά τους και είχαν μόνο θεωρητική αξία. Τέτοια διαστήματα ήταν το *έκτημόριον* (1/6

²⁰ Neubecker 1986, 109· Μιχαηλίδης 2003, 54-55, 340· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 63.

²¹ Λείμμα ονομαζόταν επίσης η παύση ενός χρόνου και σημειωνόταν με ένα Λ. Βλ. και Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 64.

του τόνου) ή το δωδεκατημόριον (1/12 του τόνου). Τα διαστήματα διακρίνονται επίσης σε σύνθετα και άπλά και σε ρητά (όσα μπορούν να αποδοθούν εύκολα με το αυτί) και σε άλλα (όσα δεν μπορούν να αποδοθούν ή να αναγνωρισθούν με το αυτί)²².

3.3. Γένη. Γένος ονομάζεται η σύνθεση των διαστημάτων ενός τετραχόρδου ή ενός μεγαλύτερου συστήματος. Αναλόγως της σύνθεσης διακρίνονται τρία γένη: *τό διατονικόν ἢ διάτονον, τό χρωματικόν ἢ χρώμα και τό έναρμόνιον ἢ ἄρμονία*. Παλαιότερο είναι το διατονικό που θεωρείτο το πιο φυσικό και το πιο εύκολο να τραγουδηθεί, ακόμη κι από τους απαιδευτους μουσικά. Το χρωματικό γένος ήταν μεταγενέστερο, δυσκολότερο από το διατονικό και μπορούσε να αποδοθεί μόνο από ειδήμονες της μουσικής. Χρησιμοποιήθηκε κυρίως στην οργανική μουσική και σε συνθέσεις κιθάρας. Στην τραγωδία χρησιμοποιήθηκε ελάχιστα. Ο Πλούταρχος (*Περί μουσικής 1137 E, 20*) αναφέρει πως η κιθάρα, που ήταν πολύ αρχαιότερη από την τραγωδία, χρησιμοποιούσε από την αρχή το χρωματικό γένος που με τη σειρά του είναι προγενέστερο του έναρμόνιου. Τελευταίο ήταν το έναρμόνιο γένος. Εφευρέτης του ήταν ο Όλυμπος, σύμφωνα με τον Αριστόξενο. Ο Μιχαήλ Ψελλός θεωρούσε ότι ήταν πολύ δύσκολο στην μελωδική απόδοση και ότι χρειαζόταν πολλή άσκηση («δυσμελωδικότατον, πολλῆς τριβῆς δεόμενον»). Ενίοτε, η λέξη γένος σήμαινε τον τρόπο, όπως φαίνεται σε ένα απόσπασμα του Πλουτάρχου (1142, 31) που χρησιμοποιεί τις λέξεις γένος και τρόπος με την ίδια σημασία, δηλαδή με την έννοια της τεχνοτροπίας²³.

3.4. Συστήματα. Τα συστήματα προκύπτουν από την ένωση πολλών διαστημάτων. Το *τετράχορδον* ήταν το πρώτο καλά οργανωμένο σύστημα. Τετράχορδο ονομάζεται μία μικρή κλίμακα αποτελούμενη από τέσσερις διαδοχικούς φθόγγους, π.χ. mi-fa-sol-la, και διακρίνεται σε διατονικό, χρωματικό και έναρμόνιο.

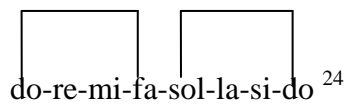
Όταν υπάρχουν δύο διαδοχικά τετράχορδα ενωμένα με κοινό φθόγγο, τότε αυτά τα τετράχορδα ονομάζονται *συνημμένα* και το σύστημα είναι επτάχορδο καθώς αποτελείται από επτά φθόγγους, π.χ.



²² Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 63-65.

²³ Μιχαηλίδης 2003, 82· Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 68.

Όταν υπάρχουν δύο διαδοχικά τετράχορδα χωρίς κοινό μεταξύ τους φθόγγο και παρεμβάλλεται διάστημα ενός τόνου, τότε τα τετράχορδα ονομάζονται *διαζευγμένα* και το σύστημα είναι οκτάχορδο καθώς αποτελείται από οκτώ φθόγγους, π.χ.



Αυτά είναι δύο εκ των πιο απλών συστημάτων²⁵.

3.5. Τόνοι. Ο τόνος είχε διάφορες ερμηνείες στην αρχαία ελληνική μουσική. Είτε σήμαινε το ύψος του φθόγγου, είτε το διάστημα 1ης μεγάλης, είτε μία κλίμακα ενός συγκεκριμένου ύψους.

Οι όροι *τόνος*, *τρόπος* και *άρμονία* στις αρχαίες πηγές συγχέονται πράγμα που οδηγεί σε ασάφειες. Ο Πλούταρχος παρουσιάζει τους όρους ως συνώνυμους όταν αναφέρει πως υπάρχουν πολλοί τόνοι και τρόποι μουσικής, που οι μουσικοί ονομάζουν αρμονίες²⁶. Ωστόσο, δεν είναι συνώνυμοι οι όροι. *Άρμονία* ονομαζόταν η διαφορετική διάταξη των διαστημάτων μέσα στην κλίμακα ανεξαρτήτως του ύψους της οκτάβας. Υπ' αυτή την έννοια η αρμονία της αρχαίας ελληνικής μουσικής είναι ανάλογη με τους τρόπους της σύγχρονης μουσικής, τον ελάσσονα και τον μείζονα. *Τόνος* ονομαζόταν κάθε οκτάβα (διά πασῶν) οποιουδήποτε ύψους, μέσα στην οποία τοποθετείται η αρμονία με τα ιδιαίτερα διαστήματά της, είναι, με άλλα λόγια, η περιοχή ή το ύψος που μπορεί να αναπτυχθεί μια αρμονία. Τέλος, ο *τρόπος* είχε πιο ασαφές περιεχόμενο. Συνήθως ταυτιζόταν με τον τόνο. Ο ορισμός που μας μεταφέρει ο Wilson είναι ότι «τρόπος είναι ένα είδος κλίμακας, μια σειρά από νότες με συγκεκριμένες παύσεις με τις οποίες μπορεί να συγχρονιστεί ένα όργανο». Σήμερα επικρατεί η άποψη ότι οι τρόποι ή αρμονίες κατά τον 5ο αιώνα ήταν επτά και έφεραν εθνικά ονόματα: *ὁ δώριος, ὁ ὑποδώριος ἢ αἰολικός, ὁ φρύγιος, ὁ ὑποφρύγιος ἢ ἰωνικός, ὁ λύδιος, ὁ ὑπολύδιος και ὁ μιξολύδιος*. Επικρατέστεροι ήταν ο δώριος και ο φρύγιος. Τα επτά διαφορετικά είδη κλιμάκων είχαν διαφορετική διάταξη διαστημάτων που αντανάκλασαν διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις και άρα μπορούσαν να διαμορφώσουν διαφορετικής ποιότητας ήθος. Από όλους αυτούς τους τρόπους ή τις αρμονίες η ευρωπαϊκή μουσική αφομοίωσε μόνο

²⁴ Τα σχήματα των συστημάτων είναι αυτά που χρησιμοποίησε η Παπαοικονόμου-Κηπουργού στο *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, 2007, σελ. 69.

²⁵ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 68-69.

²⁶ Πλούταρχου *Εἰς πρεσβυτέρω πολιτευτέον* 793, Α 8, όπως αναφέρεται στο Παπαοικονόμου-Κηπουργού *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, 2007, 69.

δύο καταλήγοντας στις μείζονες και ελάσσονες κλίμακες. Οι μείζονες κλίμακες αντιστοιχούν, θα λέγαμε, στον λύδιο τρόπο ενώ οι ελάσσονες στον υποδώριο τρόπο²⁷.

3.6. Μεταβολή (μετατροπία). Μεταβολή λεγόταν η αλλαγή των στοιχείων μιας μελωδίας κατά τη διάρκειά της. Σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, μπορούσαν να πραγματοποιηθούν οι εξής μεταβολές: αλλαγή στο σύστημα, στο γένος (π.χ. από διατονικό σε εναρμόνιο), στον τρόπο (π.χ. από φρύγιο σε λύδιο), στο ήθος (π.χ. από διασταλτικό σε συσταλτικό), στον ρυθμό-ρυθμικό πόδα (π.χ. από ανάπαιστο σε δάκτυλο), στη ρυθμική αγωγή (π.χ. από αργά σε γρήγορα ή αντιστρόφως) και στην μελοποιία, δηλαδή στην αλλαγή ήθους²⁸. Η μεταβολή από έναν τόνο σε άλλον θεωρείται *έμμελής*, δηλαδή μελωδική, όταν και οι δύο τόνοι απέχουν μεταξύ τους είτε έναν ολόκληρο τόνο είτε ένα σύμφωνο διάστημα. Τα υπόλοιπα είδη της μεταβολής θεωρούνται μελωδικά ή όχι αναλόγως από το αν ο συσχετισμός των τόνων είναι μεγαλύτερος ή μικρότερος καθώς σε κάθε μεταβολή πρέπει να υπάρχει συσχετισμός φθόγγων, διαστημάτων ή συστημάτων²⁹.

3.7. Μελοποιία. Μελοποιία ονομάζεται το έβδομο στοιχείο της αρμονικής. Δεν είναι γνωστά πολλά πράγματα για την μελοποιία, πέρα απ' το ότι παίρνει κατά περίπτωση τα χαρακτηριστικά των διαφόρων στοιχείων που την αποτελούν³⁰. Ως «μεταβολή της μελοποιίας», οι αρχαίοι εννοούσαν πιθανότατα τη μεταβολή του ήθους. Ο Αριστείδης διέκρινε τη μελοποιία σε τρεις τρόπους: *τραγικό*, *διθυραμβικό*, *νομικό* που αντιστοιχούν στη χαμηλή, μεσαία και υψηλή τονική περιοχή αντίστοιχα αλλά και παρόμοιους σ' αυτούς τρόπους που συνδέονται με συγκεκριμένα είδη. Το ιδιαίτερο είδος κάθε σύνθεσης σχετίζεται με τη σύνθεση των επιμέρους στοιχείων³¹.

3.8. Ρυθμός. Σημαντικό στοιχείο της μουσικής, αρχαίας και σύγχρονης, αποτελεί ο ρυθμός. Καθώς δεν μας έχουν σωθεί μεγάλα αποσπάσματα της αρχαίας ελληνικής μουσικής ώστε να έχουμε πλήρη εικόνα γι' αυτήν, αντλούμε πληροφορίες από τον ρυθμό, το μέτρο της ποίησης που συνόδευε η μουσική. Ο πρώτος που μελέτησε τον ρυθμό ήταν ο Δάμων ο Αθηναίος, αλλά μας σώζονται λίγα αποσπάσματα από τον *Αρεόπαγο* του. Σώζονται όμως σημαντικές

²⁷ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 69-70· Wilson 2014, 258.

²⁸ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 71.

²⁹ Neubecker 1986, 119.

³⁰ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 71.

³¹ Neubecker 1986, 119-20.

πληροφορίες του Αριστόξενου, συστηματικού μελετητή του ρυθμού, κυρίως από το έργο του *Ρυθμικά στοιχεία* που βοηθούν στην κατανόηση της μετρικής και του ρυθμού των χορικών στα δραματικά έργα. Ο Πλάτων πίστευε πως ρυθμός ήταν η τάξη της κινήσεως. Ρυθμό έχουν οι λέξεις, η μουσική και οι κινήσεις του σώματος. Η επιστήμη μελέτης του ρυθμού λεγόταν ρυθμική.

Κύρια μονάδα του ρυθμού είναι ο ρυθμικός *ποῦς*. Κάθε σύστημα ποδών που έχει σχηματιστεί από ανόμοιες μετρικές μονάδες και έχει συμμετρικό μήκος λέγεται *μέτρον*. Με τη μελέτη των μέτρων ασχολείται η μετρική που είναι κλάδος της ρυθμικής. Οι μετρικοί πόδες διακρίνονται σε *ἔλλογους ἢ ῥητούς* και σε *ἄλόγους ἢ ἡμιόλιους*.

Ῥητοί ἢ ἔλλογοι λέγονται οι μετρικοί πόδες που αποτελούνται από βραχείες και μακρές μετρικές μονάδες σε διάφορους συνδυασμούς. *Ἄλογοι ἢ ἡμιόλιοι* μετρικοί πόδες ονομάζονται όσοι εκτός από βραχείες και μακρές μετρικές ομάδες, έχουν και μετρικές μονάδες με διάρκεια μεγαλύτερη του βραχέος και μικρότερη του μακρού χρόνου αλλά είναι δύσκολο να προσδιοριστεί πόσο μικρότερες ή μεγαλύτερες είναι αυτές οι μετρικές μονάδες.

Ο μετρικός πους αποτελείται από δύο, τρεις, τέσσερις ή και περισσότερους χρόνους και οι μετρικοί πόδες ονομάζονται αντίστοιχα δίσημοι, τρίσημοι, τετράσημοι έως και δωδεκάσημοι.

Οι κυριότεροι ρυθμικοί πόδες είναι οι εξής:

Οι δισύλλαβοι πόδες, όπως:

- ο *ἴαμβος* (U —), που αποτελείται από μία βραχεία και μία μακρά συλλαβή
- ο *τροχαίος* (— U), που σχηματίζεται από μία μακρά και μία βραχεία συλλαβή
- ο *πυρρίχιος ἢ ηγεμών* (UU) που αποτελείται από δύο βραχείες συλλαβές και
- ο *σπονδαίος* (— —) που αποτελείται από δύο μακρές συλλαβές.

Οι τρिसύλλαβοι πόδες, όπως:

- ο *δάκτυλος* (— U U), που αποτελείται από μια μακρά και δυο βραχείες συλλαβές
- ο *ἀνάπαιστος* (U U —), που σχηματίζεται από δύο βραχείες και μια μακρά συλλαβή,
- ο *ἀμφίβραχος* (U —U), που σχηματίζεται από μία βραχεία, μια μακρά και μια βραχεία συλλαβή
- ο *βακχείος* (U — —), που αποτελείται από μία βραχεία και δύο μακρές συλλαβές και
- ο *ἀμφίμακρος ἢ κρητικός* (—U—), που αποτελείται από μία μακρά, μία βραχεία και μία μακρά συλλαβή.

Οι τετρασύλλαβοι πόδες, όπως:

- ο *παιών/παιάν* που παρουσιάζει τις εξής παραλλαγές:

•**παίων κρητικός ή υπορχηματικός** (UUU—), που αποτελείται από τρεις βραχείες και μια μακρά συλλαβή

•**παίων κουρητικός** (U—UU), που αποτελείται από μια βραχεία, μια μακρά και δυο βραχείες συλλαβές

•**παίων διδυμαίος ή δελφικός ή βρόμιος** (UU—U), που αποτελείται από δυο βραχείες, μια μακρά και μια βραχεία συλλαβή

•**παίων παιωνικός**(— U U U), σχηματιζόμενος από μία μακρά και τρεις βραχείες συλλαβές

•**ο ιωνικός**, που άλλοτε είναι *άπό ελάσσονος* (UU— —) και άλλοτε *άπό μείζονος* (— —UU).

Όλοι οι ρητοί πόδες σχεδόν είχαν και τους αντίστοιχους *ήμιολίους*, που είχαν μεγαλύτερο αριθμό χρόνων από τους ρητούς, έως και δώδεκα, με αποτέλεσμα η αρχαία μετρική να εμφανίζει μια μεγάλη ρυθμική ποικιλία, όπως για παράδειγμα ο *σύνθετος δόχμιος* (U — —U —), που ονομαζόταν έτσι γιατί σύμφωνα με τον Βακχείο, αποτελείτο από ίαμβο, ανάπαιστο και παιάνα.

Ο Αριστόξενος και ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός κάνουν λόγο για τρία ή τέσσερα γένη στη ρυθμική, ανάλογα με τη σχέση που έχει η θέση προς την άρση. Τα γένη αυτά ήταν:

-**το δακτυλικό γένος** με πόδα — U U

-**το ίαμβικό γένος** με πόδα U —

-**το παιωνικό γένος** με πόδα — U U U και

-**το επίτριτο γένος** με πόδα —U——³².

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4: ΗΘΟΣ ΚΑΙ ΥΦΟΣ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Πολύ νωρίς οι αρχαίοι Έλληνες αντιλήφθηκαν την αμοιβαία σχέση της μουσικής με τις ψυχικές διαθέσεις, την ικανότητα που έχει η μουσική να προκαλεί τα ανάλογα πάθη με βάση το είδος της αλλά και αντιστρόφως τη δυνατότητα των ψυχικών διαθέσεων να εκφραστούν μέσω της μουσικής. Πρέσβευαν μάλιστα πως κάθε είδος, κυρίως των αρμονιών και έπειτα των ρυθμών, είχε συγκεκριμένες επιδράσεις στην ψυχή και πως η μουσική μπορεί να πλάσει ήθος στους ανθρώπους. Έπειτα από το βιβλίο του H. Abert, στο οποίο συγκέντρωσε όλες τις σχετικές πληροφορίες γύρω από αυτό το θέμα, καθιερώθηκε ο όρος «ηθική».

Πρώτη η σχόλη του Πυθαγόρα κι ακόμη περισσότερο ο Πλάτων κι ο Αριστοτέλης θεωρούσαν τη μουσική απαραίτητο στοιχείο της μόρφωσης των παιδιών και νέων καθώς

³² Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 73-75.

θεωρούσαν ότι εμπεριείχε ήθος, ήτοι χαρακτήρα. Πίστευαν πως η μουσική είχε τη δύναμη να διαμορφώνει τον χαρακτήρα, τη συνείδηση και γενικά να δημιουργεί ψυχικές διαθέσεις. Κατά τον Abert, καθοριστικό ρόλο σ' αυτό έπαιξε και η εισαγωγή της ανατολικής μουσικής στον ελλαδικό χώρο ήδη από τον 7ο αιώνα π.Χ. Ο W.D. Anderson υποθέτει μάλιστα πως στην Ανατολή οφείλεται η ηθική αξιολόγηση της μουσικής. Από πολύ νωρίς πάντως έγινε αντιληπτός ο διαφορετικός τρόπος με τον οποίο μπορεί να επενεργήσει ο ήχος των αυλών εν αντιθέσει με τον ήχο των χορδόφωνων οργάνων. Η μουσική του αυλού πολύ γρήγορα συνδέθηκε με την έκσταση και την κάθαρση καθώς και την λατρεία του Διονύσου και της Κυβέλης, της «Μεγάλης Μητέρας», όπως θα συζητηθεί και παρακάτω, σε αντίθεση με τη λύρα και την κιθάρα που είχαν τελείως διαφορετική δράση³³.

Ο Σωκράτης στην *Πολιτεία* του Πλάτωνος αναφέρει τον Δάμωνα και την πεποίθησή του πως οι αλλαγές στους μουσικούς τρόπους σχετίζονταν με μεγάλες πολιτικές μεταβολές ενώ στον Δάμωνα αναφέρεται και η εργασία του Φιλόδημου επισημαίνοντας πως η μουσική μπορεί να οδηγήσει στην αρετή άρα ήταν καταλυτικός ο ρόλος της στην ανατροφή των νέων. Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός αναφέρει κι αυτός τον Δάμωνα και τη σχολή του που διατεινόταν πως οι μελωδίες οδηγούν προς ηθική συμπεριφορά ενώ ο Αθήναιος (14, 628 c) αναφερόμενος κι αυτός στη σχολή του Δάμωνα τονίζει πως το τραγούδι και ο χορός αποτελούσαν την κινητήριου δύναμη της ψυχής. Με όλες αυτές τις αναφορές λοιπόν στην ηθική επίδραση της μουσικής, υποθέτει κανείς πως η μουσική ήταν μέσα στα διδασκόμενα μαθήματα των νέων της εποχής. Το ερώτημα είναι από πότε. Στις κωμωδίες του Αριστοφάνη επιβεβαιώνεται πως στο τέλος του 5ου αιώνα ήταν σίγουρα ενταγμένο στο παραδοσιακό πρόγραμμα διδασκαλίας. Στις *Νεφέλες* (στ. 962-967) συγκεκριμένα γίνεται λόγος για τα μαθήματα κιθάρας και τραγουδιού που περιλαμβάνονταν στην καθημερινή εκπαίδευση των νέων³⁴.

Από την άλλη, ο Πλάτων στους *Νόμους* κάνει λόγο για τον εκφυλισμό της μουσικής και της αυστηρής τάξης της σε μουσική αναρχία. Θεωρεί επίσης στοιχείο ύφεσης το να αποτελεί η ευχαρίστηση των ακροατών κριτήριο για την αξία της μουσικής. Επειδή μάλιστα θεωρεί τη μουσική μιμητική τέχνη, τονίζει στην *Πολιτεία* του πως θα πρέπει να προσεχθεί να μην μιμηθεί στοιχεία κακά ή βλαβερά. Έτσι, απορρίπτει όλα τα είδη αρμονιών κρατώντας μόνο τη δώρα αρμονία που εκφράζει το γενναίο και πολεμόχαρο ιδεώδες και τη φρύγια που εκφράζει την ειρηνική ζωή. Απορρίπτει τον αυλό και αποδέχεται μόνο τη λύρα, την κιθάρα και τη

³³ Neubecker 1986, 135-37.

³⁴ Neubecker 1986, 138.

σύριγγα³⁵ ενώ από τους ρυθμούς κρατά εκείνους που ανταποκρίνονται σε οργανωμένη και γενναία ζωή.

Υπήρχε λοιπόν η πεποίθηση πως η σωματική και ψυχική κατάσταση μπορούσε να επηρεαστεί από τη μουσική, αν χρησιμοποιηθούν τα κατάλληλα στοιχεία της μουσικής. Τα στοιχεία της μουσικής που συντελούσαν στη διαμόρφωση του ήθους και συγκεκριμένων ψυχικών διαθέσεων πίστευαν πως είναι:

4.1. Οι φθόγγοι. Οι φθόγγοι δημιουργούσαν ήθη ανάλογα με το ύψος τους. Δεν έχουν σωθεί περισσότερες πληροφορίες αλλά πιθανόν οι διαφορές στο ήθος να προκαλούνταν από τις διαφορετικές εκτάσεις των φωνών (αντρικές, γυναικείες, παιδικές) και των οργάνων, αν μάλιστα σκεφτεί κανείς ότι οι αυλοί είχαν διαφορετικές ονομασίες ανάλογα με το ύψος της φωνής (*παρθένιοι, παιδικοί, κιθαριστήριοι, τέλειοι, υπερτέλειοι*³⁶). Ήταν σίγουρο πάντως ότι διαφορετική επίδραση ασκούσαν οι υψηλοί φθόγγοι και διαφορετική οι χαμηλοί³⁷.

4.2. Το μέλος ή μελοποιία. Στη μελοποιία διακρίνονται τρία διαφορετικά ήθη, σύμφωνα με τον Κλεονείδη (*Είσαγωγή άρμονική 13*):

i) *Το διασταλτικό* που δηλώνει μεγαλοπρεπή και ανδροπρεπή ψυχική διάθεση και παρακινεί σε πράξεις ηρωισμού αλλά μπορεί να προκαλεί και ταραχή και διέγερση. Είναι το μέλος που χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον στην τραγωδία.

ii) *Το συσταλτικό* που οδηγεί σε συναισθήματα συστολής, σεβασμού, σύνεσης, συλλογισμού, μελαγχολικής διάθεσης, θλίψης, ερωτισμού, ταπείνωσης, έλλειψης ανδροπρεπούς διάθεσης. Το συσταλτικό μέλος άρμοζε σε ερωτικά συναισθήματα, θρήνους, παρηγορητικά τραγούδια και συμπόσια.

iii) *Το ήσυχαστικό* που οδηγεί σε συναισθήματα γαλήνης, ηρεμίας, ειρήνης και προοριζόταν για θρησκευτικούς ή εγκωμιαστικούς ύμνους, συμβουλές κ.α³⁸.

4.3. Τα γένη. Ήθος διέθεταν και τα γένη της μουσικής και ήταν τα εξής:

i) *Τό διατονικό* που, κατά τον Αριστόξενο, ήταν το αρχαιότερο γένος. Βασιζόταν στην επαλληλία τόνων και ημιτονίων και έχει κάποια αντιστοιχία με τη δυτική μουσική.

³⁵ Ήταν γνωστή και ως σύριγγα του Πανός· η φλογέρα του βοσκού. Ο όρος χρησιμοποιείτο και για όλα τα πνευστά όργανα χωρίς γλωσσίδα. Βλ. και Μιχαηλίδης 2003, 296.

³⁶ Θα μελετηθεί διεξοδικότερα στο κεφάλαιο του Αυλού.

³⁷ Neubecker 1986, 89, 147· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 77.

³⁸ Neubecker 1986, 119, 147· Μιχαηλίδης 2003, 135-36· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 78.

Χαρακτηριζόταν φυσικό, αρρενωπό και αυστηρό κατά τον Αριστείδη (I,19,II, 111 Mb), σεμνό και εύτονο από τον Θέωνα τον Σμυρναίο (*Περί μουσικής* 85, 9), ως απλό, γενναίο και φυσικό από τον Μιχαήλ Ψελλό αλλά και σεβαστό και ρωμαλέο κατ' άλλους. Λέγεται πως υπήρχε και μια παραλλαγή στην οποία η λιχανός βρίσκεται κατά ένα τέταρτο του τόνου χαμηλότερα από το κανονικό κάνοντας έτσι το ήθος πιο μαλακό.

ii) **Τό χρωματικό.** Ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός υποστήριζε πως ονομαζόταν έτσι γιατί βρισκόταν ανάμεσα στο διατονικό και το εναρμόνιο γένος, δηλαδή ανάμεσα στο άσπρο και το μαύρο. Χρησιμοποιούσε συχνά ημιτόνια και ο τρόπος ήταν πιο κοντά στις ανατολίτικες κλίμακες. Εθεωρείτο γλυκό και παραπονιαρικό από τον Ανώνυμο Bellermann (26) («τό ἡδιστον καί γοερώτατον γένος») και τον Αριστείδη (II, 111 Mb) και παθητικό από τον Παχυμέρη (*Vincent Notices* 428). Για κάποιους ήταν ήπιο, τρυφερό, πειστικό και διασκεδαστικό ενώ για άλλους ήταν άνανδρο, χυδαίο και μη αρμόζον σε ελεύθερο πολίτη. Αυτή η διαφορά κρίσης σχετίζεται με το χρονικό σημείο στο οποίο εκφράστηκαν οι απόψεις και πιθανότατα έχει να κάνει με κάποια εξέλιξη στην αισθητική από το απλοϊκό στο εκλεπτυσμένο. Αυτό το γένος η τραγωδία το απέφευγε ενώ ταίριαζε περισσότερο στην κιθαρωδία.

iii) **Τό έναρμόνιο** που, κατά τον Αριστοτέλη, ήταν το τελευταίο που δημιουργήθηκε. Ο ίδιος τόνιζε πως με δυσκολία μπορούσε να το ακούσει ο ακροατής της εποχής. Βασιζόταν σε μισά ημιτόνια και θεωρείται «ξένο» άκουσμα ακόμη και σήμερα. Κατά τον Αριστείδη, ήταν ήπιο και διεγερτικό και ταυτόχρονα ακριβές και έχαιρε εκτιμήσεως στους κόλπους των θεωρητικών καθώς ήταν δύσκολο στην εκτέλεση και απαιτούσε συγκέντρωση, τονική ακρίβεια και πολλή άσκηση ενώ μπορούσε να αποδοθεί μόνο από εξαιρετους καλλιτέχνες. Έτσι θεωρήθηκε το εκλεκτότερο γένος και χρησιμοποιήθηκε αρκετά στην τραγωδία. Από τον 4ο αιώνα θα πρέπει να εγκαταλείφθηκε σταδιακά η χρήση του γιατί ο Ψευδοπλούταρχος παραπονιέται ότι οι σύγχρονοι αφήνουν στην άκρη το ωραιότερο γένος καθώς δεν το δέχεται το αυτί και δεν ενδείκνυται για τη διαμόρφωση συμφωνιών. Έτσι, ενώ συναντάμε τους χαρακτηρισμούς «*ἀριστοκρατικό, λιτό, διανγές, ἐξαιρετικό*», ταυτόχρονα συναντάμε και τους χαρακτηρισμούς «*αὐστηρό καὶ δεσποτικό*» ή την παντελή απόρριψή του, πράγμα που καταδεικνύει την αλλαγή αισθητικής με την πάροδο του χρόνου³⁹.

4.4. Οι αρμονίες. Στην αρχαία ελληνική μουσική υπήρχαν πολλά είδη κλιμάκων που ονομαζόνταν *ἀρμονίες, τρόποι ἢ τόνοι*. Να σημειωθεί ότι οι επτά τρόποι της κλασικής

³⁹ Neubecker 1986, 149-50· Μιχαηλίδης 2003, 137· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 78.

εποχής δε σχετίζονται με τους τρόπους παλαιότερων εποχών, αν και τους προσεγγίζουν όταν αναφέρονται στο διατονικό γένος. Υπήρχαν μεγάλες διαφορές στους τρόπους καθώς αντανακλούσαν διαφορετικές συναισθηματικές καταστάσεις. Κάθε τρόπος εξέφραζε διαφορετικό ήθος, διαφορετικό δηλαδή χαρακτήρα. Ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* σημειώνει: «Ἐν τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἠθῶν· [...] εὐθύς γὰρ ἢ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε φύσις, ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἐκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιζολυδιστὶ καλουμένην, [...] μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἢ δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικούς δ' ἢ φρυγιστὶ (8, 1340a 38–b 5)» (= *Στὰ ἴδια τὰ μέλη ἐνυπάρχουν προσομοιώσεις τῶν ἠθῶν· [...] κατ' ἀρχὴν λοιπὸν διαφοροποιοῦνται ἀπὸ τῆ φύση τους οἱ τροπικὲς κλίμακες, οὕτως ὥστε ὅταν ἀκοῦμε τίς μελωδίες νὰ ἀλλάζει ἢ διάθεσή μας καὶ νὰ μὴν τίς προσλαμβάνουμε ὅλες μὲ τὸν ἴδιο τρόπο: μερικὲς μᾶς κάνουν πιὸ θρηνητικούς καὶ συγκρατημένους, π.χ. ἢ λεγόμενη μιζολύδιος ἁρμονία, [...] ἄλλη μᾶς δημιουργεῖ μιὰ μέση διάθεση καὶ αἴσθησι σταθερότητας, πρᾶγμα ποὺ φαίνεται νὰ κάνει μόνο ἢ δωρικὴ ἁρμονία, ἐνῶ ἢ φρυγικὴ μᾶς κάνει ἐνθουσιαστικούς*)⁴⁰.

Οι αρμονίες ήταν οι εξής:

i) Δώριος ἢ δωριστὶ ἁρμονία. Η δώριος ἁρμονία αποτελείτο ἀπὸ το οκτάχορδο mi-mi: mi-re-do-si-la-sol-fa-mi (διατονικό γένος). Ἦταν ἀνδροπρεπής, μεγαλοπρεπής, αξιοπρεπής, σεμνή, ἡρεμὴ καὶ σταθερή. Πίστευαν ὅτι ἀρμόζει σε συνετοὺς, φιλοπόλεμους ἀντρες. Χρησιμοποιεῖτο ευρέως κατὰ τὸν 5ο αἰώνα, ἴσως καὶ νωρίτερα καὶ ἔχαιρε πάντα ἐκτιμήσεως καθὼς θεωρεῖτο ἡ κατεξοχὴν «ελληνικὴ ἁρμονία». Συγκεκριμένα, ὁ Μιχαηλίδης μας παραθέτει τὰ λόγια τοῦ Πλάτωνα (*Λάχης* XIV, 188D): «...ἀληθινὸς μουσικὸς εἶναι ἐκεῖνος ποὺ ἔχει ρυθμίσει τὴ ζωὴ τοῦ με λόγια καὶ με ἔργα ὀχι σύμφωνα με τὴ φρυγικὴ ἢ τὴ λυδική, ἀλλὰ σύμφωνα με τὴ δωρικὴ ἁρμονία ποὺ εἶναι ἡ μόνη ελληνικὴ»⁴¹. Τὴ χρησιμοποιούσαν γιὰ λιτανεῖες, παιάνες, ἐρωτικὰ τραγούδια καὶ φυσικὰ στὴν τραγωδία, ἐιδικὰ στα σημεῖα θρηνωδίας. Στὴν τραγωδία συγκεκριμένα, εξέφραζε τὴν αξιοπρέπεια. Μάλιστα ὁ Αριστόξενος θεωροῦσε ὅτι ἡ μεγαλοπρεπὴς κι ἐπιβλητικὴ δωρικὴ ἁρμονία ἦταν μιὰ ἀπὸ τίς δύο καταλληλότερες -κατὰ τὴ γνώμη του- ἁρμονίες γιὰ τὴ μουσικὴ τῆς τραγωδίας⁴². Ἦταν πολὺπλευρὴ ἁρμονία καὶ μποροῦσε νὰ ἀποδώσει πολλὰς ψυχικὲς διαθέσεις. Σίγουρα ὁμως

⁴⁰ Σηφάκης 2011, 7.

⁴¹ Μιχαηλίδης 2003, 103· Ιατρίδου 2016, 33.

⁴² Ἡ ἄλλη κατάλληλη ἁρμονία ἦταν ἡ μιζολύδια, ὅπως θὰ ἀναφερθεῖ παρακάτω. Βλ. ἐπίσης Pickard-Cambridge 2011, 419.

δεν ήταν κατάλληλη για το διθύραμβο. Αν και χρησιμοποιείτο συχνά για *υπορχήματα*⁴³, δεν περιοριζόταν εκεί η χρήση της. Σύμφωνα με αυτά που μας παραθέτει ο Μιχαηλίδης, ο Πίνδαρος την επαινούσε ως την πιο επιβλητική και πιο επίσημη, ο Πλάτων τη θεωρεί την κομψότερη αρμονία καθώς αντικατοπτρίζει το ήθος του άνδρα που χαρακτηρίζεται από γενναιότητα στη μάχη, αυτοέλεγχο και ανδρεία μπρος τον θάνατο, αλλά και ηθική δικαιοσύνη, πρότυπα εποχής⁴⁴. Ο Αριστοτέλης πάλι τη θεωρούσε τη στερεότερη και ανδροπρεπέστερη από όλες. Ο Ηρακλείδης ο Ποντικός πίστευε ότι χαρακτηρίζεται από ανδροπρέπεια και μεγαλείο, ότι ήταν αυστηρή και ρωμαλέα, χωρίς πολυπλοκότητες και περιττά στολίδια και όχι εύθυμη ή κατευναστική. Μπορούσε επίσης να εκφράσει το σκοτεινό και ορμητικό, αλλά και το ανώτερο και αξιοπρεπές. Ακριβώς λόγω της εκτιμήσεως που έχαιρε, το χόρδισμα της λύρας ήταν σε δώριο τρόπο για τα αγόρια που μάθαιναν λύρα⁴⁵.

ii) Φρύγιος ή φρυγιστί αρμονία. Αποτελείτο από το ακόλουθο οκτάχορδο re-re: re-do-si-la-sol-fa-mi-re (στο διατονικό γένος). Θεωρείτο «ένθηη», ενθουσιαστική, συναισθηματική έως και «δαιμονοκατεχόμενη», όπως χαρακτηρίστηκε⁴⁶ κι έφτανε να είναι οργιαστική και κατάλληλη για τις διθυραμβικές συνθέσεις. Εισήχθη στην Ελλάδα από τη Μ. Ασία, από τους Φρύγες. Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Αθήναιου (ΙΔ', 626 Α), που μας παραθέτει ο Μιχαηλίδης, η φρυγική και η λυδική αρμονία εισήχθησαν στην Ελλάδα από τους Φρύγες και τους Λυδούς που ακολούθησαν τον Πέλοπα στην Πελοπόννησο. Πολύ σύντομα έγινε αποδεκτή στην Ελλάδα και αναδείχθηκε σε αρμονία των διθυράμβων. Ήταν η καταλληλότερη αρμονία για τη λατρεία του Διονύσου καθώς προξενούσε ενθουσιασμό. Η Φρύγιος αρμονία παιζόταν κυρίως με αυλό, όχι όμως και αποκλειστικά. Μπορούσε να αποδώσει μεγάλη ποικιλία συναισθηματικών διαθέσεων, όπως προσηνή ή ευλαβική διάθεση ως και θρησκευτική έξαρση ακόμη και την μανία⁴⁷. Ο Αριστόξενος αναφέρει στο έργο του *Σοφοκλέους γένος και βίος* (§23), ότι ο Σοφοκλής είχε εισαγάγει τη φρυγική κλίμακα στην τραγωδία χρησιμοποιώντας την κατά διθυραμβικό τρόπο⁴⁸. Ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά Η'*, 5, 9 και 7,8, 1340 Α-38, 1340Β και 1342Β) χαρακτήριζε το ήθος της φρυγικής αρμονίας ενθουσιαστικό, έως και «βίαια ερεθιστικό και συναισθηματικό».

⁴³ Υπόρχημα ήταν μέλος προς τιμήν του θεού Απόλλωνα αλλά και ο ίδιος ο χορός. Βλ. και Μιχαηλίδης 2003, 337.

⁴⁴ Wilson 2014, 258-59.

⁴⁵ Μιχαηλίδης 2003, 103, 136· Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 78· West 2010, 250-51.

⁴⁶ Thomson 1954, 213.

⁴⁷ Ιατρίδου 2016, 33.

⁴⁸ Pickard-Cambridge 2011, 419.

Ο Πλάτων θα πρέπει να αγνοούσε την ικανότητα της φρυγίου αρμονίας να αποδώσει μεταξύ άλλων και την μανία, γιατί όχι μόνο δεν την αποδοκιμάζει αλλά την εγκωμιάζει στην ιδανική του πολιτεία και την εξαίρει μαζί με τη δώριο αρμονία. Θεωρεί μάλιστα ότι αντιπροσωπεύει τον χαρακτήρα ανδρός που σε περίοδο ειρήνης διαχειρίζεται τις υποθέσεις του βάσει λογικής και οργανωμένης μελέτης, πλησιάζει τα θεία μέσω της προσευχής κι επιθυμεί με τους συμπολίτες του πραγματοποιήσιμες προσδοκίες στις οποίες και ανταπεξέρχεται. Από την άλλη ο Αριστοτέλης (*Πολιτικά* 1342a32–b12) διαφωνεί με τον Πλάτωνα που στην *Πολιτεία* βάζει τον Σωκράτη να αποδέχεται μόνο τον φρύγιο και τον δώριο τρόπο ενώ απορρίπτει τον αυλό⁴⁹ τη στιγμή που ο φρύγιος τρόπος είναι συνδεδεμένος με τον αυλό καθώς είναι και οι δύο οργανωμένοι και συναισθηματικοί. Άλλωστε κάθε βακχεία και κάθε είδος όρχησης συνοδεύονται κυρίως από αυλούς και δένουν άψογα με τον φρύγιο τρόπο. Ο διθύραμβος, φέρ' ειπείν, θεωρείται πως δένει κατάλληλα με τον φρύγιο τρόπο ίσως γιατί κι οι δύο είναι ταυτισμένοι με τη διονυσιακή λατρεία, αν και δεν απέκλειε τον δώριο τρόπο. Υπάρχει μάλιστα ένα επίγραμμα του πρώτου μισού του 5ου αιώνα που κάνει λόγο για έναν αυλητή ο οποίος απέδωσε τον διθύραμβο σε δώριους αυλούς. Ίσως ο φρύγιος τρόπος να καθιερώθηκε αργότερα στην Αττική.

Ο Ευριπίδης αναφέρεται στη φρύγιο αρμονία και στην ανατολική εκστατική βακχική λατρεία («με φωνές φρυγικές», *Βάκχες* στ.159, «φρυγικοί σκοποί», *Τρώαδες* στ. 545, «Εσύ ήρθες Πάρη... που λάλαες τη φλογέρα σου βαρβαρικά και φύσαες στα καλάμια σου σκοπούς όμοιους μ' αυτούς που του Όλυμπου έλεαν μια φορά τα φρυγικά σουραύλια», *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, στ. 573-78). Υπήρχε επίσης τελετουργική μουσική για αυλό σε φρύγιο τρόπο που αποδιδόταν στον Όλυμπο⁵⁰ καθώς και ένα τμήμα μουσικής σε φρύγιο προορισμένο για τη λατρεία της Μητέρας των Θεών. Γνωρίζουμε δύο από τους χαρακτηριστικούς ρυθμούς της φρυγίου αρμονίας, τον παίονα επιβατό (— | — — — —)⁵¹ και τον τροχάιο(— U). Ίσως αυτά ήταν τα έργα του Ολύμπου που θαυμάστηκαν από τον Πλάτωνα και τον Αριστοτέλη λόγω της διέγερσης και της έμπνευσης που προκαλούσαν και της δύναμης που είχαν να ξεσκεπάσουν τη θρησκευτική ένδεια. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που ο Πλάτων κρατά αυτή τη φιλική στάση απέναντι στον φρύγιο τρόπο ενώ η όποια αρνητική ίσως αντιμετώπιση προέρχεται από

⁴⁹ Ιατρίδου 2016, 33, σχ. 135.

⁵⁰ Ο Όλυμπος ήταν μυθικός μουσικός από τη Φρυγία στον οποίο αποδίδεται, μεταξύ άλλων η επινόηση της τέχνης του αυλού, της φρυγικής και της λυδικής αρμονίας. Επίσης υπήρχε η άποψη ότι εφηύρε το εναρμόνιο γένος, ενώ πριν από αυτόν χρησιμοποιούνταν μόνο τα διατονικά και χρωματικά γένη. Βλ. και Μιχαηλίδης 2003, 228-29.

⁵¹ Αριστείδης (*Περί μουσικής* Mb 38, R.P.W.-I.37), όπως αναφέρεται στο Μιχαηλίδης 2003, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, 238.

την ιστορία που διηγείται ο Πυθαγόρας για ένα νέο που βρέθηκε σε υπερδιέγερση εξαιτίας της φρυγικής αρμονίας⁵².

iii) Λύδιος ή λυδιστί αρμονία. (Εικ.1) Κατά τους περισσότερους αρχαίους θεωρητικούς αποτελείτο από το οκτάχορδο do-do: do-si-la-sol-fa-mi-re-do (διατονικό γένος). Ήταν απαλή κι ευχάριστη. Για ορισμένους άλλους, ανάμεσά τους κι ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός, αποτελείτο από το οκτάχορδο: fa-fa. Όπως προαναφέρθηκε, η λύδιος αρμονία εισήχθη στην Ελλάδα μαζί με τη φρύγιο από Λυδούς και Φρύγες που συνόδευσαν τον Πέλοπα. Ωστόσο, φαίνεται να ήταν γνωστές από παλαιότερες εποχές. Ο Αριστόξενος (πρώτο βιβλίο του *Περί Μουσικής* στον Πλούταρχο, 1136C, 15) αναφέρει πως ο πρώτος που έπαιξε λυδική αρμονία στον αυλό ήταν ο Όλυμπος στον κηδεία του Πύθωνα ενώ ο Διονύσιος ο Ίαμβος θεωρεί πως ο Τόρηβος, αδελφός του βασιλιά των Λυδών, ήταν αυτός που ανακάλυψε τη Λύδιο αρμονία. Κατά τον Αριστοτέλη, ο λύδιος τρόπος ήταν κατάλληλος για την παιδική ηλικία γιατί παρείχε ευπρέπεια, μόρφωση και ψυχαγωγία, («διὰ τὸ δύνασθαι κόσμον τ' ἔχειν καὶ παιδείαν») ενώ ταυτόχρονα ήταν εύκολη στη διδασκαλία της⁵³. Ο Πλάτων θεωρεί τη λύδιο, όπως και την ιώνιο αρμονία, χαλαρές, ήπιες και κατάλληλες για συμπόσιο γι' αυτό και τις απέκλειε από την ιδανική πολιτεία του⁵⁴. Ίσως γι' αυτό τη χρησιμοποίησε και ο Ανακρέων που συνήθιζε να γράφει συμποτικά τραγούδια. Ο Πίνδαρος πίστευε ότι χρησιμοποιείτο στα τραγούδια του γάμου της Νιόβης και ο ίδιος με αυτή έγραψε πανηγυρικά άσματα για νέους αθλητές. Στην τραγωδία την εισήγαγε ο Σοφοκλής, αν και χρησιμοποιείτο συχνότερα σε μονωδίες κιθαρῶδων. Αν και ο Πλάτων τη χαρακτήριζε «χαλαρή-έπανειμένη», υπάρχουν ενδείξεις ότι είχε υψηλή έκταση⁵⁵.

iv) Μιξολύδιος ή μιξολυδιστί αρμονία. Αποτελείτο από το οκτάχορδο si-si: si-la-sol-fa-mi-re-do-si (στο διατονικό γένος). Απέδιδε την παθητικότητα, την ευαισθησία, τον θρήνο αλλά και την μεγαλοπρέπεια και την ανωτερότητα⁵⁶ και ήταν κατάλληλη για την τραγωδία, κυρίως για τους κομμούς και για τα σημεία που ήθελαν να προκαλέσουν τον έλεο. Για την ακρίβεια, ήταν η κατά κόρον χρησιμοποιούμενη αρμονία της τραγωδίας, πριν ο Σοφοκλής και οι άλλοι ποιητές τολμήσουν την εισαγωγή κι άλλων αρμονιών στην τραγωδία. Ήταν πολύ κοντά στη

⁵² Neubecker 1986, 147· Μιχαηλίδης 2003, 136, 345· West 2010, 251-53.

⁵³ Αριστοτέλους *Πολιτικά*, VIII, 11, 1342 b, 30. Βλ. επίσης Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 79.

⁵⁴ Pickard-Cambridge 2011, 421.

⁵⁵ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 78-79· West 2010, 253.

⁵⁶ Ιατρίδου 2016, 33.

δώριο αρμονία. Ο Πλούταρχος (*Περί μουσικής* 1136d) θεωρούσε το ήθος αυτής της αρμονίας παθητικό-ευαίσθητο γι' αυτό και το θεωρούσε το πιο αρμόζον για την τραγωδία. Μας πληροφορεί επίσης ότι δημιουργός της ήταν η Σαπφώ ενώ ο Αριστόξενος υπέθεσε πως από τη Σαπφώ επηρεάστηκαν οι τραγωδιογράφοι και την εισήγαγαν στην τραγωδία συνδυάζοντάς τη με τη δώριο αρμονία που εξέφραζε το «μεγαλοπρεπές και άξιοματικόν». Ο Αριστοτέλης θεωρούσε το ήθος της παραπονιάρικο και σταθερό ενώ ο Πλάτων θρηνώδες και το απέρριπτε απ' την ιδανική πολιτεία του⁵⁷. Κατά τον Λαμπροκλή, η μιξολύδιος όπως υιοθετήθηκε από τους τραγικούς ήταν το οκτάχορδο si-si ενώ η Σαπφώ εισήγαγε το οκτάχορδο sol-sol⁵⁸. Την αρμονία αυτή μάλιστα θα πρέπει να θεωρούσε πολύ σοβαρή ο Ευριπίδης, αν λάβουμε υπόψιν μας ένα περιστατικό που διηγείται ο Πλούταρχος. Όταν ο ποιητής δίδασκε το χορό, κάποιο μέλος του χορού, τον περιγέλασε κι εκείνος θυμωμένος του απάντησε «αν δεν ήσουν αναίσθητος και αμαθής, δε θα γελούσες, ενώ εγώ τραγουδούσα στη μιξολυδική αρμονία»⁵⁹.

v) Υπολύδιος/συντονολύδιος ή υπολυδιστί αρμονία. Αποτελείτο από το οκτάχορδο fa-fa: fa-mi-re-do-si-la-sol-fa (στο διατονικό γένος). Ο Πλάτων την ονόμαζε «χαλαρά λυδιστί» και δεν τη θεωρούσε κατάλληλη για την ιδανική πολιτεία του λόγω του ήθους της, ο Πλούταρχος «άνειμένη ή έπανειμένη λυδιστί», ενώ ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός την ονόμαζε κι αυτή λύδιο αρμονία. Εφευρέτης της θεωρείτο ο Πολύμνηστος (τέλη βου αιώνα π.Χ). Θεωρείτο ότι εξέφραζε ήθος βακχικό, φιλήδονο («έκκελυμένον»), μεθυστικό⁶⁰.

vi) Υποδώριος/υποδωριστί ή αιολική/αιολιστί αρμονία. Αποτελείτο από το οκτάχορδο la-la: la-sol-fa-mi-re-do-si-la (στο διατονικό γένος). Η αρμονία ήταν γνωστή ως αιολία ή αιολιστή αλλά από την εποχή του Αριστόξενου καθιερώθηκε ο όρος υποδώριος. Ο Αθήναιος (ΙΔ', 625 Α, 19) ισχυρίζεται ότι η έκφραση υποδώριος χρησιμοποιείται για να εκφράσει αυτόν που μοιάζει με δώριος αλλά δεν είναι ολότελα δώριος. (Κατ' αντιστοιχία των φράσεων: υπόλευκος, υπόγλυκος κ.α.) Εξέφραζε ήθος περήφανο, πομπώδες, υψηλόφρον και με κάποια έπαρση. Ο Λάσος στον Αθήναιο το χαρακτήρισε βαρύτονο ενώ ο Αριστοτέλης σταθερό και μεγαλοπρεπές. Ο Αριστοτέλης στα *Προβλήματα* (xix.48) αναφέρει ότι στον Χορό της τραγωδίας δεν χρησιμοποιήθηκε η υποδώρια αρμονία λόγω του μεγαλειώδους και

⁵⁷ Pickard-Cambridge 2011, 419-21.

⁵⁸ Μιχαηλίδης 2003, 137, 212-13· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 79· West 2010, 254.

⁵⁹ Πλούταρχου Περί του ακούειν, 46 Β, όπως αναφέρεται στο Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 79 και Pickard-Cambridge 2011, 140.

⁶⁰ Μιχαηλίδης 2003, 137, 337· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 79.

σταθερού της χαρακτήρα ενώ χρησιμοποιήθηκε μόνο για τα άσματα των υποκριτών κι αυτό γιατί υπήρχε η πεποίθηση πως στο χορικό τραγούδι ταίριαζαν περισσότερο οι θρήνοι και όχι οι συγκρατημένες εκδηλώσεις συναισθημάτων και συνεπώς άλλες αρμονίες θεωρούνταν καταλληλότερες για τα χορικά⁶¹.

vii) Υποφρύγιος ή ιωνική ή ιάστιος αρμονία. Αποτελείτο από το οκτάχορδο sol-sol: sol-fa-mi-re-do-si-la-sol (στο διατονικό γένος). Η αρμονία ήταν γνωστή ως ιαστί ή «χαλαρά ιαστί» όπως την ονόμαζε ο Πλάτων, δηλαδή χαλαρά ιωνική και την απέρριπτε χαρακτηρίζοντάς την «μαλακή και συμποτική»⁶². Από τα χρόνια του Αριστόξενου καθιερώθηκε ο όρος υποφρύγιος. Κατ' άλλους η ιωνική αρμονία αντικαταστάθηκε από την υποφρυγική. Εξέφραζε ήθος αυστηρό και σκληρό, όπως το χαρακτήριζε ο Ηρακλείδης Ποντικός αλλά ταυτόχρονα κομψό και γλαφυρό, σύμφωνα με τον Λουκιανό. Στα *Προβλήματα* του Αριστοτέλη (xix.48) αναφέρεται ότι ούτε η υποφρύγια αρμονία ήταν κατάλληλη για τα χορικά της τραγωδίας, παρά μόνο για τα λυρικά μέρη των υποκριτών⁶³ και είναι περισσότερο συνδυασμένη με ανατολίτικα συμπόσια⁶⁴.

4.5. Οι ρυθμοί. Στην αρχαία ελληνική μουσική και οι ρυθμοί, τα μέτρα, είχαν ήθος. Ο Αριστοτέλης διακρίνει δύο είδη ρυθμών: το ήθος που ηρεμεί κι αυτό που παροτρύνει σε κίνηση. Ο Ψευδοπλούταρχος μιλά για την επίδραση που έχει στο ήθος η εναλλαγή ρυθμού ενώ ο Αριστείδης Κοϊντιλιανός διαφοροποιεί τα είδη των ρυθμών με βάση την ηθική τους αξία. Αρκετοί θεωρητικοί πίστευαν ότι υπήρχαν οι ρυθμοί που καθισχύχάζαν τον νου, εκείνοι που άρχιζαν με θέση από μείζονος ή από μακρού, και οι ρυθμοί που προκαλούσαν ταραχή στο νου, εκείνοι που άρχιζαν με άρση από ελάσσονος ή από βραχέος. Επίσης, οι ρυθμοί που έχουν ίσες αναλογίες, πιθανόν οι πελασγικοί ήταν πιο ευχάριστοι από τους ημιολίους, εκείνους που αποτελούνταν από ένα ολόκληρο και ένα σχεδόν μισό του όλου.

Οι πιο συχνά χρησιμοποιούμενοι ρυθμοί ήταν οι εξής:

-ο **δάκτυλος** (— U U) ήταν κατάλληλος για την επική ποίηση και την ελεγεία λόγω της σοβαρότητας και της μεγαλοπρέπειάς του.

-ο **ανάπαιστος** (UU—) άρμοζε στα εμβατήρια και τους σημαντικούς μονολόγους και διαλόγους γι' αυτό συναντάται στο δράμα.

⁶¹ Neubecker 1986, 148· Μιχαηλίδης 2003, 136, 336-37· Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 79.

⁶² Λυπουρλής 2005, 80· Pickard-Cambridge 2011, 421.

⁶³ Μιχαηλίδης 2003, 136, 338-39· Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 79· Pickard-Cambridge 2011, 419.

⁶⁴ Ιατρίδου 2016, 33.

-ο *τροχάιος* (— U) ταίριαζε σε χορευτικές μελωδίες και συναντάται στα λυρικά μέρη του δράματος.

-ο *ιάμβος* (U —) στη λυρική ποίηση και στα πεζά μέρη του δράματος.

-ο *παιών/παιάν* (— U U U, ή με άλλους συνδυασμούς) και τέλος

-ο *σύνθετος δόχμιος* (U — —U —) που ονομαζόταν έτσι γιατί σύμφωνα με τον Βακχείο, αποτελείτο από *ιάμβο*, *ανάπαιστο* και *παιάνα*. Χαρακτηριζόταν «*ένθως θρηνώδης*»⁶⁵.

Από τον 5ο αιώνα και κυρίως τον 4ο αιώνα π.Χ. άρχισε να τίθεται υπό αμφισβήτηση η ηθική δύναμη της μουσικής και η επίδραση που μπορεί να έχει στον χαρακτήρα του ανθρώπου, είτε θετική είτε αρνητική. Γιατί υπήρχε και η πεποίθηση ότι υπήρχε και η μουσική που είχε κακό ήθος και επιδρούσε καταστρεπτικά στον χαρακτήρα του ανθρώπου και της κοινωνίας. Συγκεκριμένα ο Πλούταρχος κατά τον 1ο-2ο αιώνα μ.Χ. υποστηρίζει ότι «*φαύλη μουσική και πονηρά τραγούδια και λόγοι, που πραγματεύονται μοχθηρές υποθέσεις, δημιουργούν ακόλαστα ήθη και άνανδρες ζωές και ανθρώπους που αγαπούν τη μαλακή ζωή και την εκθήλυνση και τις συναναστροφές με γυναίκες*»⁶⁶.

Το ήθος είχε μεγάλη σημασία για τους αρμονικούς. Πίστευαν πως διαμόρφωνε το ήθος των ανθρώπων, δημιουργώντας το ανάλογο «*ύφος*». Κατά τα τέλη του 5ου αιώνα διαμορφώθηκαν νέες τάσεις στο ύφος, παράλληλα με τις παλιές. Δεν μας έχουν σωθεί επαρκή κατάλοιπα της μουσικής για να το γνωρίζουμε με ακρίβεια. Οι γνώσεις μας υπάρχουν από τις κριτικές που άσκησαν οι συγγραφείς της εποχής. Συγκεκριμένα ο Αριστοφάνης μιλά για *γλωσσοκτόνα* στοιχεία, όπως η υπερβολική τονή στα μακρά, δηλαδή η παραμονή της φωνής σ' ένα φθόγγο για μακρύτερο χρονικό διάστημα. Υπήρχαν επίσης οι επαναλήψεις συλλαβών, η προβολή της χασμωδίας, η παραβίαση και ο παρατονισμός του λογώδους μέλους, δηλαδή του ορθού μελωδικού τονισμού αλλά και υπερβολικοί *κομπισμοί* και *μελισμοί*, επαναλήψεις δηλαδή του ίδιου φθόγγου ή ενός ποικίλματος είτε στην οργανική μουσική (τότε μιλάμε για *κομπισμό*), είτε στη φωνητική μουσική (τότε μιλάμε για *μελισμό*)⁶⁷.

⁶⁵ Neubecker 1986, 151· Μιχαηλίδης 2003, 35, 86, 101, 146, 238, 328· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 79-80.

⁶⁶ Πλούταρχου *Ηθικά*, *Πως δει τον νέον ακούειν* F20, όπως αναφέρεται στο Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*, σελ. 80.

⁶⁷ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 80-81.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5: ΜΕΛΟΣ ΚΑΙ ΜΕΤΡΟ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

5.1. ΤΟ ΜΕΛΟΣ ΣΤΟΥΣ ΤΡΕΙΣ ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΤΡΑΓΙΚΟΥΣ ΠΟΙΗΤΕΣ

5.1.1 Αισχύλος ο Ευφορίωνος (525-456 π.Χ.). Ο μεγάλος τραγωδιογράφος γεννήθηκε στην Ελευσίνα και πέθανε στη Γέλα της Σικελίας. Μας είναι γνωστό ότι οι ποιητές έγραφαν και τη μουσική των έργων τους. Δυστυχώς όμως δεν έχει διασωθεί κάτι από τη μουσική του σπουδαίου αυτού τραγικού ποιητή. Οι πηγές μας πληροφορούν ότι το μουσικό του ύφος διακρινόταν από απλότητα, αυστηρότητα και μεγαλοπρέπεια ενώ η μελωδική του γλώσσα ξεχώριζε για τον δυνατό λυρικό παλμό της και ταυτόχρονα για την καθαρότητα και τη λιτότητά της⁶⁸. Ο χορός των *Βατράχων* του Αριστοφάνη επαινεί τον Αισχύλο για τα *κάλλιστα μέλη* (στ. 1255) ενώ στο ίδιο έργο αναδεικνύεται η παιδαγωγική και ηθικοπλαστική λειτουργία που πίστευε πως πρέπει να έχει η τέχνη και το καθήκον του ποιητή να την αναδείξει⁶⁹. Οι ρυθμοί των λυρικών μερών του ήταν εξαιρετικά διαυγείς, απλοί και επαναλαμβανόμενοι. Ο Scott μάλιστα πιστεύει ότι θα μπορούσαμε βάσει αυτών να διαμορφώσουμε ένα σχέδιασμα της μουσικής δομής ενός τραγωδιακού έργου⁷⁰.

Αντιπροσώπευε στην τραγωδία το υψηλό ύφος καθώς υμνούσε τα υψηλόφρονα αισθήματα παράλληλα με μια απαισιοδοξία που αποτελούσε ίδιον της κλασικής τραγωδίας εκφρασμένη όμως με έναν ηρωικό και μεγαλειώδη χαρακτήρα που αντανakλούσε την αδυσώπητη δυστυχία που βαραίνει τον άνθρωπο. Στον Αισχύλο το θείο στοιχείο είναι πανταχού παρόν και ο λόγος και η μουσική τίθενται στην υπηρεσία της ένωσης του θείου σχεδίου με το ανθρώπινο στοιχείο είτε όταν η μουσική γίνεται επίκληση είτε όταν γίνεται εξαγνιστική δύναμη. Ταυτόχρονα η μουσική ανάγεται σε όργανο έκφρασης του ανθρώπινου συναισθήματος και σε δύναμη ικανή να κυβερνά το σύμπαν την ίδια στιγμή που υπενθυμίζει το παρελθόν και γίνεται η φωνή της μνήμης και των εδραιωμένων πεποιθήσεων⁷¹. Χρησιμοποιούσε κατά κόρον το διατονικό γένος ενώ απέφευγε με προσοχή το χρωματικό (Αριστόξενος, *Περί Μουσικής*, 1137 E). Στα δραματικά του έργα, η μουσική συγκεντρώνεται κυρίως στα χορικά μέρη, τα οποία διακρίνονταν για τη σοβαρότητά τους (*τὴν τε τοῦ χοροῦ σεμνότητα, ὅπως αναφέρεται στον Βίο του Αισχύλου*)⁷². Μάλιστα, κατά τον Αριστόξeno, η χορική του μουσική και η μουσική του Φρυνίχου, αποτελούν τα «πραγματικά πρότυπα» της

⁶⁸ Μιχαηλίδης 2003, 24.

⁶⁹ Καραγεωργίου 2012, 186, 188.

⁷⁰ Sommerstein 2016, 232.

⁷¹ Moutsopoulos 1959, 19-20.

⁷² Saïd 2014, 299.

μουσικής του δράματος. Ωστόσο, όχι μόνο τα χορικά του μέρη αλλά ολόκληρο το δράμα διακατέχεται από λυρισμό.

Σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας, ο Αισχύλος έγραψε 90 δράματα, εκ των οποίων είναι γνωστά με τον τίτλο τους 79. Μόλις επτά από αυτά, έχουν διασωθεί: *Πέρσαι*, *Επτά επί Θήβας*, *Ικέτιδες*, *Προμηθεύς Δεσμώτης* καθώς και η τριλογία *Ορέστεια: Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες*. Αν και έχουν σωθεί ολόκληρα, δε σώθηκε μαζί και η μουσική τους. Μόνο μέσα από τη ρυθμοποιία και την ποιητική γλώσσα, την «υπέρλαμπρη, υψιπετή και μεγαλόπνευστη», όπως τη χαρακτηρίζει ο σπουδαίος ερευνητής της αρχαίας ελληνικής μουσικής, Σόλων Μιχαηλίδης, μπορεί να υποθέσει κανείς το ύφος της μελοποιίας του. Αρκετοί μελετητές επιχείρησαν μέσω της ρυθμοποιίας των έργων του, να ανακαλύψουν στοιχεία του αισχύλειου μέλους. Πράγματι, είναι τέτοιας λυρικής ύφανσης οι ποιητικές του δημιουργίες, με τον *κομμό* του Ξέρξη και του Χορού στους *Πέρσες* ή στις *Χοηφόρους* μεταξύ της Ηλέκτρας, του Ορέστη και του Χορού να ξεχωρίζουν, που δικαιολογημένα κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν πως παρόλο που αυτά τα αριστουργήματα της μουσικής ιδιοφυΐας των αρχαίων Ελλήνων επιβιώνουν μόνο με τον έναν από τους δύο συντελεστές τους, τη ρυθμοποιία, η εκφραστική τους δύναμη είναι τέτοια ώστε να παραλληλίζονται με τα μελωδικά αριστουργήματα του 19ου αιώνα⁷³. Τα στοιχεία που ξεχωρίζουν τον Αισχύλο εν συγκρίσει με τον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη είναι η αισθαντικότητα και οξυδέρκεια των μουσικών και ορχηστικών του μοτίβων. Γι' αυτό κι ο χορός των *Βατράχων* θεωρεί πως «άλλος κανείς τόσο πολλά μα κι ωραία λυρικά δεν έχει συνθέσει ως τα τώρα» (στ. 1252-56) κι απορεί με τον Ευριπίδη που τον χαρακτηρίζει «κακό μελοποιό» (στ. 1249-50)⁷⁴.

Ο Αισχύλος, σημαντικός ποιητής, διακρίθηκε όχι μόνο για το υψηλό επίπεδο της έμπνευσής του και τις ρίζες που έθεσε για τη δημιουργία του ευρωπαϊκού δράματος αλλά και για τις λυρικές μελωδικές του συνθέσεις. Με τα μέλη του οδήγησε σε νέα σχήματα στην όρχηση τα οποία δίδασκε ο ίδιος στο χορό με προσωπικό ενδιαφέρον⁷⁵. Έχει συνθέσει επίσης ελεγείες, υπορχήματα και άλλα έργα. Ο Μιχαηλίδης υποστηρίζει ότι έχει στεφθεί δεκατρείς φορές νικητής σε δραματικούς αγώνες ενώ κατά τη Σούδα έχει στεφθεί είκοσι οκτώ⁷⁶. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη (*Περί Ποιητικής*, 1449 a 15) ήταν αυτός που αύξησε τους υποκριτές από έναν σε δύο δίνοντας έτσι το προβάδισμα στον λόγο ελαττώνοντας ταυτόχρονα τον ρόλο του χορού και των χορικών στασίμων («*Πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ*

⁷³ Λεούση 2003, 53.

⁷⁴ Sommerstein 2016, 244.

⁷⁵ Blume 2017, 14.

⁷⁶ Μιχαηλίδης 2003, 24-25· Λεούση 2003, 53· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 186.

τὸν λόγον πρωταγωνιστῆν παρεσκεύασεν»⁷⁷. Απέδωσε όμως στον χορό και στα μέλη του εξαιρετική υπεροχή εν συγκρίσει με τους διαδόχους του. Στις *Ikétiδες*, ο χορός είναι πρωταγωνιστής, στις *Ευμενίδες* είναι δευτεραγωνιστής, αν όχι πρωταγωνιστής, και στις *Χοηφόρους* έχει κυρίαρχο, σχεδόν πρωταγωνιστικό ρόλο. Θεωρείται ολοκληρωμένος θεατράνθρωπος, δραματουργός, συνθέτης, σκηνοθέτης και υποκριτής σε μεγαλύτερο βαθμό από τους μεταγενέστερούς του⁷⁸.

5.1.2. Σοφοκλής ο Σοφίλλου (496-406 π.Χ.). Σπούδασε μουσική και όρχηση πλάι στον σημαντικό Αθηναίο μουσικό Λάμπρο (Αθήναιος Α, 20, 37). Οι αρχαίες πηγές μας πληροφορούν ότι ήταν εξαιρετικός τραγουδιστής και χορευτής και δεξιότηχνης κιθαριστής. Στα 480 π.Χ. σε ηλικία 16 ετών, χάρη στην ομορφιά και την επίδοσή του στη μουσική, επελέγη να ηγηθεί της χορικής πομπής με συνοδεία λύρας για τους εορτασμούς της νίκης στη Σαλαμίνα. Λέγεται μάλιστα πως στο έργο του *Ναυσικά*, έπαιξε τον ομώνυμο ρόλο συμμετέχοντας στο παιχνίδι με το τόπι χωρίς όμως να γνωρίζουμε κάτι άλλο σχετικά με την όρχηση του χορού⁷⁹ ενώ στο έργο του *Θάμυρις* έπαιξε λύρα ερμηνεύοντας τον ομώνυμο ρόλο στον αγώνα του με τις Μούσες. Μια τοιχογραφία στην Ποικίλη Στοά μάλιστα απεικονίζει τον Σοφοκλή με τη λύρα του⁸⁰.

Σύμφωνα με το λεξικό της Σούδας, ο Σοφοκλής έγραψε 123 δράματα, 18 εκ των οποίων ήταν σατυρικά. Εστέφη νικητής 24 φορές σε δραματικούς αγώνες αποσπώντας πρώτα και δεύτερα βραβεία, ποτέ τρίτο. Κατάφερε να νικήσει ακόμη και τον Αισχύλο. Το έργο του είναι τόσο σημαντικό που θα μπορούσε, σύμφωνα με τον Μιχαηλίδη, να εκπροσωπεί την κλασική περίοδο της αρχαίας τραγωδίας. Από τα έργα του, επτά σώθηκαν ολόκληρα: *Αντιγόνη*, *Αίας*, *Ηλέκτρα*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, *Τραχίνιαι*, *Φιλοκτήτης* καθώς και 417 στίχοι από το δράμα *Ιχνηυταί* και κάποια αποσπάσματα από άλλα έργα του.

Δυστυχώς, δεν μας έχει διασωθεί τίποτε ούτε από τη μουσική του Σοφοκλή. Σύμφωνα όμως με τις αρχαίες πηγές, λάμβανε θερμούς επαίνους για τη μουσική του που διακρινόταν από γλυκύτητα, χάρη και κάλλος και ειδικά για τα χορικά του που ξεχώριζαν για τον λυρισμό τους και την τελειότητα στη σύνθεσή τους. Χρησιμοποιούσε κυρίως τη λύδιο και τη φρύγιο αρμονία, τη δεύτερη κατά διθυραμβικό τρόπο, και μάλιστα θεωρείται ο εισηγητής τους στην

⁷⁷ Αριστοτέλης 1449 a 15.

⁷⁸ Saïd 2014, 299, 301.

⁷⁹ Pickard-Cambridge 2011, 408-409.

⁸⁰ Hall 2006, 300.

τραγωδία, κατά τον Αριστόξενο⁸¹. Ο Αριστοφάνης είναι ιδιαίτερα απλόχερος στον έπαινο προς τον Σοφοκλή σε αντίθεση με το σκωπτικό ύφος που κρατά προς τον Ευριπίδη. Για να τονίσει μάλιστα πόσο γλυκιά ήταν η μουσική του, έλεγε χαρακτηριστικά: «ὁ δ' αὖ Σοφοκλέους τοῦ μέλιτι κεχρισμένου ὥσπερ καδίσκου περιέλειχε τὸ στόμα» (=ο Σοφοκλής είναι αλειμμένος με μέλι, γιατί τον κάδο με το μέλι έγλειφε με το στόμα του) ενώ ο Δίων Χρυσόστομος, μέσα από αυτούς τους στίχους, παρατηρεί ότι τα μέλη του Σοφοκλή είχαν θαυμαστή γλυκύτητα και μεγαλοπρέπεια.

Κατά τη Σούδα, ο Σοφοκλής ονομαζόταν «Μέλιττα διὰ τὸ γλυκύ» (=μέλισσα για τη γλυκύτητα). Συνέθεσε επίσης μουσική για έναν παιάνα προς τον Ασκληπιό και μία ωδή προς τιμὴν του ιστορικού Ηρόδοτου που ήταν φίλος του⁸². Σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1449a, 15) αύξησε τους υποκριτές από δύο σε τρεις καθιστώντας ακόμη ισχυρότερο τον ρόλο του λόγου και παραγκωνίζοντας ακόμη περισσότερο τα στάσιμα⁸³.

Ο Πλούταρχος πίστευε ότι ο Σοφοκλής αρχικά μιμήθηκε το επιβλητικό και μεγαλοπρεπές ύφος του Αισχύλου, έπειτα χρησιμοποίησε ένα πιο τεχνητό και τραχύ ύφος και εν τέλει διαμόρφωσε ένα ύφος που αποκάλυπτε το ήθος των προσώπων του με τον καλύτερο τρόπο. Ο Scodel πηγαίνοντας τον συλλογισμό παραπέρα, πιστεύει πως μέσα από τους στίχους των ασμάτων του αποκαλύπτονται οι συναισθηματικές διαθέσεις όχι μόνο του χορού αλλά και του ίδιου του δραματουργού που άδει μέσω αυτών⁸⁴.

Τέλος, φημιζόταν για τον τρόπο που διαμόρφωνε κλίμα εύθραυστης αισιοδοξίας πριν από καταστροφή, πράγμα που υπογράμμιζε μέσα από την μουσική του προσδίδοντάς της κυρίως έναν ειρωνικό τόνο. Αυτό φαίνεται καθαρά στις *Τραχίνιες* όπου ο Χορός των γυναικών της Τραχίνας ψάλλει έναν υμέναιο για να γιορτάσει την επανένωση της Δηϊάνειρας με τον Ηρακλή μετά την πολύχρονη απουσία του σαν να επρόκειτο για «νέο γάμο» του ζευγαριού. Στην πραγματικότητα ο νέος γάμος είναι του Ηρακλή με την δορίκτητη Ιόλη, πράγμα που γνωρίζει το κοινό και θα οδηγήσει στην καταστροφή. Έτσι η μουσική του λειτουργεί αντιστικτικά τονίζοντας παράλληλα το μέγεθος και βάθος της δυστυχίας που επίκειται⁸⁵.

⁸¹ Βλ. και σελ.22.

⁸² Μιχαηλίδης 2003, 285-86· Λεούση 2003, 54-55· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 186.

⁸³ Αριστοτέλης 1449a 15· Βλ. επίσης Ανώνυμος 216- , 3-6, 20-23 https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=546 .

⁸⁴ Scodel 2014, 324-25.

⁸⁵ Wilson 2014, 261.

5.1.3. Ευριπίδης ο Μνησάρχου (485/480-406 π.Χ.). Γεννήθηκε στη Σαλαμίνα και πέθανε στη Μακεδονία. Σύμφωνα με το *Πάριο Χρονικό* (εκδ. F.Jacoby, 50), γεννήθηκε το 485 π.Χ., στα χρόνια της διακυβέρνησης του Φιλοκράτη, όταν ο Αισχύλος κέρδισε για πρώτη φορά στην τραγωδία. Κατά τη Σούδα όμως, γεννήθηκε το 480 π.Χ. την ημέρα της νίκης των Ελλήνων κατά των Περσών στη Σαλαμίνα. Φαίνεται πως η παράδοση συνέδεε τους τρεις τραγικούς ποιητές με τη νίκη της Σαλαμίνας καθώς ο Αισχύλος είχε πολεμήσει σε αυτή, ο Σοφοκλής, ετών 16, ετέθη επικεφαλής της πομπής για τον μεγάλο εορτασμό της νίκης ενώ ο Ευριπίδης εκείνη τη μέρα γεννιόταν.

Ο Ευριπίδης έγραψε 92 δράματα, 78 εκ των οποίων ήταν γνωστά στους Αλεξανδρινούς. Δεκαεννιά από αυτά έχουν σωθεί ολόκληρα: *Άλκηστις, Ανδρομάχη, Βάκχαι, Εκάβη, Ελένη, Ηλέκτρα, Ηρακλείδαι, Ηρακλής Μαινόμενος, Ικέτιδες, Ιππόλυτος, Ιφιγένεια εν Αυλίδι, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ίων, Κύκλωψ* (σατυρικό δράμα), *Μήδεια, Ορέστης, Ρήσος* (αν και αμφισβητείται αν ανήκει στον Ευριπίδη), *Τρωάδες, Φοίνισσαι*. Έχουν σωθεί επίσης αποσπάσματα από άλλα δράματά του.

Από τη μουσική του Ευριπίδη έχουν σωθεί δύο μικρά ακρωτηριασμένα αποσπάσματα:

1. Ένα απόσπασμα επτά στίχων μιας αντιστροφής από το πρώτο στάσιμο του *Ορέστη* (στ. 338-344) με τα σύμβολά τους (Εικ.2⁸⁶). Ανακαλύφθηκε το 1892 σ' έναν πάπυρο του Rainer και δημοσιεύτηκε δύο χρόνια μετά στα *Papyri Erzherzog Rainer*. Ο πάπυρος χρονολογείται γύρω στο 280 π.Χ. Στη σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική μεταγράφηκε για πρώτη φορά από τον Carl Wessely (*Der Pap. Erz. Rainer*, τόμος V, Βιέννη 1892) (Εικ.3). Κάποιοι μελετητές, ανάμεσα στους οποίους και ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς, θεωρούν ότι η ίδια μουσική της αντιστροφής πρέπει να χρησιμοποιήθηκε και στη στροφή (στ.322-328) στο ίδιο στάσιμο. Δεν σώζεται κάποιο στοιχείο της μουσικής της στροφής που να επιβεβαιώνει αυτή την άποψη αλλά η θεωρία αυτή βασίζεται προφανώς στην άποψη ότι συνήθως η μελωδία της στροφής επαναλαμβάνονταν στην αντιστροφή. Η μελωδία σε άλλα σημεία συμφωνεί με τον τονισμό των λέξεων και σε άλλα όχι, πράγμα που συμφωνεί με την άποψη του Διονυσίου Αλικαρνασσεύς ότι η μουσική αξιώνει να υποτάσσει τις λέξεις στη μελωδία και όχι τη μελωδία στις λέξεις⁸⁷. Σε αυτό το απόσπασμα συναντούμε όχι μόνο φθογγόσημα της *μελογραφίας*, της φωνητικής μουσικής δηλαδή, αλλά και της οργανικής μουσικής, *κρουματογραφίας*, πράγμα που καταδεικνύει ότι τα δραματικά έργα δεν είχαν μόνο άσματα

⁸⁶ Βλ και Pöhlmann 2000, 75. Ηχητικά link: <https://www.youtube.com/watch?v=9iXKeYeMkug>,
<https://www.youtube.com/watch?v=3cZyv7UgOOY&t=15s>,
<https://www.youtube.com/watch?v=f7RHLaCPuCO>.

⁸⁷ Pöhlmann 2000, 77.

αλλά και αυτόνομη οργανική συνοδεία, πιθανότατα αυλού η κιθάρας. Υπάρχουν επίσης μελίσματα και ρυθμικά σύμβολα, π.χ. σύμβολα του μακρού ή στιγμές που υποδηλώνουν άρση κλπ⁸⁸.

Το στάσιμο περιέχει εναρμόνια τετράχορδα (μόνο ένας φθόγγος ανήκει στο διατονικό) και φαίνεται να είναι γραμμένο στη φρύγιο αρμονία, αν και είναι τόσο αποσπασματικό που δεν μπορεί να ρίξει ιδιαίτερο φως στη μελέτη της μουσικής της αρχαίας τραγωδίας. Υπάρχουν μάλιστα μελετητές που αμφισβητούν τόσο το κείμενο όσο και τη σημειογραφία του⁸⁹. Διασώζει χαρακτηριστικά της νέας τεχνοτροπίας επιβεβαιώνοντας τις μαρτυρίες περί μουσικής εξέλιξης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, η μονοσύλλαβη πρόθεση ἐν στην τελευταία φράση στην οποία αντιστοιχούν δύο νότες και όχι μία όπως θα έπρεπε να συμβεί σύμφωνα με τους ως τότε ισχύοντες μουσικούς κανόνες. Στον πάπυρο μάλιστα αναγράφεται ε-εν ώστε να δηλώνεται με σαφήνεια αυτή η μουσική λεπτομέρεια. Γεννάται βέβαια το ερώτημα αν το εν λόγω απόσπασμα παρασημαντικής είναι αυτό το οποίο συνέθεσε ο Ευριπίδης και υπό ποιες συνθήκες επέζησε το τραγωδικό μέλος⁹⁰.

2. Ένα απόσπασμα οκτώ στίχων από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, που βρήκε το 1972 η μουσικολόγος Denise-Jourdan-Hemmerdinger σ' έναν πάπυρο (αριθμός 510) του πανεπιστημίου του Leyden της Ολλανδίας. Θεωρείται το παλαιότερο σωζόμενο κείμενο της αρχαίας ελληνικής μουσικής και δημοσιεύτηκε στα *Comptes Rendus des Seances de l'annee* 1973 (σελίδα 295) της Academie des Inscriptions et Belles-Lettres. Σε αυτόν τον πάπυρο, πιθανότατα απεικονίζονται και σύμβολα οργανικής μουσικής, πέρα από τα σύμβολα της φωνητικής παρασημαντικής.

Από αυτά τα αποσπάσματα δεν μπορούν να συναχθούν σαφή συμπεράσματα σχετικά με τη μουσική του Ευριπίδη. Οι αρχαίες πηγές κάνουν λόγο για πλήθος θαυμαστών της μουσικής του και για ιδιαίτερα αγαπητές στο κοινό μελωδίες ακόμη και μετά το θάνατό του, παρά τη σκωπτική διάθεση με την οποία τον αντιμετώπιζε ο Αριστοφάνης που χαρακτήριζε τις μελωδίες του *ἐπύλλια* (=τραγουδάκια) (*Ειρήνη*, στ.531-32). Το έργο του Ευριπίδη θεωρείται καινοτόμο και νεωτεριστικό, το ίδιο και η μουσική του, αν και κατηγορήθηκε από κάποιους γι' αυτό. Αυτό ίσως εξηγεί και τη στάση του Αριστοφάνη προς την ευριπίδεια μουσική, όταν κάνει λόγο στους *Βατράχους* (στ. 1301) για χυδαία στοιχεία του ευριπίδειου μέλους εν

⁸⁸ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 109-10.

⁸⁹ Pickard-Cambridge 2011, 422.

⁹⁰ Wilson 2014, 264.

αντιθέσει με το παλαιό ήθος και ύφος που εκπροσωπούσε το αισχύλειο μέλος⁹¹. Κατηγορήθηκε επίσης ότι συνεργάστηκε με τον νεωτεριστή μουσικό Τιμόθεο τον Μιλήσιο ενώ ο H.D.F.Kitto σχολιάζοντας τα «μελοδραματικά έργα» του Ευριπίδη *Ελένη*, *Ορέστη* και *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, θεωρεί ότι ηχούν κενές και τόσο ανόητες όσο τα libretta του Mozart. Ταυτόχρονα ενώ η μουσική του δράματος θεωρείτο λογοκεντρική καθώς έδινε βαρύτητα στον λόγο, τα σπαράγματα που σώζονται από τον *Ορέστη* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* καταδεικνύουν την προτεραιότητα που έδινε ο Ευριπίδης στη μουσική σε σχέση με το κείμενο⁹².

Από την *Ποιητική* του Αριστοτέλη πληροφορούμαστε ότι ο Αισχύλος πρόσθεσε τον δεύτερο υποκριτή και αργότερα ο Σοφοκλής τον τρίτο, κάτι που περιόρισε τον ρόλο του χορού στη δράση⁹³. Ο δε Ευριπίδης περιόρισε τον ρόλο του χορού κυρίως στα χορικά τραγούδια⁹⁴. Σε αντιστάθμισμα έδωσε βαρύτητα στα άσματα των υποκριτών. Στις μονωδίες και διωδίες των υποκριτών αναδεικνύεται η δεξιοτεχνία του Ευριπίδη στη σύνθεση και μάλιστα θεωρείται ο πρώτος τραγικός ποιητής που έκανε ευρεία χρήση των μονωδιών (πρώτη φορά στην *Άλκηστη*) και διωδιών (πρώτη φορά στην *Ανδρομάχη*). Ακόμη και στα μέρη των υποκριτών που απαγγέλλονταν με τεχνική ρετσιτατίβο⁹⁵ έδωσε περισσότερο χώρο. Στα δύο έργα που ανέβηκαν μετά το θάνατό του όμως, τις *Βάκχες* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* αναδείχθηκε ο ρόλος του χορού και μάλιστα τα στάσιμά του διακρίνονται για τον «διθυραμβικό» τους χαρακτήρα στην ώριμη εποχή του, όπως σημείωνε ο Kranz. Αυτό δε σημαίνει πως ο ποιητής μετανόησε αλλά επιβεβαιώνει την άποψη ότι ο ποιητής πάντα ταλαντευόταν μεταξύ παράδοσης και καινοτομίας. Κάποιοι ερευνητές ισχυρίστηκαν πως η τάση αυτή του Ευριπίδη να δίνει προβάδισμα στον χορό στα τελευταία του έργα εξηγείται από το γεγονός ότι γράφτηκαν και πρωτοπαρουσιάστηκαν στη Μακεδονία και θεωρούν πιθανή αιτία την έλλειψη επαγγελματιών υποκριτών στην περιοχή που θα μπορούσαν να σηκώσουν το βαρύ φορτίο των ασμάτων. Ο Csapo αντικρούει όμως αυτή τη θεωρία καθώς ήδη ο Αρχέλαος καλούσε επαγγελματίες ηθοποιούς και μουσικούς στην αυλή του για την παρουσίαση θεαμάτων. Συνεπώς αυτή η τάση οφείλεται καθαρά στην προσωπική προτίμηση κι επιλογή του ποιητή. Καθώς ο ποιητής ωρίμαζε, άλλαζε και ο τρόπος που χρησιμοποιούσε το μέτρο. Το ιαμβικό

⁹¹ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 81· Ιατρίδου 2016, 7· Blume 2017, 155.

⁹² Ιατρίδου 2016, 41.

⁹³ Θα σχολιαστεί εκτενέστερα στην αντίστοιχη ενότητα.

⁹⁴ Röhlmann 2000, 24.

⁹⁵ Ρετσιτατίβο ή παρακαταλογή ήταν η απαγγελία με μουσική συνοδεία. Θα σχολιαστεί στην αντίστοιχη ενότητα. Βλ. σελ.65.

τρίμετρο γινόταν όλο και πιο ελεύθερο ενώ επανέφερε το τροχαϊκό τετράμετρο, ιδανικό για το ρετσιτατίβο, κυρίως στα σημεία που η επιτάχυνση της δράσης προκαλούσε διέγερση⁹⁶. Πρώτη φορά το μέτρο αυτό το χρησιμοποιεί στον *Ηρακλή Μαινόμενο*. Εισήγαγε επίσης την αστροφική και πολυμετρική ελεύθερη φόρμα. Λόγω της πολυπλοκότητάς τους, οι νέες φόρμες απαιτούσαν δεξιότητες καλοεκπαιδευμένους υποκριτές⁹⁷.

Ο Ευριπίδης δε διέθετε το γόητρο του Αισχύλου ούτε την καθολική εκτίμηση του Σοφοκλή. Απολάμβανε όμως την επίσημη και λαϊκή αναγνώριση της εποχής του και των μεταγενέστερών του περισσότερο από κάθε άλλο σύγχρονό του, όπως απέδειξε η ιστορία⁹⁸. Ο Ευριπίδης χρησιμοποίησε πιο πυκνογραμμένους φθόγγους στη μουσική, εν αντιθέσει με τους προγενέστερους ποιητές. Χρησιμοποίησε επίσης το χρωματικό γένος όταν ήθελε να αποδώσει πιο απαλό ηχόχρωμα και μεγαλύτερη γκάμα χρωματικών τεχνοτροπιών. Η μουσική του ήταν αρκετά λυρική και οι μελωδίες των έργων του αγαπήθηκαν λόγω της αμεσότητας που θα πρέπει να είχαν γιατί τις αγαπούσαν ιδιαίτερα τόσο οι σύγχρονοί του όσο και οι επόμενες γενιές σε βαθμό μάλιστα που ξεπέρασαν τα όρια του ελληνισμού και ακούγονταν σε όποια πλευρά της γης υπήρχε ελληνικό στοιχείο⁹⁹.

Σχετικά μ' αυτό, ο Πλούταρχος εξιστορεί στο *Νικία* (29), ένα περιστατικό κατά τη Σικελική εκστρατεία (415-413 π.Χ.), κατά το οποίο μεγάλος αριθμός Αθηναίων σώθηκε χάρη στο ευριπίδειο μέλος, που έχαιρε εκτιμήσεως στη Σικελία. Συγκεκριμένα αρκετοί Αθηναίοι κατάφεραν να κερδίσουν τροφή και νερό τραγουδώντας άσματα του Ευριπίδη («*των μελών ἄσαντες*»). Ένα άλλο περιστατικό αναφέρεται και πάλι από τον Πλούταρχο (*Λύσανδρος* 15). Στη σύσκεψη των συμμάχων για τους όρους παράδοσης της ηττημένης Αθήνας, μετά την ήττα στους Αιγός ποταμούς (404 π.Χ.), κάποιιοι από τους συμμάχους των Σπαρτιατών πρότειναν να πουληθούν οι Αθηναίοι ως σκλάβοι και η Αθήνα να κατεδαφιστεί. Αλλά, όταν σ' ένα συμπόσιο των ηγετών κάποιος από τη Φωκίδα τραγούδησε την πάροδο της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη (στ. 167-212), τους συμπόνεσαν και θεώρησαν απάνθρωπο να καταστραφεί μια τόσο ένδοξη πόλη, παιδιά της οποίας είναι ποιητές όπως ο Ευριπίδης. Τέλος, ο κωμικός ποιητής του 4ου αιώνα π.Χ., Αξιόνικος, στο δράμα του *Φιλευριπίδης* (Αθήναιος, Δ', 175 Β), κάνει λόγο για αρρωστημένο πάθος για τα τραγούδια του Ευριπίδη, τόσο που οτιδήποτε άλλο μοιάζει «*θρήνος ενός ισχνού πνευστού και μεγάλη ενόχληση*». Κάποιες από τις ευριπίδειες μελωδίες επιβίωσαν για αιώνες. Ο Διονύσιος Αλικαρνασσεύς (1ος αιώνας π.Χ) στο *Περί*

⁹⁶ Gregory 2014, 355-56.

⁹⁷ Csapo 2000, 407-08, 414-15.

⁹⁸ Csapo 2000, 401· Gregory 2014, 349.

⁹⁹ Neubecker 1986, 150· Λεούση 2003, 56-57· Blume 2017, 14.

συνθέσεως ονομάτων (XI, *Άκοαῖς ἡδέα τίνα*) αναλύει διεξοδικά τη μελωδία του *Ορέστη* του Ευριπίδη και συγκεκριμένα το απόσπασμα που άδει η Ηλέκτρα προς το Χορό «*Σῖγα, σῖγα, λευκὸν ἔχνος ἀρβύλης...*»¹⁰⁰.

Ο Ευριπίδης γνώριζε πώς να προσδίδει ειρωνικό τόνο στο δράμα μέσω της μουσικής του, όπως έκανε και ο Σοφοκλής, αλλά και πώς να κινείται από τη μια μουσική μορφή στην άλλη προκειμένου να αποδώσει έντονες συναισθηματικές αποχρώσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, στον *Ιωνα* (στ.452-71), ο χορός θεραπαινίδων της Κρέουσας ψάλλει έναν ύμνο που βαδίζει στα χνάρια του παραδοσιακού υμέναιου προσευχόμενος για τη γονιμότητα της βασίλισσας. Καθώς η Κρέουσα είναι παντρεμένη, το άσμα λαμβάνει μεταφορική σημασία και σύντομα αναδεικνύεται και η ειρωνική διάστασή του αφού η Κρέουσα είχε αποκτήσει παιδί το οποίο βρίσκεται μπροστά της αγνοώντας όμως η ίδια την ταυτότητά του σε αντίθεση με το κοινό που γνωρίζει πολύ καλά για ποιον πρόκειται. Στη συνέχεια (στ.859-922), η Κρέουσα άδει μια μακροσκελή εξαιρετική μονωδία που φημίζεται τόσο για τον λυρισμό της όσο και για τη δεξιοτεχνία του Ευριπίδη να διαμορφώνει τις μουσικές μορφές με τρόπο που προκαλούν. Προς τα μέσα του έργου, η Κρέουσα τραγουδά έναν παιάνα απευθυνόμενη προς τον θεό Απόλλωνα, όχι όμως για να τον δοξάσει ή να ζητήσει την θεϊκή δικαιοσύνη αλλά για να τον μεμφθεί που ενώ τη βίασε, αδιαφορεί για τη δική της δυστυχία που αναγκάζεται να εγκαταλείψει το παιδί της και «*τραγουδά για τον εαυτό του παιάνες με τη χρυσή του κιθάρα*»(στ.905-6). Για να καταφέρει η Κρέουσα μέσα από έναν παιάνα να εκφράσει τη δυστυχία της και την μομφή της σημαίνει πως θα πρέπει να μεταχειριστεί δραστικά μουσικά και εκφραστικά μέσα, πράγμα που καταδεικνύει τη μουσική δεξιοτεχνία του Ευριπίδη¹⁰¹.

5.2. ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΤΡΑ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Στην τραγωδία χρησιμοποιήθηκαν τρεις τρόποι εκφοράς του λόγου: **i)απαγγελία χωρίς μουσική, ii)απαγγελία με μουσική συνοδεία και iii)άσματα**, όπως θα δούμε και παρακάτω. Αν και σε κάποιες περιπτώσεις είναι ρευστά τα όρια, ωστόσο είναι διακριτά τα αδόμενα από τα απαγγελόμενα μέρη. Τα απαγγελόμενα είναι πάντα σε κατά στίχο μέτρα¹⁰² ή σε μεγάλες

¹⁰⁰ Μιχαηλίδης 2003, 131-33· Λεούση 2003, 56-57· Hall 2006, 312· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 186-87.

¹⁰¹ Wilson 2014, 261.

¹⁰² Κατά στίχο μέτρα είναι εκείνα τα μέτρα στα οποία το μετρικό σχήμα ενός στίχου επαναλαμβάνεται ακριβώς με τον ίδιο τρόπο σε πολλούς στίχους που δεν είναι οργανωμένοι σε στροφές. Το μεγαλύτερο τμήμα της αρχαίας ελληνικής ποίησης έχει συντεθεί σε κατά στίχο μέτρα, ειδικά στο δακτυλικό εξάμετρο και στο ιαμβικό τρίμετρο. Βλ. και West 2004, 32.

περιόδους ομοιόμορφου ρυθμού που αντιστοιχεί στον ρυθμό των κατά στίχο μέτρων. Τα αδόμηνα μέρη είναι κατά κανόνα σε μη κατά στίχο μέτρα, τις περισσότερες φορές σε στροφικά. Ας δούμε μερικούς χαρακτηριστικούς ρυθμούς της τραγωδίας:

Στο δράμα συναντούμε δύο ειδών *ανάπαιστους*: *i) έμβατηριακούς ανάπαιστους και ii) λυρικούς ή αδόμηνους ανάπαιστους.*

Συχνότερα εμφανίζονται οι **εμβατηριακοί**. Τα αναπαιστικά μέτρα εμφανίζονται με τη μορφή εκτενών συστημάτων ακαθόριστου μήκους, με κατάληξη σε κάθε τέλος περιόδου. Αυτά τα συστήματα χωρίζονται συμβατικά σε δίμετρα, με κάποια μεμονωμένα μονόμετρα, αλλά πρόκειται για αυθαίρετη διαίρεση, καθώς υπάρχει συνεχής *συνάφεια*¹⁰³ μέχρι την κατάληξη. Συνήθως υπάρχει τομή έπειτα από κάθε μέτρο εκτός από το τελευταίο πριν από την κατάληξη¹⁰⁴.

Αναπαιστικό δίμετρο. Ένα αναπαιστικό μέτρο αποτελείται στη βασική του μορφή από δύο μακρές συλλαβές που η καθεμία έχει μπροστά της από δύο βραχείες συλλαβές (UU—UU—). Ο ανάπαιστος (UU—) όμως γενικά παρουσιάζεται με ποικιλία μορφών. Έτσι, είναι δυνατή η αντικατάσταση των δύο βραχείων συλλαβών από μία μακρά (— —) και η αντικατάσταση της μακράς συλλαβής από δύο βραχείες (UUUU: *προκελευσματικός*). Με τον συνδυασμό αυτών των δύο δυνατοτήτων μπορεί να προκύψει και δάκτυλος (— UU). Η κυριότερη μορφή με την οποία συναντούμε τον ανάπαιστο είναι το αναπαιστικό δίμετρο: (— UU— UU) ή (UU— UU—UU—UU—).

Ο αναπαιστικός δίμετρος στην τραγωδία χρησιμοποιείται -λόγω του ρυθμού του- στην πάροδο και την έξοδο του Χορού (π.χ. *Αισχ. Ικέτιδες*, στ. 1 κ.εξ., *Πέρσες*, στ.1 κ.εξ., *Αγαμέμνων*, στ.40 κ.εξ.) ή και μεμονωμένων προσώπων (εμβατηριακό αναπαιστικό δίμετρο) (π.χ. *Ευριπ. Ιππόλυτος*, στ. 176 κ.εξ.).

Ο Wifstrand έκανε το 1934 την εξής παρατήρηση σχετικά με τους εμβατηριακούς αναπαιστικούς διμέτρους της τραγωδίας (και τους αναπαιστικούς διμέτρους μέσης και νέας κωμωδίας): «Αν το πρώτο ή δεύτερο μέτρο του στίχου καταλήγει σε σπονδείο, δεν επιτρέπεται η πρώτη μακρά συλλαβή του σπονδιακού ρυθμού να είναι η τελική συλλαβή μιας πολυσύλλαβης λέξης», που σημαίνει ότι ο ποιητής αποφεύγει σε αυτή την περίπτωση να έχει μονοσύλλαβη λέξη στο τέλος του μέτρου:

¹⁰³ Συνάφεια ήταν τεχνικός όρος που χρησιμοποιείτο για να δηλώσει την μετρική και προσωδιακή συνέχεια που ισχύει εντός των ορίων του στίχου. Βλ. και West 2004, 15.

¹⁰⁴ West 2004, 64-65.

υυ— — — //υυ— — —

Π.χ. Σοφ. *Αντιγόνη*, στ. 110

ὄν ἐφ' ἀμετέρα γὰ Πολυνείκης

υυ— — — //—υυ—

Αισχ. *Αγαμέμνων*, στ. 45

στόλον Ἀργείων χλιοναύταν

υυ— — — //—υυ— — .

Εκτός από τους εμβατηριακούς αναπαίστους, στη δραματική ποίηση συναντούμε και **λυρικούς-αδόμενους αναπαίστους**. Άλλοτε ακολουθούν μετά από εμβατηριακούς αναπαίστους ή αναμειγνύονται με αυτούς (Ευριπ. *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, οι στίχοι πριν από τον στ.115 είναι εμβατηριακοί, όπως και οι στίχοι μετά τον στ. 142, ενώ οι στίχοι 115-142 είναι αδόμενοι ανάπαιστοι), άλλοτε παρεμβάλλονται σε λυρικά χωρία μεταξύ άλλων μέτρων (όπως οι ανάπαιστοι στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου στην αρχή των τριών επωδών 1455 κ.εξ., 1489 κ.εξ., 1537 κ.εξ. ή στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* του Σοφοκλή στο τέλος της στροφής 117-137). Οι αδόμενοι ανάπαιστοι συναντώνται όμως στα θρηνητικά άσματα της τραγωδίας (π.χ. Αισχ. *Πέρσες*, στ 931 κ.εξ.). Τα βασικά σχήματα των αδόμενων ανάπαιστων είναι τα εξής:

α) ο δίμετρος —υυ—υυ—υυ—

υυ—υυ—υυ—υυ—

π.χ. Ευρ. *Άλκηστις*, στ. 95

πόθεν; οὐκ ἀνχῶ. τί σε θαρσύνει;

υυ— — — υυ— — —

β) ο καταληκτικός δίμετρος —υυ—υυ—

υυ—υυ—υυ— —

π.χ. Ευρ. *Άλκηστις*, στ.97

κεδνῆς ἄν ἔπραξε γυναικός;

— — υυ—υυ— —

γ) ο μονόμετρος —υυ—

υυ—υυ—

π.χ. Ευρ. *Άλκηστις*, στ. 110

πενθεῖν ὅστις

— — — —

δ) ο καταληκτικός μονόμετρος υυ— —

π.χ. Ευριπίδου Αλκίηστis, στ. 106

τί τόδ' αὐδᾶς;

υυ— —¹⁰⁵.

Ο **ἴαμβος** ξεκίνησε να χρησιμοποιείται στην ποίηση που προοριζόταν για απαγγελία, αργότερα όμως άρχισε να χρησιμοποιείται στα λυρικά μέρη της δραματικής ποίησης με τη μορφή διμέτρου ή συχνότερα τριμέτρου (π.χ. Αισχ. *Αγαμέμνων*, στ. 218 κ. εξ., Σοφ. *Τραχίνιαι*, στ.132-140, Ευριπ. *Ικέτιδες*, στ. 1153-1158)

Το **ιαμβικό τρίμετρο** ξεκίνησε από τους παλαιούς Ίωνες ιαμβογράφους (Αρχίλοχο, Σιμωνίδα) και τον Αθηναίο Σόλωνα και εξελίχθηκε στο σύνηθες μέτρο για τα διαλογικά μέρη του δράματος (Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*, 1449a 24-28, Αριστοτέλους *Ρητορική* 1408b 33-35). Ο ιαμβικός τρίμετρος στίχος δομείται από τρία ιαμβικά μέτρα (όπου το ιαμβικό μέτρο ισοδυναμεί με X¹⁰⁶ —U—) :

X—U—X—U—X—U—^{107 108}.

Υπάρχουν και παραλλαγές του ιαμβικού μέτρου:

—U— **κρητικός**

U— — **βακχείος**

— — — **μολοσσός**

— — **σπονδείος**

π.χ. Αισχ. *Αγαμέμνων* 385-398¹⁰⁹.

Οι κυριότερες τομές στο ιαμβικό τρίμετρο είναι:

1) η **πενθημιμερής**, ύστερα από το δεύτερο άλογο:

Αισχ. *Πέρσες*, στ.197

πίπτει δ' ἐμὸς παῖς, /καὶ πατήρ παρίσταται

— —U— — / —U—U—U—

Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, στ.1

¹⁰⁵ Λυπουρλής 2005, 63-69.

¹⁰⁶ Το X συμβολίζει είτε μακρά είτε βραχεία συλλαβή. Βλ. και West 2004, 9.

¹⁰⁷ Ένας ιαμβικός πους σχηματίζεται από μία βραχεία και μία μακρά συλλαβή (U—). Το ιαμβικό μέτρο είναι μία ιαμβική διποδία, στην πραγματικότητα όμως το πρώτο στοιχείο ενός ιαμβικού μέτρου είναι άλογο, δηλαδή μπορεί να καλυφθεί είτε από μακρά είτε από βραχεία συλλαβή. Βλ. και Λυπουρλής 2005, 47.

¹⁰⁸ Η τελευταία συλλαβή του στίχου μπορεί να είναι βραχεία, για το μέτρο όμως θεωρείται μακρά. Βλ. και Λυπουρλής 2005, 47.

¹⁰⁹ Λυπουρλής 2005, 74-75.

ἸΩ τέκνα, Κάδμου / τοῦ πάλαι νέα τροφή

— — υ — — / — υ — υ — υ —

Ευρ. *Μήδεια*, στ.1

Εἴθ' ὄφελ' Ἀργοῦς / μὴ διαπτάσθαι σκάφος

— — υ — — / — υ — — — υ —

2) η *έφθημιμερής*, ύστερα από το δεύτερο βραχύ:

Αισχ. *Πέρσες*, στ.189

τεύχειν ἐν ἀλλήλησι / παῖς δ' ἐμὸς μαθὼν

— — υ — — — υ / — υ — υ —

Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, στ. 3

ικτηρίοις κλάδοισιν / ἐξεστεμμένοι;

— — υ — υ — υ / — — — υ —

Ευρ. *Μήδεια*, στ. 25

τὸν πάντα συντήκουσα / δακρύοις χρόνον

— — υ — — — υ / — υ — υ —

Οι αρχαίοι Έλληνες ποιητές απέφευγαν να διαιρούν τους στίχους τους σε δύο ίσα μέρη. Μια τέτοια μέση τομή είναι πολύ σπάνια και στους ιαμβικούς τριμέτρους. Στον Αισχύλο και στον Σοφοκλή είναι πολύ σπάνια (Αισχ. *Πέρσες*, στ.469, Αισχύλου *Προμηθέας Δεσμώτης*, στ.640, Σοφοκλή *Ηλέκτρα*, στ.330). Συχνότερα συναντάται στον Ευριπίδη (*Ηρακλής Μαινόμενος*, στ.1301), προσπαθεί όμως να μειώσει την άσχημη ακουστική εντύπωση χρησιμοποιώντας συχνά έκθλιψη που προϋποθέτει γρήγορη συμφορορά των δύο λέξεων (*Ιππόλυτος*, στ.33, 322, *Βάκχες*, στ.254, *Ηρακλής Μαινόμενος*, στ.456)¹¹⁰.

Τροχαϊκό τετράμετρο. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του κάνει λόγο για τις μεταβολές που χρειάστηκε να σημειωθούν στην τραγωδία ώσπου να βρει την «αὐτῆς φύσιν». Μία από τις κυριότερες μεταβολές ήταν εκείνη που έκανε την τραγωδία να αποβάλλει τον σατυρολογικό της χαρακτήρα και να αποκτήσει σοβαρότητα (1449a 20 «διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψέ, ἀπεσεμνύνθη»). Η μεταβολή αυτή αναφέρεται στην αλλαγή του μέτρου από το τροχαϊκό τετράμετρο σε ιαμβικό τρίμετρο (1449a 21-24 «τὸ τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο» ώσπου «τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε»).

¹¹⁰ Λυπουρλής 2005, 47-49.

Ο καταληκτικός τροχαϊκός τετράμετρος στίχος αποτελείται από τέσσερα τροχαϊκά μέτρα (όπου το μέτρο ισοδυναμεί με: — U — X)¹¹¹ και το τελευταίο μέτρο είναι συντομευμένο κατά την τελευταία του συλλαβή: (— U — X — U — X— U — X— U —)¹¹².

Από τη βασική μορφή του τροχαϊκού μέτρου μπορούν να προκύψουν και οι εξής μορφές:

- U — **κρητικός**
- — U **παλιμβάκχειος**
- — — **μολοσσός**
- — **σπονδεϊός**

Συχνά θα δούμε λυρικούς ιάμβους και τροχαίους να συνδυάζονται με ιωνικά και αιολικά μέτρα.

Στους λυρικούς ιάμβους και τροχαίους μπορεί να συναντήσουμε τη δυνατότητα μία μακρά συλλαβή να αναλύεται σε δύο βραχείες.

Αισχ. *Χοηφόροι*, στ.55

σέβας δ' ἄμαχον ἀδάματον ἀπόλεμον τὸ πρὶν

— U — UUUUUUUUU— U —

Σοφ. *Ηλέκτρα*, στ.210

ποινίμα πάθεα παθεῖν πόροι

—UUUUUU— U —

Στους λυρικούς ιάμβους ανήκουν και το **ληκύθιο** —U—X—U— (π.χ. Αισχ. *Αγαμέμνων*, στ. 176-183) και το **ιθυφαλλικό** —U—U— — (π.χ. Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, στ. 210). Το ιθυφαλλικό στη δραματική ποίηση συνήθως κλείνει ιαμβικά τραγούδια¹¹³.

Υπάρχουν και λιγότερα συχνά χρησιμοποιούμενα μέτρα σε απαγγελλόμενους στίχους δράματος, όπως το **ιαμβικό τετράμετρο** (X—U—X—U—X—U—X—U—), (π.χ. Σοφ. *Ιχνηυταί*, στ.291-320) που συναντάται στην τραγωδία ενώ άλλα μέτρα όπως **το καταληκτικό ιαμβικό τετράμετρο**, **το καταληκτικό τροχαϊκό τρίμετρο**, **ο σκάζων καταληκτικός τροχαϊκός τετράμετρος**, **το καταληκτικό τροχαϊκό πεντάμετρο** και **το καταληκτικό αναπαιστικό τετράμετρο** συναντώνται περισσότερο στην κωμωδία¹¹⁴.

¹¹¹ Ένας τροχαϊκός πους αποτελείται από μια μακρά και μια βραχεία συλλαβή (— U). Το τροχαϊκό μέτρο είναι μια τροχαϊκή διποδία, στην πραγματικότητα όμως το τελευταίο στοιχείο ενός τροχαϊκού μέτρου είναι άλογο.

¹¹² Λυπουρλής 2005, 56-57.

¹¹³ Λυπουρλής 2005, 74-77.

¹¹⁴ Λυπουρλής 2005, 58-60.

Η τραγωδία χρησιμοποίησε επίσης λυρικούς δακτύλους, συνήθως σε στίχους 2 ως 6 μέτρων, σπάνια σε στίχους 7 ή 8 μέτρων (όπου 1 μέτρο=1 καθαρός δάκτυλος, δηλαδή —UU ή σπονδείος, δηλαδή — —)

π.χ. Ευριπ. *Ελένη*, στ.375-84

ὦ μάκαρ Ἀρκαδίαι ποτὲ παρθένε	4αδα
Καλλιστοῖ, Διὸς ἅ λεχέων ἀπέ-	7αδα
βας τετραβάμοσι γυίοις,	7αδα
ὡς πολὺ κηρὸς ἐμᾶς ἔλαχες πλέον,	4αδα
ἀ μορφᾷ θηρῶν λαχνογυίων	4αδα
ῥῶματι λάβρωι σχῆμα λεαίνηςῥ	4αδα
ἐξαλλάξασ' ἄχθεα λύπας·	4αδα
ἄν τέ ποτ' Ἄρτεμις ἐξεχορεύσατο	4αδα
χρυσοκέρατ' ἔλαφον Μέροπος Τιτανίδα κούραν	6αδα
καλλοσύνας ἔνεκεν· τὸ δ' ἐμὸν δέμας	4αδα
ᾧλεσεν ᾧλεσε πέργαμα Δαρδανίας	5αδαΛ ¹¹⁵

Στην τραγωδία συναντούμε μία μόνο εξαίρεση όπου ο δάκτυλος εμφανίζεται με τη μορφή UUUU (=ανάλυση του μακρού σε δύο βραχέα), στην *Ανδρομάχη* του Ευριπίδη, στ. 490

παιδά τε δύσφρονος ἔριδος ὑπέρ

—UU—UUUUUU—

Κάποιες φορές στην τραγωδία θα συναντήσουμε και τραγούδια γραμμένα αποκλειστικά σε κρητικούς (π.χ. Αισχ. *Ικέτιδες*, στ.418-422). Συχνότερα όμως θα δούμε αυτόν τον ρυθμό σε συνδυασμό με άλλους ρυθμούς, όπως με ιάμβους, τροχαίους, δοχμίους, χοριάμβους ακόμη και με αναπαίστους και με δακτύλους (π.χ. Ευρ. *Ορέστης*, στ. 1395-1424, *Βάκχες*, στ.136 κ. εξ.).

Σύμφωνα με τους ειδικούς της αρχαίας ελληνικής μετρικής, το *ιωνικό* είναι το μόνο αρχαιοελληνικό μέτρο στο οποίο θα συναντήσουμε δυο μακρές συλλαβές τη μια μετά την άλλη. Έκαναν λοιπόν τη σκέψη ότι αυτό το μέτρο δεν πρέπει να ήταν προϊόν των Ελλήνων, σκέψη που βρίσκει σύμφωνους τους σημερινούς επιστήμονες. Επειδή λοιπόν αυτό το μέτρο

¹¹⁵ Λυπουρλής 2005, 71.

συναντάται στους *Πέρσες* και τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου καθώς και στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, υποστήριξαν ότι οι Έλληνες θα πρέπει να το χρησιμοποιούσαν όταν ήθελαν να δηλώσουν το μη ελληνικό, το ανατολίτικο¹¹⁶.

Έτσι, ο ιωνικός απ' ελάσσονος (UU— —) είναι ένα μέτρο που χρησιμοποίησε η δραματική ποίηση σε παραλλαγές, όπως:

δίμετρος Αισχ. *Ικέτιδες*, στ.1052 ὁ μέγας Ζεὺς ἀπαλέξαι

U U — — U U — —

τρίμετρος Ευρ. *Βάκχες*, στ.65

τετράμετρος (συνήθως στην ποίηση του Ανακρέοντος).

Από τους τρεις αυτούς στίχους, συνηθέστερος είναι ο δίμετρος. Παραλλαγές αυτού του στίχου σχηματίζονται:

α) με την κατάληξη, την αποβολή δηλαδή της τελευταίας του δεύτερου μέτρου, καμιά φορά και του πρώτου (π.χ. Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, στ. 489, Ευρ. *Βάκχαι*, στ. 64)

β) με ανάλυση του μακρού σε δύο βραχέα (π.χ. Ευρ. *Βάκχαι*, στ.79)

γ) με αντικατάσταση δύο βραχέων με ένα μακρό (π.χ. Ευρ. *Βάκχαι*, στ.81). Σπάνια στη θέση των τριών μακρών, υπάρχει πιθανότητα να συναντήσουμε δύο μόνο μακρά (π.χ. Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, στ.504)

δ) με την αποβολή μίας από τις δύο βραχείες συλλαβές (π.χ. Ευρ. *Βάκχες*, στ.147-48)

ε) με την αποβολή μίας από τις δύο μακρές συλλαβές του πρώτου μέτρου (π.χ. Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, στ.510)

στ) με τη συγκοπή της βραχείας συλλαβής του δεύτερου μέτρου στην ανακλώμενη¹¹⁷ μορφή του (π.χ. Ευρ. *Βάκχαι*, στ.71)¹¹⁸.

Ο *χορίαμβος* (—U U—) είναι μέτρο που στην ουσία προήλθε από ίαμβο με ανάκλαση: U— U—> —U U—. Συνήθως χρησιμοποιείται στην ποίηση του Ανακρέοντα. Οι πιο συχνά χρησιμοποιούμενοι χορίαμβοι είναι ο δίμετρος, ο τρίμετρος, ο τετράμετρος και ο πεντάμετρος. Αυτοί οι στίχοι τις πιο πολλές φορές παρουσιάζονται καταληκτικοί με βακχείο ή πιο σπάνια με κρητικό. Στην τραγωδία, κυρίως στον Ευριπίδη, συναντάται ένας στίχος το δεύτερο μέρος του οποίου είναι χορίαμβος, ενώ τα τέσσερα στοιχεία του πρώτου μέρους

¹¹⁶ Λυπουρλής 2005, 80-81· Ρεντίφης 2012, 113.

¹¹⁷ Για την ανάκλαση και το ανακλώμενο-ανακρεόντειο μέτρο, βλ. Λυπουρλής 2005, 82.

¹¹⁸ Λυπουρλής 2005, 80-82.

παρουσιάζουν μεγαλύτερη ποικιλία: ΟΟ¹¹⁹ΟΟ—ΥΥ—. Τα βασικά σχήματα είναι: —X —
X—Υ Υ— και X — X— —Υ Υ— (π.χ. Σοφ. *Αίας*, στ. 375, *Αντιγόνη*, στ.107, 828, Σοφ.
Ηλέκτρα, στ.121, *Φιλοκτήτη*, στ.1144, 1191, Ευρ. *Ιππόλυτος*, Ευρ. *Ορέστης*, στ.807-815).

Κάποιες φορές συναντάται και η ακέφαλη μορφή του χοριαμβικού δίμετρου στίχου:

X — — —Υ Υ—
— X— —Υ Υ—
— — X —Υ Υ—
— — —Υ Υ—

(π.χ. Ευρ. *Ιων*, στ. 1081, *Ορέστης*, στ. 834-5, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στ.429, 450).

Επίσης κάποιες φορές συναντάμε και τη μορφή: —Υ Υ—ΟΟΟΟ, δηλαδή με το χορίαμβο να προηγείται (π.χ. Σοφ. *Αντιγόνη*, στ.332, Σοφ. *Φιλοκτήτης*, στ.1180, Σοφ. *Τραχίνιαι*, στ.949, Ευρ. *Ιππόλυτος*, στ.70).

Ένας άλλος ρυθμός που συναντάται στην τραγωδία είναι ο **δόχμιος** με βασικό σχήμα: X— —
Υ—. Καθώς όμως υπήρχε η δυνατότητα: α) οι μακρές συλλαβές να αναλύονται σε δύο βραχείες και β) μία μακρά συλλαβή να αντικαθιστά μία ή δύο βραχείες συλλαβές, υπάρχει μεγάλη ποικιλία μορφών του δόχμιου. Δημιουργός του θεωρείται ο Αισχύλος και στη συνέχεια χρησιμοποιήθηκε και από τους άλλους δραματικούς ποιητές.

Οι δόχμιοι ήταν κατάλληλος ρυθμός για την έκφραση έντονων συναισθημάτων, όπως φόβο, απελπισία κλπ. γι' αυτό και ταιριάζουν πολύ στην τραγωδία, ενώ σπανιότερα θα τους συναντήσει κανείς στην κωμωδία. Στην τραγωδία που το μέτρο αυτό χρησιμοποιήθηκε είτε αμιγές είτε σε συνδυασμό με άλλους ρυθμούς (ιάμβους, αναπαίστους, κρητικούς κ.α.) χρησιμοποιήθηκε με τον πιο συνετό τρόπο και καλλιεργήθηκε σε μεγάλο βαθμό (π.χ. Αισχ. *Επτά επί Θήβας*, στ. 698-700).

Τους δοχμίους συνήθως τους συναντάμε δύο δύο. Τότε, επιδιώκεται το τέλος της λέξης να τοποθετείται στο τέλος του κάθε μέτρου (π.χ. Ευρ. *Βάκχαι*, στ. 977-990).

Η νεώτερη μετρική επιστήμη εισήγαγε τον όρο υποδόχμιος για να δηλώσει τη μορφή —Υ—
Υ— που προκύπτει μετά από ανάκλαση της συνήθους μορφής του δοχμίου Υ— —Υ—
π.χ. Ευρ. *Ορέστης*, στ.140, Ευρ. *Ιων*, στ. 719, 1490, Ευρ. *Άλκηστις*, στ.213¹²⁰.

¹¹⁹ Το σύμβολο ΟΟ δηλώνει δύο άλογα στοιχεία που σε σπάνιες περιπτώσεις μπορούν να καλυφθούν από δύο βραχείες συλλαβές. Βλ. και Λυπουρλής 2005, 85.

¹²⁰ Λυπουρλής 2005, 89-91.

Οι Αιολείς ποιητές Σαπφώ και Αλκαίος χρησιμοποίησαν στα ποιήματά τους στίχους, ο αριθμός των οποίων παραμένει σταθερός που σημαίνει ότι δεν είναι δυνατή η αντικατάσταση μιας μακράς συλλαβής από δύο βραχείες ούτε δύο βραχείων συλλαβών από μία μακρά συλλαβή.

Βασικότερος στίχος είναι ο *γλυκώνειος*:

ΟΟ—Υ Υ— —Υ —

Στην καταληκτική του μορφή λέγεται *φερεκράτειος*:

ΟΟ—Υ Υ— —

Ο γλυκώνειος και ο φερεκράτειος αν ενωθούν, δίνουν τον *πριάπειο*.

Στην υπερκατάληκτη μορφή του, δηλαδή με προσθήκη μιας μακράς συλλαβής στο τέλος της λέξης, ονομάζεται *ίππωνάκτειος*:

ΟΟ — Υ Υ — Υ — —

Η αρχή των στίχων που αποτελείται από δύο άλογα στοιχεία λέγεται *αιολική βάση*. Άλλοτε καλύπτεται από τροχάιο (— Υ), άλλοτε από σπονδείο (— —) κι άλλοτε από ίαμβο (Υ —), σπανίως από δύο βραχείες συλλαβές (Υ Υ). Με την πάροδο του χρόνου όμως, η αιολική βάση μπορούσε να παρουσιαστεί με τη μορφή είτε τριβράχους (Υ Υ Υ), είτε δακτύλου (— ΥΥ), είτε πιο σπάνια αναπαίστου (Υ Υ—).

Ο ακέφαλος γλυκώνειος λέγεται *τελεσίλλειο*.

Ο ακέφαλος ιππωνάκτειος λέγεται απλώς *όκτασύλλαβος*, δεν έχει ιδιαίτερη ονομασία.

Ο γλυκώνειος που αυξάνεται στο τέλος κατά έναν βακχείο, ονομάζεται *φαλαίκειος*.

Αν πριν από το τελεσίλλειο προστεθεί ένα ιαμβικό μέτρο, προκύπτει *άλκαϊκός ένδεκασύλλαβος*.

Αν προστεθεί η μετρική ενότητα — Υ Υ — στον γλυκώνειο προκύπτουν:

α) ό άσκληπιάδειος ή άσκληπιάδειος έλάσσων, αν αυτή η μετρική ενότητα προστεθεί μία φορά και

β) ό άσκληπιάδειος μείζων, αν προστεθεί δύο φορές

Παραδείγματα γλυκώνειου στην τραγωδία συναντούμε και στους τρεις τραγικούς: Αισχ. *Χοηφόροι*, 317, Σοφ. *Αίας*, 195, 1197, Σοφ. *Αντιγόνη*, 104, 604, Σοφ. *Τραχίνιαι*, 1017, *Οιδίπους επί Κολωνώ*, 182, 239, Ευρ. *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, 1092, Ευρ. *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 781, Ευρ. *Ίων*, 1235, Ευρ. *Φοίνισσαι*, Ευρ. *Ηλέκτρα*, 180, 126.

Παραδείγματα φερεκράτειου έχουμε στα έργα: Αισχ. *Αγαμέμνων*, 399, *Χοηφόροι*, 807, *Ευμενίδες* 330, Σοφ. *Φιλοκτήτης*, 1125, Ευρ. *Άλκηστις*, 908, *Ανδρομάχη*, 505, *Βάκχαι*, 144.

Ιπωνάκτειο συναντούμε στα εξής έργα: Αισχ. *Πέρσες*, 276, *Χοηφόροι*, 469, Σοφ. *Αντιγόνη*, 105, *Οιδίπους επί Κολωνά*, 680, Ευρ. *Μήδεια*, 832, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, 1046.

Παραδείγματα πριάπειου συναντάμε στα παρακάτω έργα: Αισχ. *Αγαμέμνων*, 401-02, Σοφ. *Οιδίπους Τύραννος*, 1187-88, Ευρ. *Ηρακλής Μαινόμενος*, 423-24.

Παραδείγματα τελεσίλλειου: Σοφ. *Αίας*, 199, 200, 699, Ευρ. *Ιων*, 500, *Ελένη*, 1114, *Ιων*, 468.

Παραδείγματα οκτασύλλαβου: Σοφ. *Αίας*, 634, 700, Σοφ. *Φιλοκτήτης*, 136.

Παραδείγματα φαλαίκειου: Ευρ. *Ιων*, 1237, 1239.

Παραδείγματα αλκαϊκού 11σύλλαβου: Σοφ. *Φιλοκτήτης*, 716.

Παραδείγματα ασκληπιάδειου ελάσσονος: Σοφ. *Φιλοκτήτης*, 707.

Παραδείγματα ασκληπιάδειου μείζονος: Σοφ. *Φιλοκτήτης*, 713, 715¹²¹.

Η μετρική ενότητα που αποτελείτο από έναν σπονδείο και έναν ιαμβικό ή τροχαϊκό πόδα, δηλαδή τρεις μακρές και μια βραχεία συλλαβή, ονομάζεται *επίτριτος*. Ανάλογα με τη θέση που είχε η βραχεία συλλαβή, υπήρχε πρώτος, δεύτερος, τρίτος και τέταρτος επίτριτος.

Ο Westphal, γνωστός μελετητής της αρχαιοελληνικής μουσικής και μετρικής, εισήγαγε τον όρο «**δακτυλεπίτριτοι**» για τις μετρικές μορφές που προκύπτουν όταν συνδυάζονται οι δακτυλικές και οι επίτριτες μετρικές ενότητες. Στην ουσία αφορούσε τον συνδυασμό των μετρικών ενότητων —U U — U U— και — U— με τη βοήθεια μιας άλογης συλλαβής ανάμεσά τους. Αυτή η άλογη συλλαβή α) μόνο κατ' εξαίρεση είναι βραχεία, β) συχνά παραλείπεται, κυρίως στο τέλος της στροφής, γ) μπορεί να χρησιμοποιείται είτε στην αρχή είτε στο τέλος περιόδου και δ) στο τέλος περιόδου —μόνο— μπορεί να ακολουθείται από άλλη άλογη συλλαβή. Δακτυλεπίτριτοι χρησιμοποιούνται και στην τραγωδία με τη βασική διαφορά από τη λυρική ποίηση ότι στο κλείσιμο των δακτυλεπίτριτων στροφών θα δούμε συχνά και ιθυφαλλικό μέτρο.

Παραδείγματα: Ευρ. *Μήδεια*, 410-20¹²².

¹²¹ Λυπουρλής 2005, 93-105.

¹²² Λυπουρλής 2005, 110-113.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 6: ΜΕΛΟΣ & ΜΕΤΡΟ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΤΑ ΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ.

6.1. Αριστοτέλους *Περί Ποιητικής*

Στο περίφημο έργο του *Περί Ποιητικής* (330 π.Χ.), ο Αριστοτέλης αναλύει την τραγωδία. Συλλέγουμε έτσι σημαντικές πληροφορίες για τη δομή και το περιεχόμενο της γενικά, καθώς και για την μελοποιία ειδικά. Αν και οι σύγχρονοι φιλόλογοι αποδομούν τις προσεγγίσεις του και θεωρούν πως το έργο φέρει έντονα τις προσωπικές του εμμονές και υποδείξεις σχετικά με το πώς θα έπρεπε να είναι η τραγωδία, δεν παύει να αποτελεί την αρχαιότερη σωζόμενη επιστημονική πραγματεία που αφορά την τραγωδία και να φωτίζει σημαντικά σημεία της¹²³. Σε αυτό το έργο, ο φιλόσοφος κάνει λόγο για την ποίηση στην οποία κατατάσσει κάθε είδους μιμητική τέχνη, ανάμεσά τους το θέατρο, τη μουσική και τον χορό. Αποκλείει μάλιστα από την *Ποιητική* τη λυρική ποίηση συμβαδίζοντας σε αυτό το σημείο με τον Πλάτωνα. Θεωρεί δε ως κατεξοχήν ποίηση την τραγωδία. Μιλά μάλιστα στο 1448 b 6 για δύο γενεσιουργούς αιτίες της ποίησης: την μίμηση και τη χαρά που προκύπτει από το μίμημα και προσθέτει στο b 20 μία τρίτη αιτία την αρμονία και τον ρυθμό, δηλαδή τη μουσική. Αν και δεν κάνει εκτενή αναφορά στην αρμονία και τον ρυθμό, ωστόσο με τη φράση «*Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ*» (1448b 5-15) καταλήγει τελικά ότι οι δύο φυσικές πηγές της ποίησης είναι η μίμηση και η μουσική. Ο Νικολούδης σχολιάζοντας την *Ποιητική* σημειώνει ότι «ο αρμονικός και ρυθμικός λόγος, ο μουσικός λόγος είναι η πρώτη έξοδος του ανθρώπου από το φυσικό καθεστώς της γλώσσας», ότι η πρόοδος του ανθρώπου προκύπτει από το σμίξιμο λόγου και μουσικής και ότι η μίμηση, η αρμονία και ο ρυθμός είναι μίμηση και ενορχήστρωση του έρωτα του ωραίου με το αληθινό και υψηλό. Επισημαίνει μάλιστα πως ο Αριστοτέλης συγκαταλέγει στα εκφραστικά μέσα της μιμήσεως, μεταξύ άλλων, τη φωνή, τον ρυθμό-το μέτρο (διακρίνοντας τον λόγο σε πεζό ή έμμετρο) και την αρμονία. Να σημειωθεί εδώ ότι ο όρος αρμονία αποδίδεται στη νέα ελληνική ως μελωδία/μελωδικότητα. Οι αρχαίοι δεν χρησιμοποιούσαν τον όρο αρμονία με τη σημερινή έννοια που τη χρησιμοποιεί η σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική που παραπέμπει σε πολυφωνία αλλά τραγουδούσαν πάντα σε ομοφωνία¹²⁴ (1447 a 20)¹²⁵.

Στο 1449 a 20, ο Αριστοτέλης επισημαίνει, όπως προαναφέρθηκε, ότι ο Αισχύλος αύξησε τον αριθμό των υποκριτών από έναν σε δύο ελαττώνοντας τον ρόλο του χορού και των στασίμων

¹²³ Πετρίδης 2015, 19 Σεπτεμβρίου.

¹²⁴ Landormy 1990, 12-13.

¹²⁵ Νικολούδης 1995, 47, 68, 74.

και αργότερα ο Σοφοκλής από δύο σε τρεις περιορίζοντας ακόμη περισσότερο τα χορικά. Αυτό οδήγησε και στην μετατροπή του μέτρου καθώς από το σατυρολογικό είδος ποίησης οδηγήθηκε σε ένα πιο μεγαλοπρεπές και σοβαρό είδος ποίησης («*ἀπεσεμνύνθη*»), τα θέματά της απέκτησαν ουσιαστικότερο περιεχόμενο, η γλώσσα απέβαλε τον ευτράπελο χαρακτήρα της και απέκτησε την «*προσήκουσα σοβαρή μορφή της*», όπως επισημαίνει ο Γ. Μαρκαντωνάτος¹²⁶. Εδώ, ειρήσθω εν παρόδω, ο Αριστοτέλης δεν εννοεί πως η τραγωδία προέκυψε «*από το διαμορφωμένο σατυρικό δράμα, αλλά από τις σατυρόμορφες προβαθμίδες του*», που στην εξέλιξή της απώθησε, όπως υπογραμμίζει ο Lesky¹²⁷. Έτσι το μέτρο από τροχαϊκό τετράμετρο μετατράπηκε σε ιαμβικό. Όταν δηλαδή η ποίηση εγκατέλειψε τον σατυρολογικό και μιμοχορευτικό της χαρακτήρα και προσέλαβε περισσότερο λεκτικό χαρακτήρα υιοθέτησε το ιαμβικό μέτρο που ήταν καταλληλότερο για τον ομιλούμενο λόγο, τη δράση («*πλείστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους*» 1449a 24-27)¹²⁸, ίσως γιατί προσέδιδε αμεσότητα¹²⁹, ενώ το τροχαϊκό ήταν πιο ταιριαστό στα χορικά μέρη λόγω του εύθυμου ρυθμού του¹³⁰, κάτι που επιβεβαιώνει και στο 1460a 10. Μέσα από τον διάλογο και το ιαμβικό τρίμετρο, η τραγωδία άγγιξε το ανώτερο εξελικτικό της στάδιο. Περισσότερα όμως σχετικά με τον ίαμβο θα πρέπει ο φιλόσοφος να είχε αναπτύξει στο Β' βιβλίο του, όπως προεξαγγέλλει στο τέλος του Α' βιβλίου(1462b 15): «*Περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμωδίας...*» που δυστυχώς δεν σώζεται, αφήνοντας έτσι πολλές πτυχές αφώτιστες.

Στο 1449b 25 περνά στον περίφημο ορισμό της τραγωδίας: «*ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*». Προκειμένου να επικεντρωθούμε σε ό,τι αφορά τη μελοποιία, που ο Αριστοτέλης την κατατάσσει στα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας, θα απομονώναμε τη φράση «*ἡδυσμένῳ λόγῳ*» που αποδίδεται: με γλώσσα μυρωδισμένη, περίτεχνη, καταστόλιστη. Ο Αριστοτέλης δανείζεται έναν όρο της μαγειρικής: *ἡδυσμα* (=καρύκευμα) προκειμένου να μιλήσει για την ομορφιά του λόγου, αν και, κατ' άλλους, η μελοποιία δεν είναι ένα απλό καρύκευμα αλλά οργανικό μέρος της τραγωδίας. Στη συνέχεια συμπληρώνει: «*λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους*»(1449b

¹²⁶ Μαρκαντωνάτος 1991, 22.

¹²⁷ Lesky 1983, 328.

¹²⁸ Κάκτος 1995, σχ. 55, σελ. 321.

¹²⁹ Χουρμουζιάδης 2010, 27-28.

¹³⁰ Thomson 1954, 205.

28-31). Ως μυρωδισμένη γλώσσα εννοεί αυτή που έχει ρυθμό και μελωδικότητα, φραστικό στολισμό, κι επισημαίνει ότι ορισμένα μέρη της τραγωδίας, τα διαλογικά, χρησιμοποιούν μόνο μέτρα-ρυθμό και άλλα, τα λυρικά, έχουν και ρυθμό και αρμονία (=μελωδία). Μετά την όψη, τα οπτικά στοιχεία μιας παράστασης (1453 b 1-4), κάνει λόγο για τη μελοποιία και το λεκτικό στοιχείο μιας παράστασης καθώς θεωρεί τη μουσική και τον λόγο εκφραστικά μέσα μιμήσεως(1449b33-34). Συγκεκριμένα, λεκτικό στοιχείο θεωρεί τη σύνθεση των μέτρων, των λέξεων σε στίχους ή αλλιώς τη γλωσσική απόδοση [πραγμάτων και στοχασμών]. Για τη μελοποιία πιστεύει πως δε χρειάζεται να δώσει ορισμό γιατί η δύναμή της είναι φανερή (1449b 35-36). Από τα μυρωδικά του λόγου θεωρεί τη μελοποιία το σημαντικότερο απ' όλα ενώ η όψις είναι αυτή που προκαλεί την τέρψη. Ωστόσο τονίζει πως δε θα τα εξετάσει στην *Ποιητική* γιατί ισχυρίζεται πως δε σχετίζονται άμεσα με τον ποιητή. Βέβαια γνωρίζουμε πως οι ποιητές ήταν ταυτόχρονα και οι συνθέτες της μουσικής μιας παράστασης αλλά ο Αριστοτέλης τη θεωρεί διαφορετική τέχνη που αφορά τον μουσικό-μελοποιό. Επίσης, οι σχολιαστές της *Ποιητικής*, υποστηρίζουν πως αυτό συμβαίνει κι επειδή όταν ο φιλόσοφος έγραφε αυτό το έργο, η ποίηση βρισκόταν σε ύφεση¹³¹.

Στο 1452 b 15-25 ο Αριστοτέλης κάνει διάκριση των μορφολογικών στοιχείων της τραγωδίας. Ήδη από το 1447a 10 είχε προαναγγείλει ότι θα κάνει λόγο για τα κατά ποσόν και κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας: «ἐκ πόσων καὶ ποιῶν ἐστὶ μορίων». Στο 1452 b 15-25 λοιπόν, απαριθμεί τα κατά ποσόν μέρη της τραγωδίας που αποτελούν τις εξωτερικές ενότητες της τραγωδίας. Σχηματικά η διάκριση έχει ως εξής:

1. Διά μέτρου: α. Πρόλογος, β. Επεισόδια, γ. Έξοδος

2. Διά μέλους: α. Χορικά: i. Πάροδος, ii. Στάσιμα, β. i. Τα από σκηνής, ii. Κομμοί¹³².

Στη διάρκεια μιας παράστασης εμφανίζονται με την εξής χρονική ακολουθία: πρόλογος, πάροδος επεισόδιο, στάσιμο (σε μια τυπική τραγωδία εναλλάσσονται 3-6 επεισόδια και στάσιμα), έξοδος. Η δομή της τραγωδίας βασίζεται στην εναλλαγή διαλογικών (απαγγελλλόμενων) μερών και χορικών (λυρικών-αδόμενων μερών)¹³³. Στη συνέχεια ο Αριστοτέλης επεξηγεί τα επιμέρους μέρη:

Πρόλογος είναι το πρώτο μέρος της τραγωδίας και προηγείται της παρόδου. Ο πρόλογος παρέχει πληροφορίες για την προϊστορία της δράσης και προϊδεάζει τον θεατή για όσα

¹³¹ Κάκτος 1995, σχ.1, σελ. 303.

¹³² Κάκτος 1995, σχ. 141, σελ.347.

¹³³ Πετρίδης 2015, 20 Σεπτεμβρίου.

πρόκειται να ακολουθήσουν. Σε κάποιες πρώιμες τραγωδίες, ο πρόλογος παραλείπεται π.χ. *Πέρσες, Ικέτιδες*. Θα πρέπει μάλιστα να αποτελεί μεταγενέστερη προσθήκη¹³⁴.

Πάροδος είναι το πρώτο χορικό, το εισόδιο τραγούδι με το οποίο κάνει την εμφάνισή του ο χορός καθώς μπαίνει από τις παρόδους- πλάγιες εισόδους (εξ ου και το όνομά του). Η είσοδος του χορού στην ορχήστρα γινόταν με τον ανάλογο βηματισμό και την ανάλογη κίνηση γι' αυτό και η πάροδος ήταν πάντα κινητική¹³⁵.

Επεισόδια είναι εκτενή διαλογικά μέρη της τραγωδίας που παρεμβάλλονται μεταξύ δύο χορικών και αποτελούν τα μέρη στα οποία προωθείται η δράση, εκτυλίσσονται δηλαδή σημαντικά γεγονότα. Δημιουργούνται με την επείσοδον-νέα εμφάνιση κάποιου προσώπου στη σκηνή. Υπήρχαν και επεισόδια που περιελάμβαναν και λυρικά μέρη, *τὰ ἀπό σκηνῆς ἄσματα* που εκτελούνταν από τους υποκριτές: *μονωδίαι, διωδίαι καὶ ἐπιρρήματα, ἀμοιβαία, κομμοί* που εκτελούνταν από κοινού από υποκριτές και χορό. Ειδικά οι κομμοί ήταν θρηνητικά ἄσματα που άδονταν από τον κορυφαίο ή το σύνολο του χορού και έναν ή δύο υποκριτές. Η λέξη παράγεται από το ρήμα κόπτομαι (=χτυπιέμαι, στηθοκοπιέμαι) παραπέμποντας στις θρηνωδίες πρωιμότερων τραγωδιών¹³⁶.

Στάσιμο είναι τραγούδι που έψαλλε ο χορός αφού είχε λάβει τη θέση του (*στάσιν*) στην ορχήστρα. Ήταν εμπνευσμένο από το επεισόδιο που προηγείτο χωρίς να προωθεί τη δράση. Στο στάσιμο είτε δεν υπήρχε κίνηση είτε ήταν περιορισμένη, πράγμα που καθόριζε και τα μέτρα. Έτσι εξηγείται και η φράση «χωρίς αναπαίστους και τροχαϊκούς στίχους» που επισημαίνει ο Αριστοτέλης στο 1452 b 25. Τα στάσιμα χωρίζονται σε *στροφές, αντιστροφές* και *επωδούς*. Οι στροφές και οι αντιστροφές έχουν μετρική αντιστοιχία, δηλαδή όμοια μετρική δομή ενώ η επωδός έχει δικό της μετρικό σχήμα. Κατά τον 5ο αιώνα τα στάσιμα έχουν κομβική σημασία στο έργο καθώς συμπυκνώνουν το φιλοσοφικό και διδακτικό νόημα των έργων ενώ με την πάροδο του χρόνου μετατρέπονται σε αφηρημένους ποιητικούς στοχασμούς ή εμβόλιμα ἄσματα ασύνδετα με τα διαδραματιζόμενα. Αυτός ίσως είναι και ο λόγος που στο χωρίο 1456a25 κ.εξ. ο Αριστοτέλης καταδικάζει όσους χρησιμοποιούν εμβόλιμα χορικά ἄσματα, όπως ο Αγάθων κι αργότερα ο Ευριπίδης, γιατί πιστεύει πως διασπών την ενότητα του δράματος: «καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ». [= Και τον χορό πρέπει να τον θεωρούμε ότι είναι ένας από τούς υποκριτές και μέρος του όλου.

¹³⁴ Κάκτος 1995, σχ. 143, σελ. 347.

¹³⁵ Κάκτος 1995, σχ. 146, σελ.347· Πετρίδης 2015, 20 Σεπτεμβρίου.

¹³⁶ Κάκτος 1995, σχ. 144, σελ. 347· Πετρίδης 2015, 20 Σεπτεμβρίου.

Να παίρνει μέρος στο έργο όπως στον Σοφοκλή, και όχι όπως στον Ευριπίδη (μτφρ. Σ. Δρομάζος)]¹³⁷. Από το χωρίο αυτό μάλλον υπονοείται μεγαλύτερη σχέση του χορού με τα διαδραματιζόμενα στα έργα του Σοφοκλή εν αντιθέσει με αυτά του Ευριπίδη. Τα εμβόλιμα στα οποία αναφέρεται ήταν αντίστοιχα των σύγχρονων ιντερμεδίων, δηλαδή αυτοτελή μέρη που παρεμβάλλονται μεταξύ των πράξεων του έργου και συνήθως δεν έχουν καμία σχέση με τα δρώμενα του έργου¹³⁸.

Κομμός είναι, όπως προαναφέρθηκε, κοινός θρήνος μεταξύ χορού και υποκριτών από τη σκηνή: «κομμός δὲ θρήνος κοινός χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς» (1452b 24-25)¹³⁹. Ενώνει, κατά τη Romilly, σκηνή και ορχήστρα σε ένα σύνολο¹⁴⁰.

Τέλος, η **Ἐξοδος** είναι το μέρος με το οποίο ολοκληρώνεται η τραγωδία. Συνδυάζει διαλογικό και λυρικό στοιχείο. Είναι, θα λέγαμε, η τελευταία πράξη, με όρους σύγχρονης δραματουργίας¹⁴¹.

Στο 1462 a 10-15, ο Αριστοτέλης εξαιρεί την υπεροχή της τραγωδίας έναντι της εποποιίας, όχι μόνο λόγω του μέτρου που χρησιμοποιεί, αφού μέτρο χρησιμοποιεί και η εποποιία, αλλά κυρίως λόγω του -διόλου ευκαταφρόνητου- στοιχείου της μουσικής γιατί χάρη στη μουσική οι απολαύσεις παίρνουν ζωή με τον πιο ζωντανό τρόπο.

Τα κατά ποιόν μέρη της τραγωδίας, ο φιλόσοφος τα κατατάσσει ως εξής: **Μύθος, Ἦθος, Λέξις, Διάνοια, Όψις, Μέλος**. Δε θα αναλυθούν όλα τα μέρη εδώ καθώς δεν αφορούν το θέμα της παρούσας εργασίας. Θα σταθούμε στο **Μέλος** που αποτελεί και αντικείμενο της παρούσας έρευνας και που σε συνδυασμό με την **Λέξιν** θεωρούνται από τον φιλόσοφο εκφραστικά μέσα μιμήσεως. Το ερώτημα είναι πώς το μέλος, το έχον ρυθμό και αρμονία ή όπως ο Πλάτων επισήμανε στην *Πολιτεία* «τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶ συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ ῥυθμοῦ» (Πλατ. Πολιτ. 398 d)» λειτουργεί ως μέσο τραγικής αναπαραστάσεως. Η απάντηση βρίσκεται στα συναισθήματα και τις ηθικές ποιότητες που είναι ικανός να αποδώσει ο μουσικός λόγος εν αντιθέσει με τον ομιλούμενο. Γι' αυτό παρόλο που ο μουσικός λόγος στην τραγωδία χρησιμοποιείται κυρίως στα χορικά, υπάρχουν και σημεία στα διαλεκτικά μέρη που ο ομιλούμενος λόγος κρίνεται αδύναμος να εκφράσει τα πάθη και μόνο ο μουσικός λόγος έχει τη δύναμη να τα αποδώσει¹⁴².

¹³⁷ Ιακώβ 2012 < https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_019.html > , Blume 2017, 52-53.

¹³⁸ Κάκτος 1995, σχ. 147, σελ. 347, σχ. 241, σελ. 372· Πετρίδης 2015, 20 Σεπτεμβρίου.

¹³⁹ Κάκτος 1995, σχ. 142, σχ. 347· Πετρίδης 2015, 20 Σεπτεμβρίου.

¹⁴⁰ Romilly 1997, 29.

¹⁴¹ Κάκτος 1995, σχ. 145, σχ. 347· Πετρίδης 2015, 20 Σεπτεμβρίου.

¹⁴² Σηφάκης 2011, 5-6.

Θα πρέπει όμως να σημειωθεί ότι παρά την αδιαπραγμάτευτη αξία της *Ποιητικής* στην μελέτη της αρχαίας τραγωδίας, υπάρχουν διαστάσεις που ο φιλόσοφος δε φωτίζει κι αυτό γιατί όπως διατείνονται οι φιλόλογοι αντιμετωπίζει την τραγωδία περισσότερο ως ποίηση και λιγότερο ως θέατρο. Το μέλος είναι μια από τις πτυχές που μένουν αφώτιστες θεωρώντας το απλό καρύκευμα, άποψη που αμφισβητήθηκε από άλλους σύγχρονους κριτικούς καθώς θεωρούσαν ότι το μέλος αποτελούσε οργανικό στοιχείο της τραγωδίας αφού καθόριζε τα μέτρα, τις χορογραφίες, τις κινήσεις, το ήθος και την ψυχική διάθεση που επιθυμούσε ο ποιητής να δημιουργήσει. Υποστήριζε επίσης πως δε χρειάζεται να βλέπει ή να ακούει κανείς (να υπάρχει θεατρική παράσταση) για να συναισθανθεί το τραγικό στοιχείο καθώς και μόνο το κείμενο της τραγωδίας είχε τη δύναμη να μεταφέρει την τραγικότητα (1462 a 10-12)¹⁴³ δίνοντας έτσι βάρος στον λόγο και λιγότερο στο μέλος. Παραγκωνισμένο αφήνει επίσης τον ρόλο του χορού, στενά συνδεδεμένος κι αυτός με το μέλος, παρόλο που ο χορός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής και ταυτόχρονα εξέφραζε φιλοσοφικά και διδακτικά μηνύματα με διαχρονικό περιεχόμενο¹⁴⁴ αφού ήταν, όπως τον χαρακτηρίζει ο Χουρμουζιάδης, ο «απρόσωπος ερμηνευτικός φορέας της τραγωδίας» που υποδείκνυε συμπεριφορές και ήθη, ο αυτόφωτος παράγοντας που υπογράμμιζε την ουσία του έργου¹⁴⁵.

6.2. Αριστοτέλους *Πολιτικά*

Στο 8. 7, 1341b 32 των *Πολιτικών*, ο Αριστοτέλης διακρίνει τις μελωδίες σε *ήθικες, πρακτικές* και *ένθουσιαστικές* και τις αρμονίες με βάση τη μελωδία που ταιριάζει σε καθεμιά. Γι' αυτό και πιστεύει πως τη μουσική δεν πρέπει να τη χρησιμοποιεί κανείς μόνο για μία ωφέλεια αλλά για πολλές, όπως την παιδείωση, την κάθαρση, την ευχαρίστηση, τη διασκέδαση και την ξεκούραση. Επίσης τονίζει πως δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται όλες οι αρμονίες με τον ίδιο τρόπο. Για την παιδεία θα πρέπει να χρησιμοποιούνται εκείνες που παράγουν ηθικό χαρακτήρα ενώ για την απλή ακρόαση είτε οι πρακτικές είτε οι ενθουσιαστικές. Κάνει λόγο για τις οργιαστικές ή ενθουσιαστικές μελωδίες που στοχεύουν μόνο στην κάθαρση, όχι στην παιδεία ή στην ψυχαγωγία ενώ οι ιερές μελωδίες έλεγε πως θεραπεύουν και καθαίνουν την ψυχή. Άλλωστε θεωρεί πως το πάθος το έχουν όλοι οι άνθρωποι μέσα τους αλλά πιστεύει πως υπάρχουν μελωδίες που εξάπτουν το πάθος και φέρνουν την ψυχή σε κατάσταση που φέρνει η θεραπεία ή η κάθαρση. Σε όλους λοιπόν επέρχεται μια μορφή κάθαρσης και ανακούφισης.

¹⁴³ Βλ. και Ιατρίδου 2016, 9.

¹⁴⁴ Πετρίδης 2015, 19 Σεπτεμβρίου· Ιακώβ 2012 < https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_019.html>.

¹⁴⁵ Χουρμουζιάδης 2010, 26, 35.

Παρομοίως και οι μελωδίες που προκαλούν κάθαρση δίνουν ευχαρίστηση στους ανθρώπους χωρίς να συνεπάγονται ηθική βλάβη¹⁴⁶.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 7: ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΡΗ ΤΩΝ ΣΥΝΤΕΛΕΣΤΩΝ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

7.1. Τα λυρικά μέρη του Χορού

Τον αρχικό πυρήνα της παράστασης συνιστούσε ο Χορός, «επιφορτισμένος», όπως προαναφέρθηκε, με τα λυρικά μέρη του δράματος και μάλιστα κατά τα πρώτα χρόνια του αναλογούσε το μεγαλύτερο τμήμα των λυρικών μερών¹⁴⁷. Εκπροσωπούσε το σύνολο της κοινωνίας κι εξέφραζε τη φωνή της ενώ ταυτόχρονα παρακολουθούσε τα δρώμενα διατηρώντας ουδέτερη και αφαιρετική στάση. Η όρχησή του περιελάμβανε μιμητικές κι εκφραστικές κινήσεις που όχι μόνο πλαισίωναν την παράσταση οπτικά και ακουστικά αλλά νοηματοδοτούσαν και τον λόγο¹⁴⁸ καθώς αποσαφήνιζαν τη δράση¹⁴⁹. Με την πάροδο του χρόνου όμως, το κέντρο βάρους μεταφέρθηκε από το λυρικό μέρος στο διαλεκτικό και από τον Χορό στους υποκριτές δημιουργώντας ένα είδος θεάτρου που προσεγγίζει περισσότερο προς το σύγχρονο και λιγότερο προς τις ρίζες του¹⁵⁰.

Σχετικά με τον χορό, έχουμε πληροφορίες από τις αρχαιολογικές μαρτυρίες, τις λογοτεχνικές αναφορές αλλά και τις θεωρητικές έρευνες του τέλους της αρχαιότητας που μελετούν την τέχνη του χορού. Ωστόσο δεν είναι σε θέση να μας δώσουν μια πλήρη εικόνα για τις θέσεις, στάσεις, χειρονομίες κλπ. Οι εικονιστικές παραστάσεις ή τα γλυπτά αποδίδουν μια μεμονωμένη στιγμή ή μια παγωμένη στάση ή περιορίζονται λόγω του συγκεκριμένου χώρου που είχε ο καλλιτέχνης στη διάθεσή του. Οι θεωρητικές μελέτες από την άλλη δεν περιγράφουν με ακρίβεια τα χορευτικά βήματα παρά αρκούνται σε γενικές υποδείξεις¹⁵¹.

Γνωρίζουμε με σιγουριά ότι απαιτείτο ο επεξεργασμένος ρυθμικός λόγος, τονισμένος σε μουσική, δηλαδή το ομαδικά αδόμενο **μέλος** -ενώ υπήρχαν και σόλο εκτελέσεις από ένα μέλος του χορού- και η ρυθμικά επεξεργασμένη σωματική έκφραση που συνόδευε το μέλος,

¹⁴⁶ Αριστοτέλους *Πολιτικά* 8,7, 1341 b 32, 8, 6, 1341 a 21 στο *Αριστοτέλης, Ποιητική*. Εισαγωγή-μετάφραση :Νικολούδης, 1995, σελ. 292, 294.

¹⁴⁷ Ρεντίφης 2012, 110.

¹⁴⁸ Νικολαΐδου 2002, 79· Ρεντίφης 2012, 110.

¹⁴⁹ Blume 2017, 14.

¹⁵⁰ Romilly 1997, 30.

¹⁵¹ Neubecker 1986, 92-93.

δηλαδή η *όρχηση*¹⁵². Αυτά τα δύο στοιχεία, η μουσική και η όρχηση, κληροδοτήθηκαν στον χορό κυρίως από τον διθύραμβο και τη λυρική ποίηση. Ο συντονισμός και συγχρονισμός απαιτείτο καθώς ο χορός αποτελούσε ένα «πολύφωνο, αλλά όχι πολυφωνικό πρόσωπο, ένα ομοιογενές» σύνολο που εξέφραζε την κοινή γνώμη, το ηθικά σωστό, όπως χαρακτηριστικά το περιγράφει ο Χουρμουζιάδης¹⁵³. Μας είναι γνωστή από τον Πλούταρχο (*Συμποσιακά* ix.747b κ.εξ.), η διαίρεση των βημάτων σε *φοράς* (=βήματα, κινήσεις), *σχήματα* (=θέσεις, στάσεις στις οποίες κατέληγε κάθε κίνηση, εκφράσεις του προσώπου) και *δείξεις* (=χειρονομίες)¹⁵⁴. Το ρήμα *ορχούμαι* (=χορεύω) αναφερόταν σε κινήσεις, στάσεις ή απλούς ρυθμικούς βηματισμούς που αποδίδονταν με συνοδεία ασμάτων και οργάνων.

Σχετικά με τον χορό του δράματος, είναι σαφές ότι ο χορός συνδυαζόταν με το τραγούδι που με τη σειρά του συμβάδιζε με τον αυλό, σπάνια με λύρα. Ο χορός τραγουδούσε, όπως ήδη αναφέρθηκε, στην έναρξη του έργου και ανάμεσα στα επεισόδια, δηλαδή στην πάροδο και στα στάσιμα, στα αμοιβαία και τους κομμούς (θρήνους¹⁵⁵) που μοιράζονταν με τους υποκριτές και στην έξοδο. Εξαιρεση παρόδου χωρίς άσμα αποτελεί η *Εκάβη* του Ευριπίδη όπου ο χορός απαγγέλλει αναπαιστούς κατά την είσοδό του στην ορχήστρα. Συνήθως ο χορός μετά την είσοδό του δεν εγκατέλειπε την ορχήστρα πριν την έξοδο. Σε πέντε σωζόμενες τραγωδίες όμως ο χορός εγκαταλείπει την ορχήστρα στο μέσον του έργου και επανεμφανίζεται. Το τραγούδι που ψάλλει με την επανεμφάνιση ονομάζεται *ἐπιπάροδος*, δηλαδή πρόσθετη ή δεύτερη πάροδος¹⁵⁶.

Σε περιορισμένο βαθμό και στα τελευταία χρόνια της τραγωδίας χρησιμοποιήθηκαν οργανικά εμβόλιμα άσματα, τα *μεσαύλια ή διαύλια*, που ήταν σύντομα διανθίσματα ανάμεσα στις στροφές¹⁵⁷. Τα χορικά είχαν ιδιαίτερη σημασία στο έργο καθώς συνδύαζαν την ώριμη περισυλλογή και συγκινησιακή ευαισθησία με μια αίσθηση παθητικότητας¹⁵⁸. Ταυτόχρονα εξέφραζαν τις πιο σημαντικές στιγμές των μελών της κοινωνίας, όπως γάμος, θάνατος, νίκη, ενηλικίωση. Έτσι, τα αδόμενα μέρη της τραγωδίας ήταν *ὁ ὕμέναιος*: το τραγούδι του γάμου, *τὸ ἐπινίκιον*: της νίκης, *ὁ παιάν*: της επίκλησης στον Απόλλωνα, της έκφρασης ευγνωμοσύνης, του στρατιωτικού εμβατηρίου, της ίασης ή των συμποσίων, *ὁ θρήνος*: της

¹⁵² Goldhill 2018, 190.

¹⁵³ Χουρμουζιάδης 2010, 20, 27, 39.

¹⁵⁴ Pickard-Cambridge 2011, 405.

¹⁵⁵ Κατά τον Χουρμουζιάδη, το γεγονός ότι σε αρκετά λυρικά μέρη των σωζόμενων τραγωδιών υπάρχουν θρήνοι, εξηγεί την προτίμηση σε γυναικείους χορούς. Από τα 17 σωζόμενα έργα του Ευριπίδη, μόνο σε 3 εμφανίζεται ανδρικός χορός ενώ τα 14 έχουν γυναικείο χορό. Βλ. επίσης Χουρμουζιάδης 2010, 42.

¹⁵⁶ Battezzato 2014, 208-09.

¹⁵⁷ Wilson 2014, 255.

¹⁵⁸ Χουρμουζιάδης 2010, 41.

θλίψης ή του πόνου. Και όταν ο Χορός υποδυόταν τον θίασο του Διονύσου, όπως στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, τότε τραγουδούσε τον κλασικό *διθύραμβο* (στ. 64-169). Όλα τα άσματα πάντως ήταν αφιερωμένα στο Διόνυσο Ελευθερέως, προστάτη της τραγωδίας¹⁵⁹.

Η μουσική στην πάροδο και τα στάσιμα που είχαν συνήθως ανάπαιστο ρυθμό, τον λεγόμενο εμβατήριο ανάπαιστο, θα πρέπει να είχαν μια πιο απλή μελωδία εν αντιθέσει με τα υπόλοιπα χορικά ή τις μονωδίες των ηθοποιών. Οι μελετητές οδηγούνται σε αυτή την υπόθεση από το μέτρο και τη μορφή της γλώσσας καθώς δείχνουν τις διαφορές ως προς τη ρυθμική αγωγή και το ύφος που υποδηλώνει η γλώσσα: άλλοτε ήρεμο και πράο κι άλλοτε ευκίνητο, πανηγυρικό ή ζωηρό. Οι στίχοι που εκφωνούσε ο χορός, κατά κανόνα, σχημάτιζαν συστήματα από ζεύγη στροφών¹⁶⁰ δομημένα στο λεγόμενο *αντιστροφικό σχήμα* ή στην ανοιχτή στροφική μορφή, κατά West, συνήθως αποτελούμενη από 5 έως 15 στίχους¹⁶¹. Ξεκινούσε δηλαδή ένα ρυθμικό σύστημα (*στροφή*) το οποίο επαναλαμβανόταν, ακολουθούσε ένα δεύτερο σύστημα (*αντιστροφή* ή *αντίστροφος ωδή*) και η επανάληψή του και ούτω καθεξής. «Η αντιστροφή επαναλαμβάνει τη σειρά των μετρικών μονάδων (όχι των λέξεων) της στροφής. Η στροφή παραπέμπει στην αλλαγή κατεύθυνσης χορού ή στις μεταβολές της μουσικής ενώ η αντιστροφή στην επιστροφή του χορού», κάνει σαφές ο Battezzato. Σποραδικά στην τραγωδία, στροφή και αντιστροφή χωρίζονται από μια διαλογική σκηνή ή και περισσότερες¹⁶². Υπάρχουν και πιο σπάνια είδη στροφών, όπως η *προωδός*, που προηγείται της ωδής (π.χ. *Βάκχες*, στ. 64-72), η *μεσωδός*, καινοτομία του Αισχύλου που υιοθετείται στα μεταγενέστερα έργα του Ευριπίδη και βρίσκεται στη μέση της ωδής, μεταξύ στροφής και αντιστροφής και δεν επαναλαμβάνεται (π.χ. *Χοηφόροι*, στ. 807-11) και η *έπωδός ή εφύμνιον* που άδεται μετά από κάποια λυρική στροφή (π.χ. *Ικέτιδες* Αισχύλου, στ. 118-21, 129-32)¹⁶³.

Η ωδή λοιπόν αντιστοιχούσε σε μια σειρά από ζεύγη (ΑΑ, ΒΒ, ΓΓ, ΔΔ) που συνήθως ακολουθούσαν από ένα εφύμνιο ή επωδό (ΑΑχ, ΒΒχ, ΓΓχ, ΔΔχ). Υπήρχε και μια μορφή γνωστή ως μονοστροφική που αποτελείτο από συνεχή επανάληψη ενός μοναδικού συστήματος (ΑΑΑ). Το αντιστροφικό σύστημα όμως ήταν πιο εύκαμπτο γιατί ο ρυθμός κάθε ζεύγους μπορούσε να διαφοροποιηθεί και να αναπτυχθεί έτσι ώστε να λειτουργεί πιο δραματικά¹⁶⁴. Υπήρχαν και περιπτώσεις που η στροφή βρισκόταν στη μέση ενός επεισοδίου

¹⁵⁹ Wilson 2014, 261.

¹⁶⁰ Romilly 1997, 28.

¹⁶¹ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 83.

¹⁶² Αυτό το φαινόμενο απαντάται συχνότερα στην κωμωδία, π.χ. Αριστοφάνους *Όρνιθες*, *Ειρήνη*, *Λυσιστράτη* κλπ. Βλ και West 2004, 67.

¹⁶³ West 2004, 66-67· Battezzato 2014, 209-10· Goldhill 2018, 190.

¹⁶⁴ Thomson 1954, 209-10.

και η αντιστροφή της βρισκόταν ύστερα από εκτενή σκηνή τριμέτρων ή ύστερα από παρένθετο χορικό άσμα ή στάσιμο, όπως στον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή που οι στίχοι 507-18 αντιστοιχούν στους 391-402. Υπήρχε επίσης η περίπτωση, ο χορός να άδει αστροφική ενότητα που βρισκόταν στη μέση κάποιου επεισοδίου (Ευριπίδη *Ηλέκτρα*, στ.585-95). Τα αστροφικά μέρη, (κατά λέξη αυτά που δεν στρέφονταν), αυτά που δεν είχαν αντίστοιχη ενότητα ήταν σπάνια στην τραγωδία και μάλλον είχαν επηρεαστεί από τη λυρική ποίηση της εποχής¹⁶⁵.

Η γλώσσα στα χορικά άσματα είχε τη μορφή λυρικής ποίησης, ύφος υψηλό και πυκνό και αποτελούσε παραλλαγή δωρικής διαλέκτου. Είναι δύσκολο να προσδιοριστεί η αίσθηση που έδιναν στο κοινό της εποχής αυτά τα στοιχεία δωρικής διαλέκτου¹⁶⁶ αλλά πιθανότατα να ήταν υπεύθυνα για τη μεγαλοπρέπεια της τραγωδίας σε πανελλήνιο επίπεδο. Είναι σημαντική πάντως η παρατήρηση που κάνει η Goldhill πως η γλώσσα της τραγωδίας ήταν δημόσιος λόγος μεταξύ των αντρών και αφορούσε τη δημοκρατία, άρα ήταν γλώσσα πολιτική, πράγμα που πρέπει να έπαιζε καθοριστικό ρόλο στη γλώσσα τόσο των απαγγελλόμενων όσο και των αδόμενων μερών της¹⁶⁷.

Μερικές φορές ο χορός χωριζόταν σε *ήμιχόρια* που τραγουδούσαν εναλλάξ, συχνά στίχους αντικρουόμενου περιεχομένου¹⁶⁸. Συνήθως το πρώτο ημιχόριο τραγουδούσε τη στροφή, το δεύτερο την αντιστροφή και μαζί έψαλλαν την επωδό. Να σημειωθεί εδώ ότι η λέξη *επωδός* είχε δύο έννοιες. Η μία σήμαινε την κατάληξη της ωδής (*κώδη*) ενώ η αρχέγονη σημασία της δήλωνε μαγικό, ξόρκι ή γητεία. Με την αρχέγονη σημασία της χρησιμοποιείτο σε τελετή εξορκισμού και κατ' επέκταση σήμαινε τραγούδι τραγουδισμένο πάνω από κάποιον, είτε για να γιατρευτεί είτε για να καταδικαστεί είτε για να ευφρανθεί η ψυχή του. Τέτοια παραδείγματα είναι το μοιρολόι των Τρωάδων πάνω από το πτώμα του Έκτορα (*Ιλιάδα*, Ραψωδία Ω, στ. 695-804) και ο χορός των Ερινυών στις *Ευμενίδες* προσπαθώντας να πετύχουν την καταδίκη του Ορέστη¹⁶⁹.

Ενίοτε τα χορικά μοιράζονταν σε μεμονωμένα μέλη, όχι όμως ως πρόσωπα αλλά ως φωνές ενός ενιαίου συνόλου. Τον χορό αποτελούσαν ερασιτέχνες και όχι επαγγελματίες, όπως ίσχυε για τους υποκριτές ενώ γύρω στα μέσα του 4ου αιώνα¹⁷⁰ πρέπει να άρχισαν να

¹⁶⁵ Battezzato 2014, 210.

¹⁶⁶ Στην κωμωδία χλευάζονταν τα πρόσωπα που μιλούσαν με παράξενη προφορά ή σε περιέργες διαλέκτους. Βλ. και Goldhill 2018, 191.

¹⁶⁷ Goldhill 2018, 190-91.

¹⁶⁸ Battezzato 2014, 213.

¹⁶⁹ Thomson 1954, 209-11.

¹⁷⁰ Moretti 2007, 40.

αναδεικνύονται επαγγελματίες μέσα απ' τους κόλπους του χορού¹⁷¹. Ο αρχηγός ή εκπρόσωπος του χορού, ο αντίστοιχος του εξάρχοντος του διθύραμβου, λεγόταν *κορυφαίος* και κάποια μέρη των χορικών τα τραγουδούσε μόνος του ενώ, όταν έπρεπε να συμμετέχει στα διαλογικά μέρη, συνδιαλεγόταν με τον υποκριτή σε ιαμβικά τρίμετρα ή τροχαϊκά τετράμετρα εκπροσωπώντας το σύνολο του χορού και διατηρώντας το αφαιρετικό και αόριστο ύφος που χαρακτήριζε τον χορό. Όταν ο χορός χωριζόταν σε ημιχόρια κι έπρεπε να συμμετέχει στα διαλογικά μέρη, ο λόγος εκφωνείτο από τους επικεφαλής των δύο ημιχορίων. Τον χορό συνόδευε κυρίως ένας αυλητής, όπως θα συζητηθεί στη συνέχεια. Μουσικοδιδάσκαλος και χοροδιδάσκαλος ήταν αρχικά ο ίδιος ο ποιητής διδάσκοντας στον χορό τόσο τη μουσική όσο και την όρχηση που ήταν δικής του εμπνεύσεως και οι δύο¹⁷². Ο Φρύνιχος και ο Αισχύλος διακρίνονταν για τη δεξιοτεχνία τους στη διδασκαλία. Μάλιστα το πρώτο πράγμα που έπρεπε να γίνει προτού ξεκινήσει η προετοιμασία μιας παράστασης ήταν οι δύο σπουδαιότεροι άρχοντες να διορίσουν χορηγούς που με τη σειρά τους θα επέλεγαν και θα χρηματοδοτούσαν τον χορό. Στη συνέχεια διάλεγαν τους ποιητές που *ήτουν χορόν*, θα διαγωνίζονταν δηλαδή. Οι ποιητές που θα επιλέγονταν, είχαν την υποχρέωση να διδάξουν τον χορό. Έτσι, ο χορός θεωρείτο το σημείο εκκίνησης της παράστασης¹⁷³. Αργότερα οι ποιητές ανέθεταν τη διδασκαλία του χορού σε έναν επαγγελματία εκπαιδευτή ονόματι *υποδιδάσκαλος*. Αναφέρεται συγκεκριμένα κάποιος Τελεστής ως ορχηστής του Αισχύλου¹⁷⁴.

Τα μέλη του χορού της τραγωδίας ήταν δώδεκα στα πρώτα έργα του Αισχύλου και αργότερα αυξήθηκαν από τον Σοφοκλή σε δεκαπέντε. Εξαίρεση αποτελούν έργα όπως οι *Ικέτιδες* του Αισχύλου που κατά την παράδοση, απαιτούνταν πενήντα μέλη¹⁷⁵, αν και ενδέχεται δώδεκα μόλις μέλη να έπαιζαν τον ρόλο των πενήντα θυγατέρων του Δαναού¹⁷⁶. Στους *Πέρσες* και τους *Επτά επί Θήβας* φαίνεται βέβαιο πως ο αριθμός των χορευτών ήταν δώδεκα ενώ κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι στην *Ορέστεια* ακολούθησε κι ο Αισχύλος τον Σοφοκλή και χρησιμοποίησε δεκαπέντε χορευτές. Για τον *Αγαμέμνονα* όμως η έρευνα δεν έχει καταλήξει

¹⁷¹ Χουρμουζιάδης 2010, 11, 13, 30,40.

¹⁷² Neubecker 1986, 63, 75-78, 92-96· Μιχαηλίδης 2003, 112.

¹⁷³ Romilly 1997, 30.

¹⁷⁴ Pickard-Cambridge 2011, 139-40, 398.

¹⁷⁵ Η πεποίθηση αυτή βασίζεται κατά ένα μέρος στην άποψη ότι η τραγωδία προέρχεται από τον διθύραμβο που αποτελείτο από χορό πενήντα ατόμων, κατά ένα μέρος στον μύθο που έλεγε ότι ο Δαναός είχε πενήντα κόρες και κατά ένα μέρος σε μια ιστορία που διηγείται ο Πολυδεύκης πως αρχικά οι χορευτές ήταν πενήντα ως τη στιγμή που η είσοδος πενήντα Ερινυών (στις *Ευμενίδες*) στη σκηνή τρομοκράτησε τόσο το κοινό που μειώθηκε ο αριθμός τους. Βλ. επίσης Pickard-Cambridge 2011, 383.

¹⁷⁶ Moretti 2007, 42.

σε βέβαια συμπεράσματα σχετικά με την ύπαρξη δώδεκα ή δεκαπέντε μελών¹⁷⁷. Γενικά από τα μέσα του 5ου αιώνα π.Χ. ο αριθμός των μελών φαίνεται να παγιώνεται στους δεκαπέντε¹⁷⁸.

Κατά τον Ιούλιο Πολυδεύκη, οι χοροί είχαν αρχικά ορθογώνια διάταξη στην τραγωδία, συγκεκριμένα 4 πτέρυγες (ζυγά) επί 3 σειρές (στοίχοι) ή 5 πτέρυγες (ζυγά) επί 3 σειρές (στοίχοι) ή αντιστρόφως. Εισέρχονταν δηλαδή στην ορχήστρα είτε κατά στοίχους (με μέτωπο τρεις και βάθος τέσσερις ή πέντε) ή κατά ζυγά (με μέτωπο τέσσερις ή πέντε και βάθος τρεις). Συνήθως κατά την είσοδό τους είχαν τους θεατές στα αριστερά τους και τη σκηνή στα δεξιά τους¹⁷⁹. Η διάταξη σε κύκλο θα πρέπει να άρχισε αργότερα¹⁸⁰. Δεν σώζονται μαρτυρίες σχετικά με τον τρόπο που κινείτο ο χορός επί σκηνής. Σώζεται όμως ένα σχόλιο του Τρικλίνιου για την *Εκάβη* του Ευριπίδη (στ.647 κ.εξ.) που περιγράφει χαρακτηριστικά τον χορό στη στροφή να προχωρά προς τα δεξιά, στην αντιστροφή προς τα αριστερά και στην επωδό να στέκεται στο ίδιο σημείο. Ίσως μάλιστα στη στροφή και την αντιστροφή να πραγματοποιούσαν ένα είδος παλινδρομικής κίνησης. Καθώς το μέτρο στη στροφή και την αντιστροφή ήταν ίδιο, πολύ πιθανό να επαναλαμβανόταν η ίδια μελωδία για κάθε ζεύγος στροφών, στοιχείο που επιβεβαιώνεται και από τον Διονύσιο Αλικαρνασσία. Στα *Προβλήματα* του Ψευδοαριστοτέλη (19, 15) (αν και δεν γνωρίζουμε αν αναφέρονται σε έργα της κλασικής ή μεταγενέστερης εποχής), σημειώνεται πως τα τραγούδια γράφονταν σε στροφές κι αντιστροφές διατηρώντας την ίδια μελωδία γιατί έτσι άδονταν ευκολότερα. Εναλλαγές στη μελωδία γίνονταν ευκολότερα σε μονωδίες παρά σε χορικά τραγούδια. Κατά τα τέλη του 5ου αιώνα, παρατηρείται μεγαλύτερη ελευθερία στη στροφική διάρθρωση -ίσως- λόγω και των νεωτερισμών των διθυράμβων¹⁸¹.

Παράλληλα με τη μουσική βιάζαν και οι κινήσεις του χορού που ξεκινούσαν με την είσοδό του στην ορχήστρα¹⁸². Οι μελετητές υποθέτουν ότι οι χοροί της τραγωδίας είχαν πιο τυποποιημένες και μεγαλοπρεπείς κινήσεις εν αντιθέσει με τους χορούς της κωμωδίας και του σατυρικού δράματος που ήταν πιο ευκίνητοι και πιο ζωηροί. Συνεπώς η κίνηση της τραγωδίας πρέπει να άλλαζε πολύ πιο δύσκολα απ' ό,τι της κωμωδίας ή του σατυρικού δράματος. Κατά τον Αριστόξενο, ο χορός της τραγωδίας και η μουσική που τον συνόδευε

¹⁷⁷ Pickard-Cambridge 2011, 382-84.

¹⁷⁸ Μαρκαντωνάτος 1991, 103· Ρεντίφης 2012, 110.

¹⁷⁹ Ρεντίφης 2012, 111.

¹⁸⁰ Pickard-Cambridge 2011, 391.

¹⁸¹ Neubecker 1986, 75-78, 92-96, 179.

¹⁸² Neubecker 1986, 63-64.

ονομαζόταν *ἐμμέλεια* (έν + μέλος= μουσικότητα, μελωδικότητα, αρμονία, ευρυθμία, συμμετρία, κοσμιότητα)¹⁸³ και η κίνησή του ήταν αυστηρή, αξιοπρεπής, υψηλή και συγκρατημένη, της κωμωδίας *κόρδακας* με κίνηση κωμική και άσεμνη ενώ του σατυρικού δράματος *σίκινις* και χαρακτηριζόταν από ζωηρά πηδήματα των Σατύρων. Αυτό μας οδηγεί εύλογα στην υπόθεση ότι και η μουσική που συνόδευε τον χορό της τραγωδίας ήταν πιο σεμνή και μεγαλοπρεπής χωρίς εξάρσεις και ζωηρές κινήσεις και πως η όρχηση συμβάδιζε με το αυστηρό ύφος της μουσικής που τη συνόδευε. Για την *εμμέλεια* συγκεκριμένα, γνωρίζουμε ότι ο Αθήναιος θεωρούσε πως διακρινόταν από βαρύτητα και σεμνότητα και την αποκαλούσε σπουδαία εν συγκρίσει με τον χυδαίο *κόρδακα*. Ο όρος *εμμέλεια* αρχικά θα πρέπει να ήταν αφηρημένος και να αφορούσε την ποιότητα της εκλεπτυσμένης εκφοράς των λέξεων οπότε να χαρακτήριζε περισσότερο το ύφος του λόγου παρά τη μουσική και την όρχηση. Η *εμμέλεια* αφορούσε μεγάλη συναισθηματική γκάμα χορών, από την ηρεμία της ωδής στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* ως την βίαιη ορμή των Ερινύων στις *Ευμενίδες* και την έκσταση των *Βακχών*¹⁸⁴.

Σύμφωνα με την *Ποιητική* του Αριστοτέλη (1449 a 17 κ.εξ.) στις πρώτες τραγωδίες ο χορός είχε τον ρόλο του συνεργούντος προσώπου με δράση συλλογική. Με την εισαγωγή του δεύτερου υποκριτή από τον Αισχύλο και του τρίτου από τον Σοφοκλή, ο ρόλος του χορού ελαττώθηκε ενώ με τον Ευριπίδη περιορίστηκε μόνο στα χορικά άσματα¹⁸⁵ που ολοένα συρρικνώνονται. Έτσι, ενώ στον Αισχύλο τα χορικά είχαν έκταση, ευρύτητα και πολυπλοκότητα και το δράμα του ήταν, όπως το χαρακτήρισε ο Mairice Croiset, «το άσμα του χορού αναμειγμένο με διαλόγους», τα αδόμενα μέρη στον Ευριπίδη κατέληξαν να παραγκωνίζονται χάριν της πλοκής¹⁸⁶. Συγκεκριμένα, στις *Ικέτιδες* του Αισχύλου η παρουσία του χορού ξεπερνά τα 2/3 των στίχων, στις *Χοηφόρους* ξεπερνά τους 400 στίχους σε σύνολο 1076, δηλαδή λίγο περισσότερο από το 1/3 των στίχων, στην *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή που έχει το ίδιο θέμα (και μόνο ο τίτλος αποκαλύπτει πως το κέντρο βάρους δεν πέφτει πια στον Χορό) έχει περίπου 200 στίχους σε σύνολο 1510, δηλαδή λιγότερους από το 1/6, στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη έχει περισσότερους από 200 στίχους σε σύνολο 1360, δηλαδή λιγότερους από το 1/6 και τέλος στον *Ορέστη* του Ευριπίδη η παρουσία του χορού περιορίζεται στο 1/8 των στίχων. Παρατηρείται λοιπόν μια σταδιακή συρρίκνωση του ρόλου

¹⁸³ < https://greek_greek.en_academic.com/45320/%CE%B5%CE%BC%CE%AD%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%B1>

¹⁸⁴ Pickard-Cambridge 2011, 411-13.

¹⁸⁵ Pöhlmann 2000, 17, 24.

¹⁸⁶ Romilly 1997, 34.

του χορού ήδη από τον 5ο αιώνα π.Χ.¹⁸⁷. Ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους*(914-15) παρουσιάζει τον Ευριπίδη να κατηγορεί τον Αισχύλο που δίνει στον χορό «τέσσερις αρμαθιές τραγούδια» κι αφήνει τα πρόσωπα να σιωπούν. Όμως, ενώ στον Σοφοκλή η σχέση των χορικών είναι στενότερη με τη δράση του έργου, στον Ευριπίδη παρατηρείται διαφοροποίηση ως προς τη συνάφεια του χορού με τα δρώμενα. Παρατηρείται λοιπόν και εξασθένιση της σχέσης του χορού με την πλοκή. Έτσι, διαφορετικά παρουσιάζεται ο χορός στις *Ικέτιδες* και τις *Βάκχες* και διαφορετικά στον *Ιππόλυτο* και την *Ηλέκτρα*. Μια προσεκτική μελέτη, όμως θα έδειχνε ότι σπάνια δεν συνδέονται με τα δρώμενα κι όταν συμβαίνει αυτό, εξηγείται δραματουργικά. Ακόμη και τότε όμως, μόνο διακοσμητική δε θα χαρακτηριζόταν η λειτουργία του. Στις *Βάκχες* και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* π.χ., από τα τελευταία έργα του 5ου αιώνα, αναδεικνύεται ο ουσιαστικός ρόλος του χορού στην πλοκή του δράματος¹⁸⁸.

Αυτή η καταλυτική δράση του χορού στο δράμα εκπορεύεται από τα λυρικά μέρη, κυρίως τα χορικά μεταξύ των επεισοδίων και τους κομμούς. Και μπορεί αυτά τα μέρη να μην προωθούν απαραίτητα τη δράση, σίγουρα όμως αποκαλύπτουν τα βαθύτερα νοήματα του δράματος¹⁸⁹. Κατά την μετακλασική εποχή, η παρουσία του χορού στις παραστάσεις δράματος ελαττώθηκε ακόμη περισσότερο, χωρίς όμως ποτέ να απουσιάσει εντελώς. Φυσικά όταν ελαττώθηκε η παρουσία του, έχασε και την καθοριστική του συμβολή στα δρώμενα, αν και η ελάττωση αυτή παρατηρείται περισσότερο στην κωμωδία και λιγότερο στην τραγωδία, υπογραμμίζει η Neubecker¹⁹⁰. Είναι σημαντικό όμως να αναφερθεί ότι στα αρχαία των *τεχνιτών του Διονύσου*¹⁹¹ στα τέλη του 3ου αιώνα π.Χ. δεν αναφέρεται ρητά η ύπαρξη τραγικού χορού κι αν εμφανιζόταν, αυτό θα συνέβαινε μόνο στα μεσοδιαστήματα των πράξεων¹⁹².

Ο Egert Pöhlmann διεξήγαγε έρευνα σχετικά με τη δράση του χορού στο αρχαίο δράμα και τα μουσικά μέρη του χορού που ξεχωρίζουν. Τα πρώιμα έργα του Αισχύλου διακρίνονται για την εντονότερη παρουσία του χορού. Ιδιαίτερα ενεργητικό χορό θεωρεί τον χορό των *Ικέτιδων* (465/3 π.Χ). Το έργο προλογίζει ο χορός των Δαναΐδων, όχι κάποιος υποκριτής, και πρωτοστατεί σε όλο το έργο ενώ από τα μουσικά μέρη ξεχωρίζει ο λυρικός διάλογος με τον

¹⁸⁷ Moretti 2007, 42.

¹⁸⁸ Pickard-Cambridge 2011, 380-81.

¹⁸⁹ Χουρμουζιάδης 2010, 14, 32, 55.

¹⁹⁰ Neubecker 1986, 64-65, 77, 96.

¹⁹¹ *Η Σύνοδος ή Κοινόν των περί τον Διόνυσον τεχνιτών* ήταν σωματείο επαγγελματιών της τέχνης: ποιητών, υποκριτών, χορευτών, μουσικών, τραγουδιστών, χοροδιδασκάλων, ραψωδών κλπ. που συστάθηκε στα πρώτα χρόνια του 3ου αιώνα π.Χ με σκοπό να υπερασπιστεί τα δικαιώματα των κλάδων της τέχνης. Βλ. επίσης Αδάμ-Βελένη 2006, 174-76.

¹⁹² Pickard-Cambridge 2011, 381.

οποίο αντιμετωπίζουν τον Πελασγό (στ. 348-87) και το χορικό των στίχων 418-37. Στους *Επτά επί Θήβας* (467 π.Χ) επίσης ο χορός έχει πολύ ενεργό δράση ενώ ξεχωρίζουν τα εκτενή χορικά (στ. 78-180, 287-368, 720-791, 822-1004, μάλιστα στους στίχους 961-1004 ο χορός χωρίζεται σε δύο ημιχόρια χάριν κλιμάκωσης του θρήνου) που συνεχίζονται σε λυρικό διάλογο στα επεισόδια (στ. 203-286, 369-719, 792-821) και στην έξοδο (στ. 1054-1078) όπου οι Θηβαίες γυναίκες κραυγάζουν τους φόβους τους. Στους *Πέρσες* (472 π.Χ.) θεωρεί πως ξεχωρίζουν η πάροδος (στ. 1-154), τα εκτενή χορικά άσματα (στ.532-597, 852-906), τα διαλογικά σημεία με την βασίλισσα Άτοσσα (στ. 159-531, 598-851) και φυσικά ο κομμός με τον ηττημένο Ξέρξη στην έξοδο (στ. 908-1077). Αλλά και στις *Ευμενίδες* ο χορός έχει ιδιαίτερα δραστική συμμετοχή¹⁹³.

Ο Pickard-Cambridge υποστηρίζει ότι σε ορισμένα έργα του Αισχύλου και του Ευριπίδη, ίσως να υπήρχαν δύο χοροί άρα περισσότερα χορικά, όπως στις *Ικέτιδες* που στην τελευταία σκηνή εμφανίζονται θεραπαινίδες των Δαναΐδων συμμετέχοντας στα χορικά άσματα. Στο τέλος των *Ευμενίδων* ένας χορός Προπομπών συνοδεύει τις *Ευμενίδες* στο ιερό τους. Στις *Φοίνισσες* του Φρυνίχου πρέπει να υπήρχε χορός από συμβούλους των Φοινισσών, αν και δεν υπάρχει κάποιο στοιχείο που να τεκμηριώνει αν ο χορός αυτός μιλούσε, τραγουδούσε, συμμετείχε με κάποιο τρόπο στη δράση ή παρευρισκόταν απλώς στην εισαγωγική σκηνή. Για τα έργα του Σοφοκλή δεν υπάρχουν ενδείξεις δεύτερου χορού. Σχετικά με τα έργα του Ευριπίδη θα πρέπει να υπήρχε στις *Ικέτιδες* (1123 κ.εξ.) δεύτερος χορός αποτελούμενος από τα παιδιά των επτά στρατηγών. Στο χαμένο έργο *Φαέθων* θα πρέπει να υπήρχε χορός των θεραπαινίδων της Κλυμένης και δεύτερος των μελών της γαμήλιας χορωδίας. Στο επίσης χαμένο *Αλέξανδρος*, πρέπει να υπήρχε χορός ποιμένων, ακολούθων του Πάρη και χορός των Τρώων –άγνωστο αν ήταν γυναικών ή ανδρών. Στον *Ιππόλυτο* ο χορός των κυνηγών που συνοδεύει τον ήρωα αλλά φεύγει πριν την πάροδο θα πρέπει να ήταν διαφορετικός από αυτόν που έρχεται μετά διότι δεν υπάρχει ο απαιτούμενος χρόνος για την αλλαγή κοστουμιών. Τέλος, στην *Αντιόπη*, θα πρέπει να υπήρχε, όχι μόνο ο χορός των αττικών ποιμένων, αλλά και χορός των Μαινάδων που έμπαινε στη σκηνή και αποχωρούσε με τη Δίρκη. Μάλιστα οι δύο αυτοί χοροί θα πρέπει να παρευρίσκονταν ταυτόχρονα στη σκηνή¹⁹⁴.

Αξίζει, τέλος, να σημειωθεί η σημασία με την οποία κυλά ο χρόνος στα λυρικά μέρη της τραγωδίας. Κατά τη διάρκεια των χορικών, ειδικά των παρόδων και των στασίμων, ο χρόνος συνήθως κυλά ταχύτερα απ' ό,τι στη διάρκεια των επεισοδίων. Συχνά οι ήρωες αποχωρούν

¹⁹³ Egert Pöhlmann 2000, 21-24.

¹⁹⁴ Pickard-Cambridge 2011, 385-87.

πριν από τα χορικά, επανεμφανίζονται μόλις αυτά ολοκληρωθούν και εν τω μεταξύ έχουν συμβεί σημαντικά γεγονότα στην εξωσκηνική δράση. Στη σύντομη διάρκεια ενός χορικού, οι ήρωες καταφέρνουν να διανύσουν μεγάλες αποστάσεις (Αισχύλου *Αγαμέμνων*, στ. 355-487), οι πολιτικές συνελεύσεις να συνεδριάσουν και να αποφασίσουν για καίρια ζητήματα (Αισχύλου *Ικέτιδες*, στ.524-99, Ευριπίδου *Ορέστης*, στ. 807-43) και οι μάχες να διεξαχθούν (Αισχύλου *Επτά επί Θήβας*, στ. 720-91, Ευριπίδου *Ικέτιδες*, στ. 598-633, Σοφοκλέους *Οιδίπους επί Κολωνώ*, στ. 1044-95). Έτσι, για κάποιους αρχαίους σχολιαστές, τα χορικά δεν έχουν μόνο αισθητική αξία αλλά καλύπτουν και ένα χρονικό κενό. Στον *Αγαμέμνονα*, π.χ. η Κλυταιμνήστρα αναγγέλλει την πτώση της Τροίας «σήμερα», όπως λέει χαρακτηριστικά (στ.320) και την ίδια μέρα ο αγγελιοφόρος φτάνει από την Τροία στο Άργος. Σύμφωνα όμως με έναν αρχαίο σχολιαστή, πολύ επέκριναν τον ποιητή καθώς παρουσιάζει τους Έλληνες να επιστρέφουν μέσα σε μία μόλις ημέρα από την Τροία (αγνοώντας προφανώς τη σύμβαση ότι ο σκηνικός χρόνος κυλά εντελώς διαφορετικά από τον ρεαλιστικό). Στις μονωδίες και διωδίες αντιθέτως, ο χρόνος δεν κυλά με την ίδια ταχύτητα¹⁹⁵.

7.2. Τα λυρικά μέρη των υποκριτών

Τα είδη του λόγου στα οποία έπρεπε να είναι εξασκημένοι οι υποκριτές χωρίζονταν στις εξής τρεις κατηγορίες: **I) απλή έμμετρη απαγγελία χωρίς μουσική, II) απαγγελία με μουσική συνοδεία και III) άσματα, μονωδίες ή διωδίες**¹⁹⁶, σύμφωνα με το φως που ρίχνουν στην έρευνα τα έργα *Περί Ποιητικής*, *Ρητορική* και *Προβλήματα* του Αριστοτέλη, το *Συμπόσιο* του Ξενοφώντος, το *Περί Μουσικής* του Πλουτάρχου, το *Περί Ορχήσεως* του Λουκιανού, τα χειρόγραφα του Αθήναιου και φυσικά οι μελέτες σύγχρονων επιστημόνων. Οι αρχαίοι πίστευαν πως οι διαφορές που προέκυπταν στο άκουσμα από τα λυρικά και τα διαλεκτικά μέρη ήταν αυτές που διαμόρφωναν τα κατάλληλα συναισθήματα στην τραγωδία. Γι' αυτό ο τρόπος εκφοράς του λόγου, πεζός ή αδόμενος, και τα μέτρα ήταν προσεκτικά επιλεγμένα. Τα μέρη των υποκριτών, χωρίζονταν σε:

I) απλή έμμετρη απαγγελία χωρίς μουσική.

Αυτή χρησιμοποιείτο στα μέρη του κειμένου γραμμένα σε ιαμβικό τρίμετρο, που κατά την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, ήταν το πλησιέστερο μέτρο στον πεζό λόγο, είτε σε διάλογο είτε σε μονόλογο («*μάλιστα γάρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἔστιν*», 1449a 19-28). Δε θα γίνει εκτενής αναφορά στην έμμετρη απαγγελία καθώς δεν αφορά τόσο την παρούσα εργασία.

¹⁹⁵ Battezzato 2014, 218-19.

¹⁹⁶ West 2004, 64.

Στην επόμενη ενότητα όμως θα γίνει αναφορά σε κάποια ενδεικτικά σημεία τραγωδιών όπου εναλλάσσονται απαγγελόμενοι και αδόμενοι στίχοι.

II) απαγγελία με μουσική συνοδεία (παρακαταλογή ή ρετσιτατίβο), συνήθως αυλού.

Κατά τον Pickard-Cambridge, η απαγγελία με μουσική συνοδεία αφορούσε τροχαϊκά τετράμετρα και ιαμβικά τρίμετρα, που εισάγονταν στη μέση των λυρικών μερών¹⁹⁷, ενώ κατά τον Hall, πέρα από αυτά τα δύο μέτρα χρησιμοποιείται και ο ανάπαιστος ρυθμός¹⁹⁸. Ο όρος *παρακαταλογή* συναντάται δύο φορές στα *Προβλήματα* του Αριστοτέλη και στον Πλούταρχο και το αντίστοιχο ρήμα χρησιμοποιείται από τον Αθήναιο σε υποθετική ανάγνωση της λέξης και πρέπει να είναι αντίστοιχη του όρου *ρετσιτατίβο* που συναντάται στην ιταλική όπερα. Η παράδοση θέλει επινοητή του όρου τον Αρχίλοχο από τον οποίο υιοθετήθηκε στην τραγωδία¹⁹⁹. Ο όρος έχει ανάλογη έννοια με τη φράση *καταλέγειν παρά τήν κρούσιν* και η συνοδεία θα πρέπει να κινείται σε υψηλότερες νότες από αυτές που κινείται η φωνή. Δεν γνωρίζουμε αν ηθοποιός ή ο αυλητής παρέμεναν στις ίδιες νότες σε όλη την παρακαταλογή ή στο μεγαλύτερο μέρος της. Γενικά είναι ελάχιστα αυτά που γνωρίζουμε σχετικά με τον τρόπο απόδοσης των μέτρων αυτών και τον τρόπο απαγγελίας της παρακαταλογής που αργότερα συνοδεύονταν από *κλεψιάμβον*²⁰⁰. Είναι δύσκολο, υποθέτει ο Pickard-Cambridge, να χρησιμοποιείται ιδιαίτερο μουσικό όργανο μόνο για το ρετσιτατίβο κατά την Κλασική περίοδο γιατί, εφόσον τότε ο μουσικός επί σκηνής ήταν ένας, δεν θα υπήρχε ο απαιτούμενος χρόνος για την αλλαγή οργάνων από έναν και μόνο μουσικό. Μάλιστα εφόσον ο αυλός συνόδευε τη χορική όρχηση, είναι πιθανό να συνόδευε και τον ηθοποιό. Αυτό θα καθιστούσε και ευκολότερη την μετάβαση από τα αδόμενα λυρικά μέρη σε απαγγελόμενα τροχαϊκά τετράμετρα και αντίστροφα. Αυτό το ενδιάμεσο είδος απαγγελίας υπάρχουν περιπτώσεις να αναφέρεται από τους σχολιαστές άλλοτε ως *άσμα* κι άλλοτε ως *ομιλία*²⁰¹.

Ενδεχομένως να υπήρχαν κι ενδιάμεσοι τρόποι εκφοράς του λόγου ανάμεσα στο άσμα και την ομιλία. Ο ήχος τέτοιων ημιαδόμενων στίχων μας παραπέμπει συχνά σε κίνηση, σωματική και συναισθηματική, όπως η είσοδος και αποχώρηση της Ιούς στον *Προμηθέα Δεσμώτη* (στ.561-65, 877-86)²⁰².

¹⁹⁷ Pickard-Cambridge 2011, 243.

¹⁹⁸ Hall 2006, 301.

¹⁹⁹ Πλουτ. *Περί μουσ.* 1141 A 28. Βλ. επίσης Μιχαηλίδης 2003, 240.

²⁰⁰ Κλεψιάμβος ήταν εννιάχορδο μουσικό όργανο που χρησιμοποιείται κυρίως στην παρακαταλογή, ιδίως στους ιάμβους του Αρχίλοχου. Βλ. επίσης Μιχαηλίδης 2003, 169 · Α.Π.Θ. 2012, 179.

²⁰¹ Αυτή η ασυνέπεια εμφανίζεται κυρίως σε έργα κωμωδίας. Βλ. επίσης Pickard-Cambridge 2011, 242-46.

²⁰² Wilson 2014, 255.

III) άσματα: κομμός, άμοιβαΐον, έπίρρημα, μονωδίες, διωδίες²⁰³.

Παρόλο που ο μουσικός λόγος συνυφαίνεται, όπως προαναφέρθηκε, κατεξοχήν με τα χορικά, ωστόσο υπάρχουν διαλεκτικά μέρη στα οποία τα δραματικά πρόσωπα καλούνται να εκφράσουν τον τρόμο, τη θλίψη, τον πόνο ή άλλα ισχυρά πάθη, τις αποχρώσεις των οποίων αδυνατεί να αποτυπώσει ο ομιλούμενος λόγος. Μοναδική διέξοδο βρίσκουν τότε τα δραματικά πρόσωπα στον λυρικό λόγο υψώνοντας τη φωνή σε θρηνητικό, λατρευτικό ή εκστατικό άσμα. Εξάιρεση αποτελούν οι θεοί και πρόσωπα κατώτερης κοινωνικής τάξης και δούλοι καθώς η θέση τους δεν απειλείται ποτέ. Έτσι αυτά τα πρόσωπα δε θα τα δούμε (ή θα τα δούμε σπανίως²⁰⁴) σε λυρικό λόγο παρά μόνο σε μουσική απαγγελία αναπαιστών και σπανιότερα δακτυλικών εξάμετρων²⁰⁵.

Όταν τα πρόσωπα άδουν, χρησιμοποιούνται αρμονίες διαφορετικές από του χορού προκειμένου να γίνει σαφής η κοινωνική διαφορά. Σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας παρέχουν τα *Προβλήματα* του Αριστοτέλη (19.48) άδουν συνήθως σε υποδώριο ή υποφρύγιο αρμονία, λόγω του σταθερού και μεγαλειώδους χαρακτήρα τους εν αντιθέσει με τον χορό που ποτέ δεν έψαλλε σ' αυτούς τους δυο τρόπους. Ταυτόχρονα έπρεπε να διακρίνονται οι κοινωνικές διαφορές και μεταξύ των ρόλων. Έτσι διαφορετική έπρεπε να φαίνεται η θέση του ηγεμόνα και διαφορετική των απλών ανθρώπων. Σπανίως λοιπόν τραγουδούσαν οι ρόλοι χαμηλής κοινωνικής τάξης. Αντ' αυτού απήγγειλαν σε ανάπαιστους, όπως η τροφός στον Ιππόλυτο ή σε δακτυλικό εξάμετρο όπως ο γέροντας στις *Τραχίνιες*. Απεναντίας οι ρόλοι που τραγουδούσαν ήταν συνήθως βασιλικοί, όπως οι πολύ χαρακτηριστικοί Ξέρξης, Κασσάνδρα, Ηλέκτρα, Ορέστης του Αισχύλου, Ηλέκτρα, Ηρακλής, Αντιγόνη του Σοφοκλή, Φαΐδρα, Ελένη, Κρέουσα, Ίων του Ευριπίδη. Ήταν, θα λέγαμε, ένα προνόμιο το τραγούδι που είχαν μόνο οι ευγενικής καταγωγής ρόλοι. Οι δούλοι μπορούσαν να τραγουδήσουν στην τραγωδία με το δεδομένο όμως ότι είχαν γεννηθεί ελεύθεροι. Εξάιρεση αποτελεί ο Φρύγιος ευνούχος στον *Ορέστη* του Ευριπίδη. Αντιθέτως βλέπουμε πρόσωπα που γεννιούνται ελεύθερα αλλά υποδουλώνονται κατά τη διάρκεια του δράματος να τραγουδούν όπως η Εκάβη και η Ανδρομάχη στην *Εκάβη* και τις *Τρωάδες*, αλλά και ο Ίων και η Υψιπύλη στις ομώνυμες τραγωδίες του Ευριπίδη. Το προνόμιο να έχουν γεννηθεί ελεύθεροι επιβεβαιώνει το «δικαίωμα» στην τραγωδία να μπορούν να τραγουδούν ακόμη και όντες σκλάβοι²⁰⁶.

²⁰³ Pickard-Cambridge 2011, 242-46· Ιατρίδου 2016, 35.

²⁰⁴ Ο *Ρήσος* του Ευριπίδη θεωρείται η μοναδική σωζόμενη τραγωδία που περιέχει στην Έξοδο μονωδία ενός από μηχανής θεού. Βλ. επίσης Hall 2006, 291.

²⁰⁵ Σηφάκης 2011, 5-6.

²⁰⁶ Hall 2006, 289, 304-05.

Διαφορετική φαίνεται πως ήταν και η θέση ανδρών και γυναικών ως προς το δικαίωμα στα λυρικά μέρη. Γενικά, υπήρχε η πεποίθηση ότι ο αυτοέλεγχος ήταν ανδρικό χαρακτηριστικό ενώ τα δάκρυα και οι θρήνοι θηλυκό²⁰⁷. Στον Αισχύλο οι γυναικείοι ρόλοι που τραγουδούν (Υπερμήστρα-*Δαναΐδες*, Αντιγόνη, Ισμήνη, Κασσάνδρα, Ηλέκτρα, Ιώ) υπερέχουν αριθμητικά των ανδρικών (Ξέρξης, Ορέστης). Και στον Ευριπίδη τα λυρικά μέρη μοιάζει να είναι περισσότερο γυναικεία υπόθεση (Φαίδρα, Ηλέκτρα, Εκάβη, Ανδρομάχη, Κασσάνδρα, Πολυξένη, Ευάδνη, Ελένη, Ανδρομέδα, Υψιπύλη, Κρέουσα, Ιοκάστη, Αντιγόνη, Ιφιγένεια (εν *Αυλίδι* και εν *Ταύροις*), Αγαύη. Οι ανδρικοί ρόλοι που τραγουδούν περιλαμβάνουν τον βάρβαρο Πολυμήστορα στην *Εκάβη* και τον ευνούχο στον *Ορέστη*, τα παιδιά της Άλκηστης και της Ανδρομάχης στις ομώνυμες τραγωδίες, τους νεαρούς Ιππόλυτο και Ίωνα, τον γέροντα Πηλέα στην *Ανδρομάχη* και τον Οιδίποδα στις *Φοίνισσες*. Ο Θησέας στον *Ιππόλυτο* τραγουδά για λίγο για τον θάνατο της Φαίδρας, ο Μενέλαος ψάλλει μερικούς στίχους σε λυρικό διάλογο με την Ελένη στο ομώνυμο έργο, ο Άδραστος στις *Ικέτιδες* θρηνεί τον θάνατο των ηρώων που έπεσαν στη Θήβα σε λυρικό διάλογο με τις μάνες τους και ο Ορέστης στην *Ηλέκτρα* εκδηλώνει τη μεταμέλειά του για τον φόνο της Κλυταιμνήστρας σε λυρικό διάλογο με την αδερφή του. Στον Σοφοκλή οι ρόλοι τραγουδούν άσχετα από το φύλο. Μοναδικό κριτήριο αποτελεί το συναισθηματικό υπόβαθρο. Ταυτόχρονα ο ποιητής διερευνά την παλέτα των εκφραστικών αποχρώσεων όταν αναθέτει λυρικά χωρία στους άνδρες ήρωες. Έτσι, βλέπουμε να τραγουδούν άσματα ο Αίας στο ομώνυμο έργο (κι ας αναφέρει πως μέχρι πρότινος θεωρούσε ότι μόνο σε δειλό άνθρωπο ταιριάζουν οι οδυρμοί, στ.317-20), ο Ηρακλής στις *Τραχίνιες*, ο Οιδίπους στον *Οιδίποδα Τύραννο*, ο Κρέων στην *Αντιγόνη*, ο Φιλοκτήτης στον ομώνυμο ρόλο²⁰⁸.

Ένα χαρακτηριστικό άσμα των υποκριτών ήταν ο περίφημος **κομμός** που έψαλλε από κοινού με τον χορό. Ήταν θρήνος ή μοιρολόι που κατά λέξη σήμαινε χτύπημα του στήθους. Όπως μας πληροφορεί ο Thomson, η λέξη δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ στην αττική πρόζα παρά μόνο ως τεχνικός όρος περιγραφής αυτού του μέρους της τραγωδίας ενώ η Goldhill επισημαίνει ότι συνδύαζε στοιχεία πένθιμου άσματος με την επίκληση ή την έγερση ειδώλου του νεκρού²⁰⁹. Στον πιο απλό τύπο του κομμού, ο υποκριτής άδει μια στροφή και ακολουθεί μια άλλη από τον Χορό, στη συνέχεια ο υποκριτής άδει την αντιστροφή του και ο Χορός τη δική του

²⁰⁷ Csapo 2000, 425.

²⁰⁸ Hall 2006, 308-09· Csapo 2000, 425· Battezzato 2014, 215-16.

²⁰⁹ Goldhill 2018, 195.

συνεχίζοντας με αυτό τον τρόπο (ΑΒΑΒ ΓΔΓΔ). Ο κομμός φαίνεται πως ήταν γραμμένος σε φρυσική αρμονία και πως το ύφος του ήταν έξαλλο και παθητικό²¹⁰.

Από τις σωζόμενες τραγωδίες, ξεχωριστή θέση κατέχει ο κομμός (στ. 908-1078) που ψάλλει ο Ξέρξης με τον Χορό στους *Πέρσες*. Ο θρήνος αυτός έρχεται να επισφραγίσει την ατμόσφαιρα ανησυχίας και φόβου που έχτιζε ο Χορός από την αρχή του έργου, χαρακτηριστικό στοιχείο των τραγωδιών του Αισχύλου²¹¹. Ο κομμός ξεκινά με λυρικούς ανάπαιστους μεταξύ Ξέρξη και Χορού (908-30) όπου παρουσιάζεται η άθλια θέση του Ξέρξη και των Περσών και προχωρά στο κυρίως μοιρολόι που διαρκεί ως το τέλος του έργου. Να σημειωθεί ότι ο Ξέρξης παρουσιάζεται στο έργο μονάχα μέσα από λυρικούς στίχους και καθόλου απαγγελόμενους. Το ερώτημα που απασχόλησε τους ερευνητές είναι γιατί ο Αισχύλος παρουσιάζει τον Ξέρξη μόνο μέσα από λυρικούς στίχους και μάλιστα μέσα από θρήνο. Ειδικά ο θρήνος είχε ταυτιστεί στην ελληνική συνείδηση με τη γυναικεία παρουσία. Πώς λοιπόν ο Αισχύλος παρουσιάζει έναν ηγεμόνα ενός έθνους μόνο μέσα από έναν θρήνο; Είναι επειδή είναι βάρβαρος; Επειδή ως ηγεμόνας του περσικού κράτους μετά το τέλος των Περσικών πολέμων γίνεται πια «Ο Βάρβαρος»; Και μήπως αυτός είναι ένας πλάγιος τρόπος να εκθηλώσει τον Πέρση ηγεμόνα επιλέγοντας προσεκτικά το ύφος, τον τρόπο απόδοσης του λόγου και το μέτρο; Το ερώτημα παραμένει ακόμη υπό διερεύνηση. Υπάρχει όμως στο *Σοφοκλέους γένος και βίος* αναφορά πως ο δραματικός ποιητής λάμβανε υπόψιν του τις δυνατότητες του υποκριτή κατά τη συγγραφή του έργου. Με αυτό το σκεπτικό, ο Hall εικάζει πως ενδεχομένως ο Αισχύλος να έλαβε υπόψιν του τις εξαιρετικές -προφανώς- φωνητικές δυνατότητες του υποκριτή που θα υποδύοταν τον Ξέρξη και να ήθελε να τις αναδείξει²¹².

Επιβλητικός είναι και ο κομμός στις *Χοηφόρους* του Αισχύλου (στ.306-478). Αποτελεί την εκτενέστερη λυρική ενότητα στην τραγωδία και το δραματικό, συναισθηματικό, τελετουργικό και μουσικό εστιακό κέντρο του έργου²¹³. Ο χορός, ο Ορέστης και η Ηλέκτρα τραγουδούν έντεκα στροφικά ζεύγη ενώ περιλαμβάνονται και ανάπαιστοι που απαγγέλλονται από τον χορό. Η δομή του είναι ασυνήθιστη και σύνθετη: στροφή 1, στροφή 2, αντιστροφή 1, ανάπαιστοι, στροφή 3, αντιστροφή 2, αντιστροφή 3 κλπ.). Κατά κανόνα τα λυρικά μέρη είναι μικρότερα σε έκταση. Για παράδειγμα, η πάροδος στον *Αγαμέμνονα* αποτελείται από έξι στροφικά ζεύγη, μια εισαγωγή αποτελούμενη από ανάπαιστους και μια επωδό ενώ τα χορικά

²¹⁰ Thomson 1954, 212-13.

²¹¹ Romilly 2002, 15.

²¹² Hall 2006, 294-95.

²¹³ Wilson 2014, 255.

του Σοφοκλή και του Ευριπίδη δεν ξεπερνούν ποτέ τα τρία στροφικά ζεύγη και την μία επωδό²¹⁴.

Υπήρχαν επίσης τα *ἀμοιβαία* που ήταν αδόμενοι διάλογοι και διάλογοι που συνδύαζαν αδόμενες και λεκτικές ενότητες καθώς και το *ἐπιρρημα* («λόγια που προστίθενται μετά») ή *ἐπιρρηματικός διάλογος* (συνήθως ανάμεσα σε χορό και υποκριτή) που χρησιμοποιείτο είτε όταν μια λεκτική ενότητα ακολουθούσε ένα άσμα είτε όταν συνδυάζονταν αδόμενες και λεκτικές ενότητες. Ο Battezzato χάριν συνεννόησης κρατά τον όρο «επιρρηματικός διάλογος» για τις λυρικές ενότητες που συνδυάζονται με λεκτικούς στίχους και «λυρικός διάλογος» όταν όλοι οι στίχοι άδονται. Στον Αισχύλο, οι επιρρηματικοί διάλογοι ακολουθούν αυστηρή συμμετρική δομή: ο αριθμός των στίχων έπειτα από κάθε στροφή ή αντιστροφή είναι ίδιος (π.χ. *Επτά επί Θήβας*, στ. 202-44). Ο Σοφοκλής κι ο Ευριπίδης από την άλλη δεν ακολουθούν συμμετρικές δομές αλλά πιο ελεύθερες μορφές και συνθέτουν επίσης αστροφικά επιρρήματα. Στα επιρρήματα ένας ήρωας μπορεί να ολοκληρώνει έναν μη λυρικό στίχο (συχνότερα την έναρξη ιαμβικού τριμέτρου) τον οποίο είχε ξεκινήσει κάποιος άλλος μετατρέποντας το τέλος του στίχου σε λυρικό. Στον *Ηρακλή Μαινόμενο* του Ευριπίδη (στ. 1185-87), ο Θησέας είναι ψύχραιμος και συνετός στο αντίκρισμα της καταστροφής αλλά ο αγχωμένος Αμφιτρύονας ολοκληρώνει τους στίχους με άσμα. Υπάρχουν και περιπτώσεις που ο ίδιος ομιλητής αλλάζει τον τρόπο εκφοράς του λόγου μέσα στην ίδια φράση και από λεκτικούς ιαμβικούς τριμέτρους αλλάζει σε αδόμενους στίχους ή αντιστρόφως (Αισχύλου *Αγαμέμνων*, στ.1147-48, Ευριπίδου *Φοίνισσες*, στ. 145-46). Κατά πάσα πιθανότητα αυτά τα χωρία συνοδεύονταν από μουσική. Για κάποια χωρία ήταν δύσκολο να απαντηθεί αν άδονταν ή όχι. Καθοριστικά στοιχεία για να απαντηθεί το ερώτημα ήταν το μέτρο και η ύπαρξη συγκεκριμένων γλωσσικών χαρακτηριστικών²¹⁵.

Ο Ευριπίδης στον επιρρηματικό διάλογο, αναπτύσσει μια χαρακτηριστική αστροφική μορφή στην οποία ο ηθοποιός δέχεται νέες πληροφορίες και εκφράζει την αντίδρασή του. Αρκετά από αυτά τα λυρικά χωρία χρησιμοποιούν τον δόχμιο ρυθμό, χαρακτηριστικό μέτρο της τραγωδίας που συνδέεται με αισθήματα φόβου ή άλλα ακραία συναισθήματα. Κατά λέξη *δοχμιακόν* σημαίνει αυτό που είναι λοξό και πρόκειται για μη συμμετρικό ρυθμό. Αποτελείται από πέντε συλλαβές με το εξής σχήμα: (U — —U —). Στους επιρρηματικούς διαλόγους του Ευριπίδη συνήθως μέσω του δοχμιακού μέτρου εκφράζεται η απόγνωση (*Εκάβη*, στ. 684-720, *Ηλέκτρα*, στ.1178-1213, *Τρωάδες* 239-91, *Ιωνας*, στ.763-99). Μπορεί

²¹⁴ Battezzato 2014, 209-10.

²¹⁵ Battezzato 2014, 210-11.

όμως και να εκφράσει αισθήματα χαράς, ειδικά στα ωριμότερα έργα του Ευριπίδη. Στην *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, στη σκηνή αναγνώρισης (στ. 827-99) εκφράζεται χαρά για το αντάμωμα των δύο αδερφών συνοδευμένη από φόβο για το μέλλον. Στον *Ιωνα*, στη σκηνή αναγνώρισης μάνας και γιού (στ. 1439-1509) η χαρά αναμιγνύεται με τη θλίψη, όπως και στην *Ελένη* στην επανένωση των δύο συζύγων (στ.627-97). Σε αντίστοιχες σκηνές, τα συναισθηματικά λυρικά χωρία άδονται από τις ηρωίδες, με εξαίρεση τον Αμφιτρύωνα που άδει την αντίστοιχη λυρική ενότητα στον *Ηρακλή Μαινόμενο* (στ. 1178-1213). Οι άνδρες ήρωες κατά περίπτωση άδουν μέρη ενός στίχου ή σύντομα λυρικά χωρία. Συχνότερα αρχίζουν με ιαμβικό στίχο που εξελίσσεται σε άσμα από άλλον ήρωα²¹⁶.

Μονωδίες λέγονταν τα άσματα που άδονταν από έναν μόνο υποκριτή εν αντιθέσει με τα **μέλη** που ήταν τα άσματα του χορού. Τουλάχιστον αυτή τη διάκριση κάνει ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* (στ. 849, 944, 1329-30). Οι μονωδίες προήλθαν προφανώς από τα αμοιβαία όταν διευρύνθηκε το λυρικό μέρος που προοριζόταν για τον υποκριτή. Κάποιες φορές μάλιστα είναι δύσκολο να διακριθεί το αμοιβαίο από τη μονωδία. Στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή δεν συναντούμε αυτόνομες ενότητες στις οποίες να άδει ένας μόνο υποκριτής. Στον *Αγαμέμνονα* η Κασσάνδρα τραγουδά μια μεγάλη λυρική ενότητα ως τμήμα του διαλεκτικού μέρους με τον χορό. Ο Προμηθέας Δεσμώτης στον πρόλογο του ομώνυμου έργου εναλλάσσει λεκτικά και αδόμενα μέρη (στ. 88-127). Αργότερα στο ίδιο έργο όταν εμφανίζεται η Ιώ, απαγγέλλει κάποιους ανάπαιστους και έπειτα τραγουδά ένα εκτενές λυρικό τμήμα (στ. 561-608) το οποίο διακόπτει ο Προμηθέας απαγγέλλοντας τέσσερα ιαμβικά τρίμετρα (στ. 589-93). Λυρικές μονωδίες από έναν μόνο υποκριτή συναντούμε πρώτη φορά στον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, όπου η Φαίδρα τραγουδά στους στίχους 669-79, ως αντιστροφή στο χορικό άσμα των στίχων 362-72 και ο Ιππόλυτος άδει μια εκτενή λυρική στροφική ενότητα (στ. 1347-88). Μονωδίες συναντούμε επίσης στην *Ανδρομάχη* (στ. 103-16), όπου άδει η Ανδρομάχη, στις *Τρωάδες* (στ. 308-41), όπου άδει η Κασσάνδρα και στον *Ιωνα* (στ. 859-922) όπου άδει η Κρέουσα. Υπάρχουν και μονωδίες που διακόπτονται από σύντομα απαγγελόμενα χωρία (Ευριπίδου *Ικέτιδες*, στ. 990-1030), από χωρία σε άλλα μέτρα που συνοδεύονται από μουσική, όπως οι εξάμετροι (Σοφοκλή *Τραχίνιες*, στ. 1004-43) ή από έναν λυρικό διάλογο (Ευριπίδου *Φοίνισσαι*, στ. 1485-1582). Μετά ή πριν τις μονωδίες πιθανότατα υπήρχαν κι άλλες λυρικές ενότητες (Ευριπίδου *Ηλέκτρα*, στ. 112-66)²¹⁷.

²¹⁶ Battezzato 2014, 218.

²¹⁷ Battezzato 2014, 210-11.

Οι φωνητικές δυνατότητες, που αναφέρθηκαν και παραπάνω, ήταν προαπαιτούμενο στοιχείο για έναν υποκριτή και η φωνητική προετοιμασία έπρεπε να είναι αυστηρή. Οι ισχυρισμοί ότι τραγουδούσαν περισσότερο στη χαμηλή φωνητική περιοχή και λιγότερο στην υψηλή είναι αβάσιμοι. Η περιοχή στην οποία τραγουδούσαν θα πρέπει να εξαρτιόταν από τον ρόλο που υποδύονταν. Υπάρχει μια αναφορά του Ευριπίδη στις *Θεσμοφοριάζουσες* να μιλούν με πειστικό γυναικείο τρόπο (στ. 267-8). Ωστόσο, δε γνωρίζουμε πώς γινόταν αυτό όταν τραγουδούσαν ως γυναικείοι ή παιδικοί ρόλοι, αν δηλαδή χρησιμοποιούσαν την τεχνική falsetto προκειμένου να αποδώσουν τις νότες της γυναικείας ή παιδικής φωνητικής περιοχής. Ένα είναι σίγουρο ότι η δυνατότητα να άδει κανείς όμορφα θεωρείτο χάρισμα που ονομαζόταν *γῆρυς* (Ευριπίδου *Άλκηστη*, στ. 969)²¹⁸.

Υπήρχαν απ' ό,τι φαίνεται ρόλοι που ήταν πιο ταιριαστοί να άδουν και ρόλοι λιγότερο ταιριαστοί. Η Ηλέκτρα για παράδειγμα ήταν ένας ρόλος που είχε λυρικά μέρη και στις τέσσερις τραγωδίες στις οποίες εμφανίζεται (*Χοηφόροι* Αισχύλου, *Ηλέκτρα* Σοφοκλή, *Ηλέκτρα* και *Ορέστης* Ευριπίδη). Η Κλυταιμνήστρα από την άλλη μοιάζει να μην τραγουδά ποτέ. Ο Αισχύλος στον *Αγαμέμνονα* της δίνει αναπαιστικούς στίχους στον διάλογό της με τον Χορό που κατά πάσα πιθανότητα λεγόταν με ρετσιτατίβο. Ίσως, υποστηρίζει ο Hall, το μεγαλοπρεπές και στομφώδες ύφος των αναπαίστων να ταίριαζε καλύτερα από τα λυρικά μέρη σε μια αδάμαστη αρρενωπή γυναίκα όπως η Κλυταιμνήστρα. Το ίδιο φαίνεται να γίνεται και στην εξίσου δυναμική Μήδεια στην οποία ο Ευριπίδης δίνει επίσης αναπαιστικούς στίχους και όχι τραγούδι. Από την Κλυταιμνήστρα όμως στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* που παρουσιάζεται ηθική και άμεμπτη μητέρα που πενθεί για την κόρη της, θα περίμενε κανείς στην έξοδο μια σπαραξικάρδια μονωδία αλλά ο Ευριπίδης της δίνει και πάλι αναπαιστικούς στίχους ενώ μονωδία δίνει στην Ιφιγένεια. Ταυτισμένες με τους ρόλους τους είναι και οι μονωδίες της Εκάβης, της Κασσάνδρας και της Ανδρομάχης στις *Τρωάδες*, ίσως ως ανάμνηση του περίφημου θρήνου τους πάνω από το σώμα του Έκτορα στην *Ιλιάδα*. Η μόνη που δεν τραγουδά είναι η Ελένη (παρόλο που στην *Ιλιάδα* παρουσιάζεται να θρηνεί) ίσως γιατί ο ποιητής έκρινε πως το κυνικό ρητορικό της ύφος ταίριαζε περισσότερο με ιαμβικό τρίμετρο. Ωστόσο λίγα χρόνια αργότερα, στην *Ελένη*, ο ποιητής παρουσιάζει την ηρωίδα του εντελώς διαφορετική και γι' αυτό της δίνει πλήθος λυρικών στίχων (στ. 164–78, 191–210, 229–52, 348–85).

Στις πρώτες τραγωδίες οι μονωδίες των υποκριτών ήταν σπάνιες. Με την εξέλιξη όμως των τραγωδιών, εξελίχθηκαν και οι μονωδίες σε έκταση και μορφή, ειδικά στα τελευταία έργα

²¹⁸ Hall 2006, 297-98, 311.

του Ευριπίδη, όπως καταδεικνύει το μέτρο τους²¹⁹. Στη ρωμαϊκή εποχή πια, τα μέρη που τραγουδούσαν οι υποκριτές αυξήθηκαν τόσο -έδειχνε άλλωστε και το κοινό ιδιαίτερη προτίμηση σ' αυτά-που οι Λατίνοι έφτασαν να μεταφράζουν τη λέξη *τραγωδός* ως *cantor* (=τραγουδιστής) και η λέξη *τραγωδία* εξελίχθηκε στη λέξη τραγούδι με τη σημερινή έννοια του όρου²²⁰. Τέλος, υπήρχαν και κάποιες περιπτώσεις που οι υποκριτές συνόδευαν τον χορό, τραγουδώντας τους ίδιους στίχους με την ίδια μουσική, όπως στον *Ιππόλυτο* στον ύμνο στην Άρτεμη (στ.61-71) και στον *Ορέστη* στο αίτημα να σκοτωθεί η Ελένη (στ. 1302-10)²²¹.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 8: ΑΠΑΓΓΕΛΟΜΕΝΑ ΚΑΙ ΑΔΟΜΕΝΑ ΜΕΡΗ

8.1. Τρόποι απαγγελίας

Σχετικά με τον τρόπο απαγγελίας του κάθε μέτρου και τη συζήτηση σχετικά με τα χωρία στα οποία υπήρχε ή όχι μουσική συνοδεία, ο Pickard-Cambridge διεξήγαγε ενδελεχή έρευνα συνοψίζοντας τα συμπεράσματά του ως εξής:

-Απαγγελία τετραμέτρων:

Η απαγγελία τροχαϊκών τετραμέτρων δεν μπορεί να συνοδευόταν πάντα από μουσική. Υπάρχουν διαλογικά μέρη που είναι τέτοιο το περιεχόμενό τους που δεν αφήνει περιθώρια για μουσική συνοδεία. Τέτοια μέρη θεωρούνται σε έργα του Αισχύλου οι διάλογοι στους *Πέρσες* μεταξύ της Άτοσσας και του χορού, όπου συμπεριλαμβάνεται και η περιγραφή του αθηναϊκού πολιτεύματος (στ. 155-175, 215-248) και μεταξύ του Δαρείου και της Άτοσσας, όπου η καταστροφή γίνεται γνωστή με ερωταποκρίσεις (στ. 703-758) αλλά και η λογομαχία Αιγίσθου και χορού στον *Αγαμέμνονα* (στ. 1649-1673). Ίσως, υποθέτει ο Pickard-Cambridge, να χρησιμοποιήθηκαν αυτά τα μέτρα για να εξυπηρετήσουν τον διάλογο πριν εισαχθεί το iamβικό τρίμετρο. Είναι εμφανέστατη όμως η απότομη διακοπή του ρυθμού χάριν κλιμάκωσης της έντασης στο χωρίο του *Αγαμέμνονα*.

Αντίστοιχα σε έργα του Σοφοκλή, ο διάλογος μεταξύ Νεοπτόλεμου και Φιλοκτήτη στην ομώνυμη τραγωδία (στ. 1402-1408) καθώς ορμούν στο καράβι, αποτελεί σκηνή έντασης που οδηγεί στους αναπαίστους του Ηρακλή κατά την είσοδό του αλλά και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* η είσοδος του Θησέα γίνεται με τετράμετρα (στ. 887-890). Τα μέτρα αυτά χρησιμοποιούνται σε σκηνές μεγάλης έντασης αλλά οι λέξεις των χωρίων αυτών δείχνουν ότι μάλλον δεν υπήρχε μουσική ή τραγούδι.

²¹⁹ Neubecker 1986, 76.

²²⁰ Moretti 2007, 42,44· Sommerstein 2016, 232.

²²¹ Battezzato 2014, 208.

Από την εποχή του Ευριπίδη κι έπειτα αυτό το μέτρο αρχίζει να χρησιμοποιείται συχνότερα σε διαλογικά μέρη, όπως π.χ. στον *Ηρακλή Μαινόμενο* (στ.855-874) στην κορύφωση του διαλόγου Ίριδας και Λύσσης όπου κι εδώ διακόπτεται απότομα ο ρυθμός και ξεκινά νέο μέτρο αλλά και στον *Ίωνα* (στ.510-565) στον έντονο διάλογο Ίωνα και Ξούθου, όπου ο Ξούθος υποστηρίζει ότι ο Ίων είναι γιος του. Ο διάλογος αυτός πραγματοποιείται με αντιλαβές²²² και με τον έναν συνομιλητή να διακόπτει συνεχώς τον άλλο ενώ η έξοδος καταλαμβάνει δεκαεπτά στίχους τετραμέτρων με στόχο την κορύφωση της έντασης. Η κλιμάκωση της έντασης όμως δεν απαιτεί απαραίτητα μουσική συνοδεία.

Πολλές ευριπίδειες σκηνές αποτελούνται από αντιλαβές σε τετράμετρα προκειμένου να επιταχυνθεί ο διάλογος, π.χ.: *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (1203-1233, διάλογος Ιφιγένειας και Θόαντα), *Ελένη* (1621-1641, διάλογος Θεοκλύμενου και Θεράποντα), *Φοίνισσες* (588-637, Ετεοκλή και Πολυνείκη), *Ορέστης* (729-806, Ορέστη και Πυλάδη, γρήγορη στιχομυθία που μετατρέπεται σε αντιλαβές), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1338-1401, διάλογος Ιφιγένειας και Κλυταιμνήστρας). Σε τέτοιες σκηνές συναντούμε επίσης στιχομυθία²²³, π.χ. *Τρωάδες* (441-461, η απάντηση της Κασσάνδρας, συγκινησιακά φορτισμένη, στον Ταλθύβιο), *Βάκχες* 604-641, κυρίως η αφήγηση του θαύματος του Διονύσου στο ανάκτορο), *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (στ. 317-401: δεκαοκτώ στίχοι έντονου και γρήγορου διαλόγου και στη συνέχεια μακροσκελείς και πικροί λόγοι στο ίδιο μέτρο από τον Μενέλαο και τον Αγαμέμνονα, 855-916: σαράντα πέντε στίχοι στιχομυθίας με συμμετέχοντες τον Γέροντα, τον Αχιλλέα και την Κλυταιμνήστρα και ακολουθεί ο μονόλογος της Κλυταιμνήστρας και 1336-1401: ο έντονος διάλογος Ιφιγένειας, Κλυταιμνήστρας και Αχιλλέα ακολουθείται από μακροσκελή μονόλογο της Ιφιγένειας στο ίδιο μέτρο. Σε αυτά τα σημεία, υποθέτει ο Pickard-Cambridge ότι ίσως και να υπήρχε μουσική συνοδεία²²⁴.

-Απαγγελία αναπαιστικών διμέτρων:

Τα αναπαιστικά δίμετρα όλων των έργων του Αισχύλου θα πρέπει να απαγγέλλονταν ως ρετσιτατίβα με συνοδεία αυλού. Αυτό μοιάζει πιο βέβαιο στα χωρία που εκφέρονταν από τον χορό καθώς εμφανιζόταν στην ορχήστρα ακολουθώντας τον αυλητή, όπως στην πάροδο των

²²² Στιχομυθία σε ημιστίχια. Βλ. επίσης https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BB%CE%B1%CE%B2%CE%AE

²²³ Στιχομυθία ήταν γρήγορος διάλογος μεταξύ ενός ή περισσοτέρων ατόμων όπου κάθε ερώτηση ή απάντηση κατελάμβανε έναν ή δύο στίχους, Βλ. επίσης https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%83%CF%84%CE%B9%CF%87%CE%BF%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%AF%CE%B1&dq=

²²⁴ Pickard-Cambridge 2011, 247-49.

Περσών, των *Ικέτιδων* και του *Αγαμέμνονα* αλλά και όταν αποτελούν εισαγωγή σε χορική ωδή, όπως στους *Πέρσες* (532-547, 623-632 και πριν τον κομμό 907-930), στον *Αγαμέμνονα* (355-366) και στις *Ευμενίδες* (307-320). Επίσης στον *Αγαμέμνονα* (1448-1577) στον εκτενή διάλογο Κλυταιμνήστρας και χορού, όπου ο λόγος της Κλυταιμνήστρας αντιδιαστέλλεται με τις λυρικές στροφές και αντιστροφές του χορού, είναι πολύ πιθανό η εκφορά αυτών των στίχων να γινόταν με ρετσιτατίβο. Αντίστοιχη αντίθεση με τα λυρικά μέρη συναντούμε στη λιτανεία των *Χοηφόρων* όπου ο χορός μιλά σε κάποια σημεία με πιο εγκρατή συγκινησιακά τόνο σε σχέση με την Ηλέκτρα και τον Ορέστη και καταλήγει (476-478) σε προσευχή. Διαφοροποίηση τόνου με τη χρήση αναπαιστικών διμέτρων συναντάται και στους *Επτά επί Θήβας* (879-880, 886-887). Το μέτρο αυτό συναντάται επίσης σε σημεία που εκφράζεται ένα ηθικό συμπέρασμα όσων προαναφέρθηκαν ή μια προσευχή ως κατάληξη, όπως στον *Αγαμέμνονα* (1331-1342) και στις *Χοηφόρους* (719-729, 855-868, 1007-1009, 1018-1020). Στα έργα του Αισχύλου, το μέτρο αυτό χρησιμοποιείται επίσης όταν ο χορός αντικρίζει για πρώτη φορά κάποιο από τα πρόσωπα του έργου, όπως στους *Επτά επί Θήβας* (861-874, στη σκηνή αναγνώρισης Αντιγόνης και Ισμήνης) και στον *Αγαμέμνονα* (782-809, όπου ο χορός καλωσορίζει τον Αγαμέμνονα με αναπαιστικά δίμετρα) ενώ στον *Προμηθέα* (284-297) ο Ωκεανός αναγγέλλει την άφιξη του επίσης με αναπαιστικά δίμετρα. Στην τελική σκηνή των *Επτά επί Θήβας* και στις *Χοηφόρους*, αυτό το μέτρο χρησιμοποιείται κατά την έξοδο πιθανότατα με συνοδεία αυλού και είναι βέβαιο ότι το μέτρο αυτό χρησιμοποιείτο και κατά την αποχώρηση του χορού από τη σκηνή²²⁵.

Ο Σοφοκλής χρησιμοποίησε τα αναπαιστικά δίμετρα ακολουθώντας τον τρόπο του Αισχύλου στον *Αίαντα* και την *Αντιγόνη* καθώς και στις εισαγωγές των κομμών των *Τραχινιών* και του *Οιδίποδος τυράννου*. Στον *Φιλοκτήτη* (144-200) χρησιμοποιείται στον διάλογο του Νεοπτόλεμου και του άδοντος χορού, κατά την αναζήτηση του Φιλοκτήτη και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (136-175) κατά την πρώτη αντιπαράθεση του Οιδίποδα με τον χορό. Στα δύο παραπάνω έργα τα αναπαιστικά δίμετρα χρησιμοποιούνται στα διαλογικά μέρη και στους τελευταίους στίχους στροφής και αντιστροφής και η χρήση ρετσιτατίβου δε φαίνεται ούτε να αποκλείεται ούτε να απαιτείται.

Ο Ευριπίδης χρησιμοποίησε συχνά τα αναπαιστικά δίμετρα. Συνήθως βρίσκονταν στην πάροδο του χορού, π.χ. *Άλκηστη* (77-85), *Εκάβη* (98-153) και σε χωρία συναισθηματικά φορτισμένα, συνήθως στην αρχή ή σχεδόν στην αρχή των έργων όπως: *Μήδεια* (96-203),

²²⁵ Pickard-Cambridge 2011, 249-50.

Ιππόλυτος (170-266), *Εκάβη* (59 κ. εξ.), *Τρωάδες* (98-121), *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (143-205). Σε όλα τα προαναφερθέντα σημεία μοιάζει πιθανότερη η εκφορά του λόγου με ρετσιτατίβο παρά με πεζό λόγο. Στον *Ιωνα* (82-183) είναι επίσης πιθανή η χρήση ρετσιτατίβου καθώς θα έδενε με τη ζωντάνια του λόγου του νεαρού. Ωστόσο υπάρχουν και σημεία στα έργα του Ευριπίδη για τα οποία τίθεται υπό συζήτηση η καταλληλότητα της χρήσης αυτού του μέτρου. Τέτοια είναι ο διάλογος του Αγαμέμνονα με τον Γέροντα στη αρχή της *Ιφιγένειας εν Αυλίδι* και ο εναρκτήριο διάλογος του *Ρήσου*. Είναι συζητήσιμο αν οι ανάπαιστοι άδονταν και δεν απαγγέλλονταν στη *Μήδεια* (1081-1115, όπου ένα τμήμα σε αυτό το μέτρο αντικαθίσταται από χορική ωδή) και στον *Ιωνα* (859-922, όπου αναπαιστικά δίμετρα καταλαμβάνουν μεγάλο μέρος της μονωδίας της Κρέουσας). Στη νεκρική πομπή της *Άλκηστης* (861-934), ο θρήνος του Αδμήτου σε αναπαιστικά δίμετρα εναλλάσσεται με λυρικές στροφές και αντιστροφές του χορού. Οι μελετητές υποστηρίζουν ότι αυτή η αντίθεση αποτελεί στοιχείο απόδοσης του χαρακτήρα του Αδμήτου κι αν αυτό ισχύει, τότε ίσως γινόταν απαγγελία του ρόλου. Στην *Ανδρομάχη* υπάρχει αντίστοιχη αντίθεση αναπαιστών (515-522, 537-544) του άκαμπτου Μενελάου και των λυρικών μερών της φοβισμένης Ανδρομάχης και του παιδιού της. Εδώ όμως είναι δύσκολο να αποφανθεί κανείς αν οι ανάπαιστοι του Μενελάου χρειάζονταν συνοδεία αυλού ή αν το μέτρο ήταν ικανό να αποδώσει το επείγον ύφος των εντολών του. Από την άλλη, η προσευχή των στίχων 741-746 είχε ξεκάθαρα λυρικό ύφος. Δεν γνωρίζουμε επίσης με βεβαιότητα αν οι στίχοι που συμπυκνώνουν ηθικά διδάγματα στην *Άλκηστη* (238-243) απαγγέλλονταν με συνοδεία αυλού ή όχι. Αμφισβήτηση υπάρχει και στις *Ηρακλείδες* (288-296, 702-708). Η εκδήλωση συμπάθειας του χορού προς τη *Μήδεια* στην ομώνυμη τραγωδία (357-363) δε θα μπορούσε να φανεί με απλό λόγο και φαίνεται να απαιτούσε κάτι περισσότερο. Στα περισσότερα έργα του Ευριπίδη συναντάμε αναπαιστικά δίμετρα στην κατάληξη της εξόδου και στις περισσότερες από αυτές τις σκηνές είναι πολύ πιθανή η χρήση ρετσιτατίβου και η συνοδεία αυλού. Σε αρκετές από αυτές τις σκηνές βρίσκουμε λίγους στερεότυπους στίχους ή στίχους παρόμοιου νοήματος²²⁶.

Υπάρχουν και χωρία που δεν υπάγονται σε καμία από τις προαναφερθείσες περιπτώσεις, όπως: *Ιππόλυτος* (1282-1295, όπου η Άρτεμη απευθύνεται στον Θησέα με δώδεκα δίμετρα στα οποία τον επικρίνει είτε με συνοδεία είτε χωρίς), *Τρωάδες* (782-798, το δραματικό επεισόδιο στο οποίο ο Ταλθύβιος απομακρύνει τον Αστυνάκτα), *Ηλέκτρα* (1292-1341, ο αποχωρισμός Ορέστη και Ηλέκτρας ενώπιον των Διοσκούρων ο οποίος ολοκληρώνεται με

²²⁶ Pickard-Cambridge 2011, 250-52.

δεκατέσσερις στίχους αυτού του μέτρου) και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (1276-1282, διάλογος Κλυταιμνήστρας και Ιφιγένειας αποτελούμενος από επτά στίχους με δίμετρα μοιρασμένους στις δύο ηρωίδες, ακολουθούμενοι από λυρική μονωδία της Ιφιγένειας). Σε ορισμένα από τα παραπάνω χωρία δίστανται οι απόψεις ως προς τη χρήση ρετσιτατίβου.

Τα περισσότερα όμως χωρία για τα οποία υπάρχουν αμφιβολίες ως προς τον τρόπο απαγγελίας είναι εκείνα -αρκετά στον Ευριπίδη- που, χρησιμοποιώντας λίγους στίχους αυτού του μέτρου, αναγγέλλουν την άφιξη θνητού ή θεού από μηχανής ή πομπής κ.α. Στα περισσότερα μοιάζει πιθανή η χρήση ρετσιτατίβου με τη συνοδεία αυλού, όπως: *Ανδρομάχη* (494-500, αμέσως μετά το χορικό), *Ιππόλυτος* (1342-1346, εισαγωγή σε αναπαιστικό ρετσιτατίβο του ηθοποιού). Τα περισσότερα είτε προηγούνται είτε ακολουθούν μια λυρική σκηνή αλλά υπάρχουν και σημεία που δεν θα μπορούσαν να χρησιμοποιούν ρετσιτατίβο. Οι υπάρχουσες γνώσεις μόνο σε υποθέσεις θα μπορούσαν να οδηγήσουν ιδωμένες από υποκειμενική σκοπιά αλλά, όπως ισχυρίζεται ο Pickard-Cambridge, τα αναπαιστικά δίμετρα σίγουρα εκφέρονταν και με απλό λόγο γιατί ήταν τέτοιο το μέτρο που μπορούσε να δώσει έμφαση στον κατάλληλο τόνο²²⁷.

-Απαγγελία ιαμβικών τριμέτρων που σχετίζονται με λυρικά μέρη

Ο όρος *παρακαταλογή* -τις λίγες φορές που απαντάται- δεν αναφέρεται σε αναπαιστικά δίμετρα και οι ποιητές μάλλον ήταν ελεύθεροι να χρησιμοποιήσουν οποιονδήποτε τρόπο εκφοράς από τους τρεις που έχουν αναφερθεί. Πιθανότερο είναι όμως ο όρος να αναφέρεται σε ιαμβικά τρίμετρα που απαγγέλλονταν με μουσική, χωρίς όμως να υπάρχουν βέβαιες πληροφορίες σχετικά με αυτά τα ιαμβικά τρίμετρα, τα υιοθετηθέντα από τον Αρχίλοχο. Μεγάλο μέρος αυτών των ιαμβικών τριμέτρων, των σχετικών με λυρικά μέρη, αποτελούσαν μέρος συμμετρικών επιρρηματικών δομών στις οποίες κάθε λυρική στροφή και αντιστροφή ακολουθείτο από τον ίδιο αριθμό ιαμβικών στίχων: δύο, τριών, τεσσάρων, πέντε ή σπάνια από έναν. Η απαγγελία αυτών των ιαμβικών στίχων φαινόταν δυνατή με τη συνοδεία μουσικής και η αντίθεση ανάμεσα στους απαγγελλόμενους ιάμβους και τα αδόμηνα λυρικά μέρη ίσως να αναφέρεται ως *παθητικόν* στα αριστοτελικά *Προβλήματα* (xix.6). Μάλιστα και στους τρεις τραγικούς υπάρχουν σημεία συμμετρικών δομών. Στον Αισχύλο, στις *Ικέτιδες* (348-406, μετά από κάθε χορική στροφή κι αντιστροφή ακολουθούν πέντε ιαμβικοί στίχοι του βασιλιά και 736-763, οι τρίστιχες δογμακές στροφές εναλλάσσονται με τέσσερις ιαμβικούς στίχους που μοιράζονται ο βασιλιάς και ο χορός). Αλλά στους *Πέρσες* (256-289,

²²⁷ Pickard-Cambridge 2011, 252-53.

τρίστιχες ή τετράστιχες χορικές στροφές εναλλάσσονται με τα τρίμετρα δίστιχα του αγγελιαφόρου), στους *Επτά επί Θήβας* (203-244, 683-711, ο Ετεοκλής μιλά σε τρίστιχα τρίμετρα που εναλλάσσονται με τα λυρικά μέρη του χορού, χωρίο που απαιτεί βίαιο λόγο ώστε να αναδειχθούν τα συναισθήματα του Ετεοκλή και δε θα απαιτούσε μάλλον μουσική συνοδεία. Στον *Αγαμέμνονα* (1072-1113) τα δίστιχα τρίμετρα του χορού αντιπαρατίθενται με τα λυρικά μέρη της Κασσάνδρας και μάλλον απαγγέλλονταν. Όμως τα λυρικά μέρη της Κασσάνδρας καταλήγουν πρώτα με απλά τρίμετρα (1082, 1087 κλπ.) και στη συνέχεια (1138-39, 1148-49, 1160-61 και 1171-72) με δίστιχα τρίμετρα κι εφόσον δεν υπάρχει διαφοροποίηση νοήματος ή αλλαγή τόνου, ενδέχεται τα σημεία αυτά να ήταν αδόμητα. Αντιθέτως, τα τρίμετρα του κορυφαίου του χορού εναλλάσσονταν με έντονα δοχμιακά μέτρα στον στ.1121 στη μέση της στροφής ενώ στον στ.1140 η εκφορά τους γίνεται λυρική²²⁸.

Στον Σοφοκλή, στον *Αίαντα* (348-393) τα λυρικά μέρη διακόπτονταν από ένα, δύο ή τρία τρίμετρα του χορού (όπως και στο πρώτο χωρίο του *Αγαμέμνονα*). Αυτή η μορφή εμφανίζεται και στην *Ηλέκτρα* (1232-1287). Εδώ τα τρίμετρα του Ορέστη βρίσκονται ανάμεσα στη λυρική στροφή, αντιστροφή και επωδό της Ηλέκτρας. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον *Οιδίποδα επί Κολωνώ* (1447-1499), αν εξαιρέσουμε βέβαια ότι κάθε ομάδα από πέντε τρίμετρα αποτελούσε έναν διάλογο που μάλλον απαγγελλόταν χωρίς μουσική υπόκρουση. Σε άλλα σημεία των έργων του Σοφοκλή η συμμετρία είναι πολύπλοκότερη, όπως *Αίας* (891-914, 925-960), *Ηλέκτρα* (1232-1287), *Οιδίπους τύραννος* (649-696) και *Αντιγόνη* (1261-1276, 1284-1300) και σε κάποια από αυτά τα σημεία είναι αμφίβολη η χρήση ρετσιτατίβου.

Στον Ευριπίδη απαντάται πιο σταθερή συμμετρία εναλλασσόμενων στροφών σε κάποια σημεία, π.χ. *Άλκηστη* (244-265), *Ανδρομάχη* (825-840) και *Ιππόλυτος* (571-597), αλλά σε άλλες περιπτώσεις, όπως *Μήδεια* (1273-1281), *Ηρακλείδες* (75-110) και *Ικέτιδες* (1123-1163) οι ιαμβικοί στίχοι περιλαμβάνονται στη στροφή και την αντιστροφή. Σε άλλα έργα συναντώνται οι ιαμβικοί στίχοι αναμειγμένοι με τα μη αντιστροφικά λυρικά μέρη στα οποία αρέσκειται ο Ευριπίδης, όπως *Εκάβη* (684-720), *Ηρακλής Μαινόμενος* (875-905 και 1178-1213), *Ιφιγένεια εν Ταύροις* (827-867) και *Φοίνισσες* (103-192). Παραμένει ζήτημα που υπόκειται σε εικασίες το αν γίνονταν μεταβάσεις από το άσμα στην παρακαταλογή και αντιστρόφως και αν αυτές γίνονταν με ποιον τρόπο γίνονταν²²⁹.

²²⁸ Pickard-Cambridge 2011, 253-54.

²²⁹ Pickard-Cambridge 2011, 254-55.

8.2. Ένα παράδειγμα: Μέλος και μέτρο στον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου

Έχοντας αναφερθεί στη δομή των λυρικών μερών των τραγωδιών, τόσο του χορού όσο και των υποκριτών, θα ήταν ίσως χρήσιμο να μελετήσουμε τη λυρική δομή μίας τραγωδίας προκειμένου να έχουμε μια πλήρη εικόνα σχετικά με την παρουσίαση και την εξελικτική πορεία του μέλους και του μέτρου μιας τραγωδίας. Ο Sommerstein έκανε μια λεπτομερή εξέταση των λυρικών μερών του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου. Πριν την εξετάσουμε βήμα βήμα, ας επισημάνουμε ότι στον Αισχύλο η δομή των τραγωδιών είναι αρκετά αυστηρή. Ακολουθεί τους δύο αυστηρούς τύπους λυρικής αρχιτεκτονικής. Υπενθυμίζουμε ότι ο ένας τύπος ήταν η στροφική δομή, αποτελούμενη από στροφή και αντιστροφή με κοινό ρυθμό σε κάθε στροφή -με μικρές ίσως παραλλαγές, αυστηρά καθορισμένες- ενώ μπορεί να υπήρχε μεσωδός κι επωδός και εισαγωγή με αναπαιστικό ρυθμό που απαγγελλόταν ρυθμικά. Την απαγγελία συνόδευαν βαδιστικοί ελιγμοί. Ο δεύτερος τύπος ήταν η επιρρηματική δομή, που χρησιμοποιείτο στον λυρικό ή ημι-λυρικό διάλογο μεταξύ υποκριτή και χορού, στον οποίο ο υποκριτής μιλούσε σε ιαμβικό μέτρο ή απήγγειλε σε αναπαιστικό και ο χορός έψαλλε μαζί του εναλλάξ σε σύντομες στροφές. Πολλές φορές ο Αισχύλος πειραματίζεται πάνω στους τύπους αυτούς παραλλάσσοντάς τους φτάνοντας ακόμη και σε άσματα περίτεχνων και επιβλητικών δομών²³⁰.

Ας δούμε αναλυτικά τη δομή του έργου. Ο χορός των Αργείων γερόντων μπαίνει στη σκηνή με ρυθμική απαγγελία αργών αναπαιστων συνοδευμένων από βαδιστική κίνηση. Αρκετές ενάρξεις κινούνταν σε αυτό το μοτίβο. Συνήθως έτσι ο χορός αυτοσυστηνόταν παρουσιάζοντας τα γεγονότα. Στο συγκεκριμένο έργο όμως, μεγάλο μέρος της τρέχουσας κατάστασης έχει εκτεθεί από τον Φύλακα και ο χορός παρουσιάζει το παρασκήνιο της κατάστασης κλείνοντας με μια έκκληση στην Κλυταιμνήστρα την οποία ρωτούν γιατί φλέγονται οι βωμοί. Μην παίρνοντας απάντηση, ο νους τους πηγαίνει στο παρελθόν, στις παραμονές του πολέμου και στον οiwνό που προμήνυε τη νικηφόρα κατάληξη του πολέμου. Ο οiwνός περιγράφεται με δακτυλικό μέτρο που χρησιμοποιείτο συνήθως για ηρωικά κατορθώματα δίνοντας έτσι ένα πλαίσιο πεποίθησης σε νικηφόρα έκβαση. Η α' στροφή κλείνει με ανάσχεση καθώς ο τελευταίος στίχος (120) χρησιμοποιεί ιαμβικό μέτρο που συνδέεται με το θρήνο, και όχι δακτυλικό, μεταφέροντας έτσι έναν κακό οiwνό (δυο αετοί έπιασαν μια λαγίνα κι αυτή έκανε τον τελευταίο της δρόμο). Η στροφή κλείνει με επωδό

²³⁰ Sommerstein 2016, 234-35.

δακτυλικού μέτρου «Ψάλλε σκοπό λυπητερό, μα το καλό ας νικά!»²³¹ ή κατ' άλλη μετάφραση «Να λέμε μη χειρότερα και σε καλό να βγει»²³².

Η α' αντιστροφή (122-139) έχει και πάλι ιαμβικό μέτρο. Και πάλι εκφράζονται αρνητικές σκέψεις καθώς ο μάντης Κάλχας φοβάται πως η Άρτεμις οργίστηκε με το στρατό. Η αντιστροφή κλείνει με την ίδια επωδό σε δακτυλικό μέτρο που έκλεισε και η στροφή. Ακολουθεί κάτι που θα μπορούσε να θεωρηθεί έναρξη δεύτερου στροφικού ζεύγους στο οποίο βλέπουμε να εναλλάσσονται δακτυλικοί ρυθμοί με ιαμβο-χοριάμβους. Από το στίχο 148 ως το τέλος της στροφής (στ. 159) ο ρυθμός που χρησιμοποιείται είναι μόνο δακτυλικός. Μάλιστα στους στίχους 155-57 χρησιμοποιούνται τρία διαδοχικά εξάμετρα χωρίς να υπάρχει ηρωικό περιεχόμενο στους στίχους. Αντιθέτως οι στίχοι προμηνύουν τη θυσία της Ιφιγένειας και τον φόνο του Αγαμέμνονος. Η στροφή κλείνει και πάλι με την ίδια δακτυλική επωδό.

Θα περίμενε κανείς μια αντιστροφή στη συνέχεια αλλά κάτι τέτοιο δε συμβαίνει. Αλλάζει εντελώς τόσο η διάθεση όσο και το μέτρο. Αυτό που θα έμοιαζε δεύτερη στροφή αποδεικνύεται αζευγάρωτη μεσωδός. Ο χορός ψάλλει εγκώμια προς τιμήν του Διός. Ο ρυθμός του άσματος είναι το ληκύθιον (—U—U—U—), από τα πιο απλά λυρικά μέτρα που συναντάται παραπάνω από 250 φορές στην *Ορέστεια*. Αυτός ο ύμνος προς τιμήν του Διός δεν είναι αúταρκες άσμα. Αποτελείται από ενάμιση στροφικό ζεύγος (160-83). Στη δεύτερη αντιστροφή (184-91) ξεκινά η αφήγηση των γεγονότων της Αυλίδας τα οποία συνδέονται αναδρομικά με τον ύμνο στον Δία, καθώς ο Δίας είναι υπεύθυνος για το νόμο *πάθει μάθος* και ταυτόχρονα για τη θυσία της Ιφιγένειας. Η λυρική δομή αναδεικνύει την υπαιτιότητα του Διός για τη θυσία της Ιφιγένειας κι ας μην αναφέρεται ρητά στο απόσπασμα²³³.

Καθώς παγιώνεται η σύνδεση Διός και θυσίας, ο ρυθμός αλλάζει στο στίχο 192. Εμφανίζεται ένας ρυθμός που θα εμφανίζεται στο υπόλοιπο τμήμα του έργου σε ό,τι θα παραλληλίζεται με όσα διεπράχθησαν στην Αυλίδα ειδικά σε όσα θα ζητούν την ανταπόδοση του δικαίου, γι' αυτό κι ο Sommerstein ονομάζει τον ρυθμό αυτό, «*ρυθμό της Αυλίδας*». Εμφανίζεται στην πλήρη του ανάπτυξη στην δ' στροφή (στ.192-93) κι έχει τη μορφή: U—U— —U— U— —. Αυτή η δομή, είναι ουσιαστικά ιαμβικό μέτρο και ιθυφαλλικό επαναλαμβάνεται περίπου 30 φορές στον Αγαμέμνονα. Ο «*ρυθμός της αφήγησης της Αυλίδας*» είναι ιαμβικός που συχνά περικόπτεται κι έτσι από U—U— —, γίνεται U— — , — U— , — —. Στο τέλος κάθε

²³¹ Μετάφραση Γρυπάρη, Βλ. Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα < https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=129&page=3 >

²³² Sommerstein 2016, 234.

²³³ Sommerstein 2016, 234-35.

στροφής ο ρυθμός αλλάζει πρόσκαιρα σε γρηγορότερο χορίαμβο που κάποιες φορές χτίζει ή προσεγγίζει ένα κλίμα δισταγμού κι αβεβαιότητας. Στον στίχο 199 ο ίδιος ρυθμός χρησιμοποιείται για την αναγγελία των ελπιδοφόρων μηνυμάτων που φέρει ο μάντης Κάλχας για τη γιατρεία που θα κάνει τα καράβια να κινήσουν, γιατρεία που κάνει τους Ατρείδες να δακρύζουν. Στο στίχο 212 της αντιστροφής, οι χορίαμβοι χρησιμοποιούνται για να εκφράσει ο Αγαμέμνων το δίλημμα «*Να γίνω λιποτάκτης και προδότης;*» και να δηλώσει στη συνέχεια πως επιθυμεί «*το αίμα και τη θυσία της παρθένας*» (στ.215), πράγμα που τολμά να κάνει τελικά στο στίχο 225 όπου ο ρυθμός αλλάζει. Η αλλαγή του ρυθμού γίνεται πάλι στο στίχο 235, όπου η Ιφιγένεια βρίσκεται σαν σφάγιο πάνω από το βωμό. Στο τελευταίο στροφικό ζεύγος της παρόδου οι χορίαμβοι επαναλαμβάνονται και ο απόηχος του «*ρυθμού της Αυλίδας*» υπάρχει ακόμη καθώς ο Αγαμέμνων, θυσιαστής της Ιφιγένειας, κάνει την πρώτη του εμφάνιση στη σκηνή²³⁴.

Η Κλυταιμνήστρα ανακοινώνει στον χορό των Αργείων την πτώση της Τροίας και ο χορός σε απάντηση, ψάλλει άσμα θριάμβου σε αναπαίστους (στ.355-366). Στη συνέχεια ο χορός των γερόντων ξαναπιάνει τον «*ρυθμό της Αυλίδας*». Κι εδώ ο ρυθμός αυτός συνδέεται με πράξεις που ζητούν δίκαιη ανταπόδοση. Στο τέλος της κάθε στροφής και πάλι ο ρυθμός αλλάζει. Ο τελικός στίχος κάθε στροφής είναι μετρικά ταυτόσημος και στα τρία στροφικά ζεύγη λειτουργώντας ως επωδός μουσικά (όχι λεκτικά). Αποτελείται από δύο φερεκράτειους —X— U U— — και στη συνέχεια από έναν γλυκάνειο —X—U U— U— και έναν ακόμη φερεκράτειο. Αυτό το στάσιμο αφιερώνεται στον έπαινο στην εξύμνηση της τύχης των Αργείων και πιθανότατα τα μέρη αυτά να είχαν επενδυθεί με μουσική αρμόζουσα στην περίπτωση. Γιατί οι λέξεις, πιστεύει ο Sommerstein, είναι σε πλήρη αρμονία με το υπόλοιπο άσμα. Άρα και η μουσική θα βρισκόταν στο αντίστοιχο μήκος κύματος. Ο «*ρυθμός της Αυλίδας*», παρατηρούμε ότι συνεχίζεται χωρίς διακοπές ως το στίχο 448. Έπειτα ο χορός από τις σκέψεις του για τον Πάρη και την Ελένη, αρχίζει να σκέφτεται άλλη πράξη που ζητά δίκαιη ανταπόδοση, αυτή του Μενελάου και του Αγαμέμνονος να οδηγήσουν τόσους Έλληνες στον θάνατο «για μια γυναίκα ξένη». Ο ρυθμός έτσι από συγκοπτόμενος ιαμβικός μετατρέπεται σε χοριαμβικό καθώς οι Αργείοι απειλούν τους Ατρείδες και στην αντιστροφή τους απειλούν ο Δίας και οι Ερινύες. Το στάσιμο που ξεκίνησε από του «*Διός την πληγή*» προς τον Πάρη και τους Τρώες τελειώνει με του «*Διός τον κεραυνό*» προς τους Ατρείδες. Ο χορός στη συνέχεια ψάλλει μια άμορφη επωδό (στ. 475-88) κι ας μοιάζει να ολοκληρώθηκε η δομή και το περιεχόμενο της ωδής. Κινείται σε ίδιο ρυθμό με των προηγούμενων στροφών,

²³⁴ Sommerstein 2016, 235-36.

ειδικά των δύο τελευταίων, αλλά στους στίχους 485-87 όπου ο χορός των γερόντων μιλά απαξιωτικά για τη μωροπιστία και την ασιθμία των γυναικών, παρατηρούμε να γίνεται αντικατάσταση μακράς συλλαβής από δύο βραχείες, έτσι που πέντε ιαμβικά μέτρα από 20 συλλαβές να φτάνουν τελικά τις 25 συλλαβές, σαν να αναπαριστούν τη φλυαρία των γυναικών χλευάζοντάς τις²³⁵.

Το δεύτερο στάσιμο (στ. 681-782) αρχίζει με τον ίδιο ρυθμό με τον ύμνο του Δία, δηλαδή ληκύθιο. Το μέτρο αυτό θεωρείται ταιριαστό για δύο λόγους. Πρώτον, ο χορός των γερόντων συλλογιέται, όπως και στην αρχή του ύμνου του Δία, ονόματα. Έτσι, τους έρχεται στο νου το όνομα της Ελένης, κόρης του Δία. Στην αρχή του στασίμου μόνο ο χορός γνωρίζει ότι εννοεί την Ελένη και μόνο μετά το στίχο 687 αλλάζει σε ανακρεόντειο ρυθμό, μέτρο που αρμόζει στην Ελένη και τον «αβρό κοιτώνα» της αλλά που δεν ταιριάζει τόσο στις στροφές που πραγματεύονται την ένοπλη καταδίωξη, τον αλληλοσπαραγμό και τον όλεθρο. Η αντιστροφή (στ.699-716) έχει την ίδια δομή. Αρχίζει με ληκύθιο μέτρο, συνεχίζει με ανακρεόντειο μέτρο στο τραγούδι γάμου της Ελένης με τον Πάρη (στ.705-08) και πάλι τελειώνει κυρίως με ανακρεόντειο μέτρο, με ένα τραγούδι θρήνου και αποστροφής που τραγουδούν οι Τρώες όταν αντιλαμβάνονται τις συνέπειες του γάμου. Οι στίχοι και η μουσική, όπως και η Ελένη, διατηρούν την εξωτερική μορφή τους που σχετίζονται με την ομορφιά και τον έρωτα, ακόμη κι αν η εσωτερική πραγματικότητα είναι καταστροφική. Στους στίχους 717-36 προβάλλεται η αντίθεση στο μύθο του νεογνού του λιονταριού. Η αφήγηση γίνεται σε απλά μετρικά σχήματα: γλυκόνειο, φερεκράτειο, δακτυλικό, ιαμβικό όπου το κάθε μέτρο επαναλαμβάνεται δύο ή τρεις φορές πριν προχωρήσει στο επόμενο. Σε αυτά τα σχήματα δεν υπάρχει αντίθεση. Αντίθεση υπάρχει στα παρόμοια σχήματα (προφανώς και στις παρόμοιες μελωδίες) που υπάρχουν πρώτα στη στροφή για να περιγράψουν το νεογνό λιοντάρι που αγαπούσαν νέοι και γέροι και στη συνέχεια στην αντιστροφή για την περιγραφή της συμφοράς που έφερε το ενήλικο λιοντάρι. Στην τρίτη στροφή συνεχίζονται οι αντιθέσεις. Οι πρώτοι στίχοι θυμίζουν τον «*ρυθμό της Αυλίδας*», οι οποίοι χρησιμοποιούνται για την περιγραφή ενός σαγηνευτικού οράματος (στ.737-43)²³⁶.

Έπειτα το μέτρο αλλάζει σε ανακρεόντειο και στο σχετικό ιωνικό που θεωρείται το πιο ταιριαστό για το θέμα. Στη συνέχεια εγκαταλείπεται το ανακρεόντειο μέτρο που συνδέεται με τα συμπόσια για να περιγραφούν τα φαρμάκια του γάμου που προκλήθηκαν από μια Ερινύα που συνδέεται με την Ελένη. Συνδέεται γιατί ο Πάρης κι οι Τρώες πίστευαν πως μπορούν να

²³⁵ Sommerstein 2016, 236-37.

²³⁶ Sommerstein 2016, 238-39.

έχουν την Ελένη χωρίς την Ερινύα, όπως ο αφέντης του νεογνού λιονταριού πίστευε πως θα μπορούσε το λιοντάρι να είναι μαζί του τρυφερό για πάντα χωρίς να του δείξει την πραγματική του φύση. Όμοια, όσα λέγονται για την Ελένη δίνονται σε ρυθμό που θα ταίριαζε στην Ερινύα και αντιστρόφως. Ο Αισχύλος προσπαθεί ουσιαστικά να συνδέσει ό,τι έγινε στο παρελθόν με τους διαλογισμούς περί ύβρεως και Δίκης που έπονται. Όσα ειπώθηκαν για την Ελένη μοιάζει να είναι η επεξήγηση αυτών των συλλογισμών. Στην αντιστροφή τίθεται το ερώτημα: πόσο ο πλούτος ή η κακία έχουν ευθύνη για τα δεινά μιας οικογένειας. Οι ευθύνες του πλούτου παρουσιάζονται με τον «*ρυθμό της Αυλίδας*» ενώ της κακίας με ανακρεόντειο και ιωνικό μέτρο. Θα περίμενε κανείς να είναι αντίστροφη η σειρά. Αλλά ο πλούτος και η κακία δεν είναι εύκολο να διαχωριστούν, όπως συμβαίνει με την Ελένη και την Ερινύα, παραλληλισμός που φέρνει περαιτέρω σκέψη ειδικά όταν αμέσως μετά εμφανίζεται ο Αγαμέμνων. Στο επόμενο στροφικό ζεύγος επανέρχεται ο «*ρυθμός της Αυλίδας*» καθώς μιλάμε και πάλι για πράξη που ζητά δίκαιη ανταπόδοση. Αυτό γίνεται περισσότερο αντιληπτό όταν βλέπουμε επί σκηνής την Κασσάνδρα -κι ας την αγνοούν για 167 στίχους όλα τα υπόλοιπα πρόσωπα- που μεταφέρθηκε σκλάβια για να γίνει γυναίκα ενός άνδρα που είναι γραφτό να καταστραφεί. Κατά την αποχώρηση του Αγαμέμνονα στο ανάκτορο, που είναι και η τελευταία, ο χορός τραγουδά το τρίτο στάσιμο σε ληκύθιο μέτρο κυρίως (σε 30 στίχους από τους 56). Η ωδή αρχίζει με ερώτηση στην οποία ο χορός δε βρίσκει απάντηση. Η μοναδική αλλαγή ρυθμού με μεγαλύτερη διάρκεια, συμβαίνει στην αρχή της δεύτερης στροφής και αντιστροφής (1001-07 και 1018-24 αντίστοιχα) όπου ο χορός μιλά για το αναπόφευκτο του θανάτου, το μοναδικό πράγμα για το οποίο μιλά με βεβαιότητα²³⁷.

Όλα τα λυρικά μέρη που προηγήθηκαν ήταν χορικά άσματα με βάση τη στροφική δομή. Το πρώτο τμήμα της σκηνής της Κασσάνδρας είναι επιρρηματικό αλλά με διαφορετικό τρόπο από το συνηθισμένο. Η Κασσάνδρα τραγουδά και ο κορυφαίος του χορού της απαντά με ιαμβικά δίστιχα (στ. 1072-1113) κι έτσι η ψυχική κατάσταση και οι προφητείες της Κασσάνδρας έρχονται σε αντίθεση με την αδυναμία κατανόησης του χορού. Καθώς τα οράματα της Κασσάνδρας περιγράφονται με λεπτομέρειες, αρχίζουν να γίνονται κατανοητά από τον χορό που από το πέμπτο στροφικό ζεύγος (στ.1121) αρχίζει κι εκείνος να τραγουδά κι από το έκτο (στ. 1140) σταματά να μιλά σε ιαμβικό μέτρο. Το τραγούδι του κινείται στους ίδιους ρυθμούς, ιαμβικό και δοχμιακό, όπως και το τραγούδι της Κασσάνδρας. Εκείνη σιγά σιγά ανακτά την αυτοκυριαρχία της κι επικεντρώνεται στη δική της μοίρα, κι όχι στους

²³⁷ Sommerstein 2016, 239-40.

Αγαμέμνονα, και στα δύο τελευταία στροφικά ζεύγη κλείνει με δύο ομιλούμενα ιαμβικά τρίμετρα. Στο τέλος επανέρχεται, θα λέγαμε, η ισορροπία χορού και υποκριτή, αν και τα εκφωνήματα του χορού απέχουν περισσότερο από τον καθημερινό λόγο εν συγκρίσει με αυτά της Κασσάνδρας. Όταν η Κασσάνδρα αποχωρεί, ο χορός απαγγέλλει κάτι σαν αναπαιστικό προοίμιο ωδής, αν και τελικά δεν ακούγεται κάποια ωδή. Ενώ ακούγονται οι τελευταίοι ανάπαιστοι του χορού (στ.1341-42), ακούγονται ταυτόχρονα και οι κραυγές του Αγαμέμνονα²³⁸. Όταν εμφανίζεται η Κλυταιμνήστρα θριαμβεύουσα πάνω από τους νεκρούς Αγαμέμνων και Κασσάνδρα, αναπτύσσει έναν σύνθετο επιρρηματικό διάλογο με το χορό με την εξής δομή:

1407-1447: Στροφή και αντιστροφή του χορού (δόχμιοι και ίαμβοι) στις οποίες απαντά η Κλυταιμνήστρα με στέρεες ρήσεις. Η υπεροψία της και οι μακροσκελείς ρήσεις της δείχνουν ότι έχει το πάνω χέρι και πράγματι ο χορός στη συνέχεια παραιτείται από την κατηγορία της Κλυταιμνήστρας κι εύχεται το θάνατό του.

1448-1480: Στροφή και αντιστροφή του χορού που ξεκινά με δόχμιους και περνά στο «*ρυθμό της Αυλίδας*» στους στίχους 1450-54 και 1470-74 που μιλούν για το θάνατο του Αγαμέμνονα και τη νίκη της Κλυταιμνήστρας. Μετά τη στροφή ακολουθεί εφύμνιο από αναπαίστους που άδονται και από ίαμβους και δοχμίους. Το εφύμνιο αυτό, όπως και τα δύο επόμενα, αρχίζουν με κλητική προσφώνηση που ξεκινά με την κραυγή *ιώ*, ίσως γιατί αδυνατεί να εκφράσει το μέγεθος της θλίψης του. Η απάντηση της Κλυταιμνήστρας δίνεται με δύο ρυθμικές απαγγελίες σε ανάπαιστο, πράγμα που δείχνει ότι βρίσκεται στο ίδιο επίπεδο με τον χορό.

1481-1529: Στροφή και αντιστροφή του χορού. Αρχίζει με αιολο-χοριαμβικούς ρυθμούς και στην πορεία περνά σε ρυθμούς που σχετίζονται με τον «*ρυθμό της Αυλίδας*» για να επιβεβαιώσει το ρόλο του Διός σε όσα έχουν συμβεί και για να μιλήσει για την επερχόμενη αιματοχυσία (στ.1509-12). Η στροφή και η αντιστροφή ακολουθούνται από επωδούς ίδιου ρυθμού με το εφύμνιο των στίχων 1448-80. Η απάντηση της Κλυταιμνήστρας δίνεται πάλι με αναπαιστικές ρυθμικές απαγγελίες. Η δεύτερη απαγγελία μάλιστα μικρότερης διάρκειας από την πρώτη.

1530-1576: Στροφή και αντιστροφή του χορού. Επικρατεί αποκλειστικά ο «*ρυθμός της Αυλίδας*». Το μεγαλύτερο τμήμα της στροφής δείχνει σύγχυση και φόβο αλλά η αντιστροφή καταδεικνύει την αλήθεια ότι «*υπάρχει νόμος, όσο κρατεί ο θρόνος του Δία: όποιος σκοτώσει, θα πληρώσει*» (1563-64). Μετά τη στροφή ακολουθεί θρηνητική επωδός

²³⁸ Sommerstein 2016, 240-41.

μεγαλύτερης διάρκειας από τις συνήθεις επωδούς (110 συλλαβές). Η απάντηση της Κλυταιμνήστρας δίνεται και πάλι σε αναπαιστικό ρυθμό²³⁹.

Ο χορός αφηγείται δύο παράλληλες ιστορίες με δύο διαφορετικούς ρυθμούς. Η πρώτη ιστορία με την επέκταση των επωδών δίνει μια εικόνα της μεταβολής της αρχικής οδύνης σε θρήνο. Η άλλη ιστορία σχετίζεται με τη σταδιακή αντικατάσταση των συναισθηματικών δοχμίων και άλλων παρόμοιων μέτρων με τον «*ρυθμό της Αυλίδας*» ο οποίος, όπως προαναφέρθηκε, σε όλο το έργο χρησιμοποιείται για να εκφράσει την απόδοση δικαιοσύνης. Όταν αυτή απονέμεται, ο χορός παύει να θρηνεί. Η τελευταία αντιστροφή του χορού που δεν έχει επωδό και η περιφρόνησή του προς τον Αίγισθο δημιουργεί μεγαλύτερη εντύπωση από την προσπάθεια να σώσει τον Αγαμέμνονα. Ο τελευταίος λόγος ανήκει στην Κλυταιμνήστρα, όπως ορίζει ο επιρρηματικός κανόνας. Από τη στιγμή που σταματά να μιλά και αρχίζει τη ρυθμική απαγγελία σε αναπαίστους δεν είναι πια κυρίαρχη του *αγώνος λόγων*, τον οποίο κλείνει αντιφάσκοντας με τον εαυτό της. Ο χορός σημειώνει πως ο νόμος του Δία «όποιος σκοτώσει, θα πληρώσει», επιβεβαιώνει την τιμωρία του θύτη και ότι ο οίκος και η συμφορά έχουν άρρηκτους δεσμούς μεταξύ τους. Η Κλυταιμνήστρα του αναγνωρίζει πως μιλά σωστά (στ. 1567) και προσπαθεί να κλείσει συμφωνία με τον Δαίμονα των Πλεισθενιδών για να φύγει η κατάρα από τον οίκο και να πάει σ' άλλα σπίτια.

Αυτοί είναι κάποιοι από τους τρόπους με τους οποίους ο Sommerstein επιχείρησε να ερμηνεύσει τους μουσικούς και ορχηστρικούς ρυθμούς που μεταχειρίστηκε ο Αισχύλος για να προβάλει τις βασικές ιδέες και τις πιο καίριες στιγμές του *Αγαμέμνονα*. Ενδεχομένως ο ποιητής να χρησιμοποίησε κι άλλες τεχνικές που δε γνωρίζουμε. Κάποια από τα βασικά αυτά μοτίβα συνεχίζονται και στις *Χοηφόρους* και στις *Ευμενίδες* συνδυασμένα με πλήθος άλλων ρυθμικών μοτίβων²⁴⁰.

²³⁹ Sommerstein 2016, 242-43.

²⁴⁰ Sommerstein 2016, 243-44.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 9: ΤΑ ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΡΓΑΝΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

9.1. Ο Αυλός

Γνωρίζουμε με σιγουριά ότι ο *αυλός* υπήρξε το κατεξοχήν μουσικό όργανό των δραματικών παραστάσεων του 5ου αιώνα κι ότι δεν υπήρχε άλλη μουσική συνοδεία, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων. Μάλιστα ο Πλούταρχος (*Περί τοῦ εἴ τοῦ ἐν Δελφοῖς* 394 b) το θεωρούσε το καταλληλότερο όργανο για τραγωδία²⁴¹ και ο Αριστοτέλης (*Προβλήματα* XIX 43) ισχυριζόταν πως ο αυλός ήταν ιδανικότερο όργανο για τη συνοδεία της φωνής απ' ό,τι η λύρα γιατί και τα δύο ήταν πνευστά όργανα και συνεπώς έδεναν καλύτερα ενώ υπήρχε και η πεποίθηση ότι ήταν σε θέση να καλύψει τα όποια λάθη. Τις περισσότερες φορές ένας και μόνο αυλητής κάλυπτε την παράσταση ενώ σε σπάνιες περιπτώσεις υπήρχαν περισσότεροι. Για την καταγωγή του αυλού υπάρχουν δύο εκδοχές. Η μία τον θέλει να κατασκευάζεται από τη θεά Αθηνά αλλά όταν εκείνη είδε το πρόσωπό της να καθρεφτίζεται σε νερά και συνειδητοποίησε ότι παίζοντας αυλό φούσκωναν πολύ τα μάγουλά της, τον πέταξε μακριά. Από το πέταγμα έφτασε στη Φρυγία όπου τον βρήκε ο Μαρσύας. Η άλλη εκδοχή θέλει τον ίδιο τον Μαρσύα, έναν εκ της σημαντικής αυλητικής τριάδας από τη Φρυγία (οι άλλοι δύο ήταν ο Ύαγνις και ο Όλυμπος), κατασκευαστή του αυλού ενώ λιγότερο πιθανές θεωρίες θέλουν κατασκευαστή του τον Απόλλωνα ή τον Άρδαλο. Στον Όμηρο αναφέρεται μόλις δύο φορές στην *Ιλιάδα* (Κ 12-13 ως όργανο των Τρώων και Σ 494-95 στην περιγραφή της ασπίδας του Αχιλλέα) ενώ αναφορά γίνεται και στο *Πάριο Χρονικό* και στη *Συναγωγή των περί Φρυγίας* του συγγραφέα Αλέξανδρου. Πιθανότατα ο αυλός να ήταν γνωστός στην Ελλάδα από την προϊστορική εποχή, μάλλον από τα τέλη του 8ου αιώνα, οπότε έχουμε και την αρχαιότερη μαρτυρία, αλλά να εξελίχθηκε με τη συμβολή των αυλητών που ήρθαν από τη Φρυγία²⁴².

Ας δούμε ποια ήταν τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του οργάνου που το κατέστησαν κατάλληλο για συνοδευτικό όργανο στις παραστάσεις. Ο αυλός καταρχάς ανήκει στα *αερόφωνα ή πνευστά ή εμπνευστά ή εμπνεόμενα όργανα*. Χωρίζεται σε: **I)** αυλούς χωρίς επιστόμιο που με τη σειρά τους χωρίζονται σε **i)** αυλούς με ανοιχτό άκρο και **ii)** αυλούς με κλειστό άκρο και **II)** αυλούς με επιστόμιο που επίσης χωρίζονται σε **i)** αυλούς με *γλωττίδες ή γλωσσίδες ή γλώττες ή γλώσσες*, με μονή ή διπλή γλωττίδα και **ii)** αυλούς με επιχείλειο επιστόμιο²⁴³.

Στο δράμα, όπως και στις περισσότερες κοινωνικές εκδηλώσεις, χρησιμοποιήθηκε κυρίως ο

²⁴¹ Pickard-Cambridge 2011, 245.

²⁴² Neubecker 1986, 84-85· Μιχαηλίδης 2003, 64· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 144· West 2010, 116· Α.Π.Θ. 2012, 185· Ιατρίδου 2016, 31.

²⁴³ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 144.

δίγλωττος αυλός. Κατασκευαζόταν σε ειδικά εργαστήρια *αύλοποιίας* από τους περίφημους *αύλοποιούς*. Αποτελείτο από έναν κυλινδρικό σωλήνα (*βόμβυκα*²⁴⁴) που ενίοτε κατέληγε σε ελαφρά κωνικό σχήμα. Άλλωστε η αρχαία ελληνική λέξη *αυλός* σήμαινε σωλήνας ή αγωγός²⁴⁵. Ήταν κατασκευασμένος από οστά, καλάμι, λωτό, κέρατα ζώων, ελεφαντόδοντο, ασήμι, χαλκό, ξύλο ή συνδυασμό των παραπάνω υλικών. Ο κυλινδρικός αυτός σωλήνας είχε *τρήματα* ή *τρυπήματα*, σύμφωνα με τον Πολυδεύκη (IV,71) οπές δηλαδή, που τις άνοιγε ειδικός τεχνίτης ο *αύλοτρύπης*. Οι οπές αρχικά ήταν τρεις ή τέσσερις με την πάροδο του χρόνου όμως έφτασε να έχει δεκαπέντε καταφέρνοντας έτσι να έχει έκταση δύο οκτάβες. Ο αυλητής έπαιζε ανοιγοκλείνοντας τις οπές με τα δάχτυλά του. Κατά την κλασική εποχή ο αυλός διέθετε πέντε οπές. Η δεύτερη –μετά το επιστόμιο- βρισκόταν στο πίσω μέρος του αυλού και την έκλεινε ο αντίχειρας. Καθώς όμως η μουσική τέχνη εξελισσόταν συνεχώς, τα όργανα γίνονταν σταδιακά πιο περίτεχνα ενώ ταυτόχρονα είχαν περισσότερες δυνατότητες. Καθοριστική θεωρείται η συμβολή του σπουδαίου Θηβαίου αυλητή Πρόνομου στην εξέλιξη του αυλού καθώς κατάφερε να προσθέσει οπές και κλειδιά στον αυλό δίνοντας έτσι τη δυνατότητα στο όργανο να παίζει περισσότερες κλίμακες και αρμονίες και να διαφοροποιεί το χόρδισμα προσαρμοσμένο στις απαιτήσεις της παράστασης²⁴⁶. Κατάφερε επίσης με το ίδιο όργανο να παίζει σε δώριο, φρύγιο και λύδιο τρόπο επεκτείνοντας ακόμη περισσότερο τις δυνατότητες του αυλού. Πριν τον Πρόνομο θα χρειάζονταν τρία διαφορετικά είδη αυλών προκειμένου να επιτευχθεί αυτό το αποτέλεσμα²⁴⁷ ενώ η έκταση του οργάνου ως τότε δεν ξεπερνούσε τη μία οκτάβα. Ο Πρόνομος, δίνοντας τη δυνατότητα στο όργανο να παίζει σε τρεις διαφορετικές αρμονίες και επεκτείνοντας την έκτασή του, μετέτρεψε το όργανο σε «*πολυχορδότατον*»²⁴⁸.

Όταν η παράσταση τελείωνε, ο αυλός τοποθετείτο σε ειδική θήκη την *αύλοδόκη* ή *αύλοθήκη* ή *συβήνη* στην οποία ήταν συνημμένο ειδικό κουτί το *γλωττοκομείον* όπου φυλάσσονταν οι γλωττίδες, ίσως και κάποιες εφεδρικές σε περίπτωση που κάποια καταστρεφόταν κατά την παράσταση. Στο επάνω μέρος του αυλού τοποθετείτο το επιστόμιο που αποτελείτο από τον *όλμο* και το *ύφόλμιον* που έφερε τον όλμο. Πάνω στον όλμο τοποθετείτο η *γλωττίδα*. Η γλωττίδα ήταν κατασκευασμένη από καλάμι από τη λίμνη Κωπαΐδα απ' όπου το

²⁴⁴ Μιχαηλίδης 2003, 78.

²⁴⁵ West 2010, 115.

²⁴⁶ Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 157-58· West 2010, 122-23· Ιατρίδου 2016, 17-18.

²⁴⁷ Neubecker 1986, 86-87· Moretti 2007, 210.

²⁴⁸ Α.Π.Θ. 2012, 186.

προμηθεύονταν οι ξακουστοί αυλητές της Θήβας. Η ποιότητα του καλαμιού μπορούσε να ποικίλει παράγοντας αυλούς με οξύ ή χαμηλό ήχο²⁴⁹.

Σπάνια χρησιμοποιείτο ένας αυλός, *μόναυλος*. Κατά κανόνα χρησιμοποιείτο διπλός, *δίαυλος* ή δικάλαμος ή δίζυγος αυλός όπως μας φανερώνουν οι εικονιστικές παραστάσεις, οι οποίες μάλιστα παρουσιάζουν τότε όμοιους αυλούς και τότε διαφορετικούς και ανισομήκεις. Αυτό εξηγεί και τη συχνότερη εμφάνιση του όρου στον πληθυντικό, *οί αυλοί*. Πιθανότατα ο αυλητής έπαιζε από έναν αυλό με το κάθε χέρι. Το παίξιμο με διάυλο θεωρείτο δύσκολη τέχνη. Απαιτούσε υψηλή μουσική παιδεία, άσκηση και πολλή εμπειρία. Το ζήτημα όμως που απασχολεί περισσότερο τους μελετητές είναι τι έπαιζε ο δεύτερος αυλός. Υπάρχουν τρεις εκδοχές:

1. Κάποιοι μελετητές υποστηρίζουν ότι και οι δύο αυλοί έπαιζαν σε ταυτοφωνία προκειμένου να επιτευχθεί μεγαλύτερη ένταση. Αυτή η εκδοχή όμως δε δικαιολογεί την ύπαρξη διαφορετικού μήκους αυλών.
2. Άλλοι υποστηρίζουν ότι ο πρώτος αυλός, που παιζόταν με το δεξί χέρι, έπαιζε τη μελωδική γραμμή και ο δεύτερος με το αριστερό κρατούσε ισοκράτη.
3. Τέλος, άλλοι κάνουν λόγο για αρχές πολυφωνίας υποθέτοντας ότι ο δεύτερος αυλός έπαιζε σε κινούμενους ισοκράτες.

Καμία εκδοχή δεν έχει δώσει βέβαιη απάντηση στο ερώτημα καθώς η έννοια της πολυφωνίας, ακόμη και της διφωνίας, με τη σύγχρονη έννοια του όρου ήταν άγνωστη²⁵⁰.

Από τα διαφορετικά είδη αυλών που χρησιμοποιούσε το αρχαίο δράμα, τη μεγαλύτερη διάδοση είχαν οι τραγικοί αυλοί. Διέφεραν σημαντικά από τον αυλό του διθυράμβου που φημιζόταν για την έντασή του ώστε να μπορεί να καλύπτει χορό πενήντα ανδρών. Αντιθέτως οι τραγικοί αυλοί, ξεχώριζαν για την ποιότητα του ήχου τους. Μπορούσαν να παράγουν υψηλούς φθόγγους ώστε να δίνουν τη δυνατότητα στους δεξιοτέχνες να εκτελούν περίτεχνες σόλο συνθέσεις²⁵¹.

Κατά τον Αριστόξενο, (*Αθην.* 14, 634 e) οι αυλοί χωρίζονταν σε πέντε είδη: *i) παρθένιοι, ii) παιδικοί, iii) καθαριστήριοι, iv) τέλειοι, v) υπερτέλειοι*. Γνωρίζοντας, σύμφωνα με τις αρχαίες πηγές, ότι οι τέλειοι και υπερτέλειοι ονομάζονταν «άνδρείοι» (ανδρικοί) και ότι, κατά τον Αριστόξενο (*Αρμ.* 20-21 Mb) τα υψηλότερα πνευστά όργανα ήταν οι παρθένιοι και τα χαμηλότερα οι υπερτέλειοι και ότι ανάμεσά τους υπάρχει διάστημα τριών οκτάβων, ο

²⁴⁹ West 2010, 122, 126· Α.Π.Θ. 2012, 186.

²⁵⁰ Neubecker 1986, 87· Ψαρουδάκης 1998, 4· Μιχαηλίδης 2003, 66· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 162.

²⁵¹ Ιατρίδου 2016, 19.

Μιχαηλίδης καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η διαίρεση γινόταν σύμφωνα με την έκταση του ύψους. Συνεπώς, οι παρθένιοι αντιστοιχούσαν στη σοπράνο, οι παιδικοί στη μέτζο-σοπράνο, οι κιθαριστήριοι στην κοντράλτο, οι τέλειοι στον τενόρο ή τον βαρύτονο και οι υπερτέλειοι στον μπάσο²⁵². Για την τραγωδία, ιδανικότεροι αυλοί ήταν οι τέλειοι και υπερτέλειοι που αντιστοιχούσαν στην ανδρική περιοχή, ειδικά αν σκεφτεί κανείς πως τόσο στον χορό όσο και στην ομάδα των υποκριτών συμμετείχαν μόνο άνδρες. Ο West αναφέρεται σε μια πληθώρα όρων που αναφέρονται στον αυλό και οι οποίοι εντοπίζονται στη λογοτεχνία πριν την εποχή του Αριστοτέλη και του Αριστόξενου. Ο Ανακρέων και ο Αισχύλος κάνουν λόγο για τους *ήμιόπους*, που σύμφωνα με τους μελετητές, θα πρέπει να αντιστοιχούν στους παιδικούς. Ο δε Αισχύλος εφοδίαζε τους θιασώτες του Διονύσου με τους περίφημους βόμβυκες²⁵³, ίσως χαμηλής έκτασης αυλούς²⁵⁴. Στην τραγωδία η επιλογή των διαφόρων τύπων αυλών γινόταν με κριτήριο το είδος τραγουδιού που θα συνόδευαν, αν δηλαδή ήταν θρήνοι, παιάνες, διθύραμβοι κλπ²⁵⁵. Ο αυλός συνδεόταν με τη λατρεία του Διονύσου καθώς κι οι δυο ήρθαν από τη Φρυγία. Αυτός ήταν ίσως ένας από τους σημαντικότερους λόγους που συνδεόταν με τις δραματικές παραστάσεις αφού αυτές τελούνταν στο πλαίσιο της λατρείας του Διονύσου. Υπήρχαν κι άλλοι λόγοι όμως που συνετέλεσαν στην καθιέρωση του αυλού στις παραστάσεις αρχαίου δράματος. Ο αυλός είχε τη δυνατότητα να παράγει μεγάλη γκάμα ήχων που ποίκιλε σε τονικό ύψος αλλά και σε ηχόχρωμα ανάλογα με τον τρόπο που θα χρησιμοποιούσε ο αυλητής τα χείλη και την αναπνοή του. Ο Πλάτων (*Πολιτεία* 339 d) αναφερόταν στον αυλό ως «πολυχορδότατον» όργανο λόγω της μεγάλης του έκτασης. Παράλληλα είχε την ικανότητα να μιμείται ήχους και φωνές πράγμα που το χαρακτήριζε «εὔστροφον» και «πάμφωνον». Ο Ιούλιος Πολυδεύκης (4, 74-82) παραθέτει επίθετα που χαρακτήριζαν τον αυλό: «γλυκύς», «καλλιβόας», «πολύχορδος», «πάμφωνος», «γοώδης», «θρηνητικός»²⁵⁶. Ο αυλός επίσης θεωρήθηκε κατάλληλος για μυστηριακές τελετές επειδή πηγή του ήχου του ήταν το στόμιο που κρυβόταν από τα χείλη του αυλητή. Ταυτόχρονα ο ήχος του αυλού δεν μπορούσε να είναι πάντα καθαρός και συγκεκριμένος γιατί η ποιότητα του ήχου επηρεαζόταν από την αναπνοή του αυλητή ή τη θέση των χειλιών του πάνω στη γλωττίδα. Έτσι ο ήχος του δεν ήταν ποτέ

²⁵² Neubecker 1986, 89· Μιχαηλίδης 2003, 67· Παπαοικονόμου-Κηπουργού 2007, 77· West 2010, 127· Α.Π.Θ. 2012, 186. Για περισσότερες πληροφορίες για τη διαίρεση των αυλών ως προς την προέλευση, το υλικό κατασκευής, τον χαρακτήρα και τη χρήση, το σχήμα και την παραγωγή του ήχου, βλ. Μιχαηλίδης 2003, 67-68.

²⁵³ Βόμβυκες λέγονταν όχι μόνο οι σωλήνες του αυλού ή τα κλειδιά στις οπές του αυλού αλλά και οι βαρύτονοι αυλοί. Βλ. και Μιχαηλίδης 2003, 78.

²⁵⁴ West 2010, 128.

²⁵⁵ Ιατρίδου 2016, 19.

²⁵⁶ Neubecker 1986, 89.

σαφής λόγω της ιδιαιτερότητας του οργάνου που χαρακτηριζόταν από ευλυγισία επιτρέποντας έτσι στον μουσικό να περνά από τον ένα φθόγγο στον άλλο.

Μια άλλη πληροφορία σχετικά με το παίξιμο του αυλού που αντλούμε από τις παραστάσεις των αγγείων, είναι πως οι διάυλοι παίζονταν ταυτόχρονα, παρακολουθώντας τα δάχτυλα των αυλητών. Από αυτό προκύπτει ότι πιθανότατα υπήρχε μια μορφή διαλόγου της μουσικής των δύο αυλών αντίστοιχη με τη συνομιλία των προσώπων μεταξύ τους ή των προσώπων και του χορού. Ο αυλός επίσης μπορούσε να παράγει *vibrato* σε διάφορους φθόγγους και μάλιστα περνώντας εύκολα από τον ένα φθόγγο στον άλλο με συνεχή αναπνοή. Πιθανότατα οι αρχαίοι να γνώριζαν ήδη την «κυκλική αναπνοή», κατά την οποία ο πνευστός ανέπνεε από τη μύτη εκπνέοντας το απόθεμα αέρα που διατηρούσε στο στόμα του διατηρώντας έτσι συνεχή τον ήχο του, αν και κατά τον West, δε γνωρίζουμε ως ποιο βαθμό γινόταν χρήση της²⁵⁷.

Ο ήχος του αυλού ήταν διαπεραστικός και έντονος καταφέροντας έτσι να ξεσηκώνει τα πλήθη και να διεγείρει το άλογο μέρος της ψυχής. Έτσι υπήρχε η πεποίθηση πως προκαλεί φρενιτίδα ενώ ο Αριστοτέλης (*Πολ.* 1341 α21) το θεωρούσε οργιαστικό, καθόλου ηθικό και σχετικό με βακχικές, κορυβαντικές²⁵⁸ ή άλλες εκστατικές λατρείες. Κατά τον Πλούταρχο (*Αλκιβ.* 2, 1-4), αφαιρούσε τη φωνή και τον λόγο από τον εκτελεστή του γιατί του έκλεινε το στόμα, πράγμα που μεταφραζόταν ως στέρηση της ελευθερίας του λόγου και άρα στέρηση της ελεύθερης έκφρασης των Αθηναίων πολιτών ενώ ο Αριστοφάνης στους *Σφήκες* διακωμωδεί τον ήχο του αυλού με το *μυ μυ μυ* παρομοιάζοντάς το με βούισμα σφηκών. Το βούισμα αυτό συνδεόταν με τους χαμηλούς φθόγγους και υπήρχε τρόπος παιχνιδιού που λεγόταν *σφηκισμός* ενώ το παίξιμο σε υψηλούς φθόγγους είχε πιο πένθιμο χρώμα και παρομοιαζόταν με κραυγή χήνας²⁵⁹. Στο 8. 7, 1341b 32 των *Πολιτικών*, ο Αριστοτέλης σχολιάζει: «Ο αυλός είναι όργανο κατάλληλο όχι για την απόδοση χαρακτήρων αλλά περισσότερο για να συναρπάξει- πρέπει, συνεπώς, να χρησιμοποιείται στις ανάλογες με αυτό περιστάσεις, κατά τις οποίες επιδιώκεται περισσότερο η κάθαρση παρά η μάθηση»²⁶⁰.

Ωστόσο, ο αυλός ήταν ένα εξαιρετικά ευέλικτο όργανο και οι πηγές τον αναφέρουν ως *μιμητικό* ή *πολυφωνικό*. Είχε την ικανότητα να μιμείται διάφορες φωνές και ήχους γι' αυτό και κρίθηκε κατάλληλο για την τραγωδία. Ο ήχος του ήταν ταυτισμένος με τον ήχο θρήνου.

²⁵⁷ West 2010, 150· Ιατρίδου 2016, 20-21.

²⁵⁸ Οι κορυβαντικές λατρείες τελούνταν με οργιαστικούς χορούς προς τιμήν των Κορυβάντων ή Κορυναντιωντών (Αριστοφάνη *Σφήκες*, στ.8). Βλ. επίσης Ευριπίδης *Κύκλωψ*, σχολ.25, σελ. 108 και <https://www.theoi.com/Georgikos/Kouretes.html>

²⁵⁹ Ιατρίδου 2016, 16, 24, 41-42.

²⁶⁰ Αριστοτέλους *Πολιτικά* 8. 6, 1341a 21 στο Αριστοτέλης, *Ποιητική*. Εισαγωγή-μετάφραση:Νικολούδης,1995, σελ. 295.

Αυτή η ηχοτονική δυνατότητα του αυλού να εκμαιεύει τέτοια ποιότητα ηχοχρώματος από τα μέλη του χορού, ειδικά αν σκεφτεί κανείς ότι αυτά ήταν μόνο άνδρες, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην τραγωδία όπου στα λυρικά μέρη την πρωτοκαθεδρία την είχε ο θρήνος. Στα μέσα του 5ου αιώνα η τεχνολογία του οργάνου εξελίχθηκε τόσο πολύ που μπορούσε, για τις ανάγκες της τραγωδίας, να μιμηθεί ακόμη και άψυχους και μηχανικούς ήχους ή και ήχους της φύσης, όπως τη βροχή, τον θόρυβο του άξονα του τροχού, τα σχοινιά, τις τροχαλίες, ακόμη και τις κραυγές των γυναικών στις ωδίνες²⁶¹. Γενικά ο αυλός φημιζόταν για την ποικιλία και την ένταση των συναισθημάτων που μπορούσε να προκαλέσει στο ακροατήριό του με το δεδομένο βέβαια ότι παιζόταν από δεξιοτέχνη μουσικό²⁶².

Απαραίτητο στοιχείο της εξάρτυσης του αυλητή ήταν η *φορβειά* ή *περιστόμιο* ή *έπιστομίς*. Ήταν δερμάτινη ταινία που τοποθετείτο γύρω από το στόμα και τις παρειές, αφήνοντας άνοιγμα μπροστά στο στόμα ώστε να μπορεί ο αυλητής να φυσάει στον αυλό. Δενόταν στο πίσω μέρος της κεφαλής. Συνήθως υπήρχε και δεύτερη ταινία που δενόταν στο πάνω μέρος της κεφαλής ώστε να στερεώνεται καλύτερα η πρώτη και να αποφεύγεται η χαλάρωση και η πτώση της. Η φορβειά ενίσχυε τα χείλη και τις παρειές του αυλητή συγκεντρώνοντας την πίεση του αέρα. Αυτό έδινε τη δυνατότητα στον αυλητή να ελέγχει καλύτερα τον αέρα που περνούσε στη γλωττίδα και να ρυθμίζει τον ήχο που παραγόταν από το φύσημα. Με τη φορβειά, ο αυλητής μπορούσε να κινείται ή να ορχείται συνοδεύοντας τον χορό, όταν το απαιτούσε η παράσταση.

Ο αυλητής ήταν υποχρεωμένος να συμμετέχει κατά μεγάλο μέρος στην προετοιμασία της παράστασης βοηθώντας τον χορό στο συγχρονισμό των τραγουδιών και της όρχησης. Ταυτόχρονα η μουσική συντελούσε στη διατήρηση της πειθαρχίας των συντελεστών. Σε περίπτωση απουσίας του αυλητή από κάποια πρόβα, οι πρόβες γίνονταν με τη συνοδεία κιθάρας. Αν και είναι γνωστά πολλά ονόματα αυλητών, δε γνωρίζουμε με σιγουριά ονόματα αυλητών των έργων του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη. Μάλλον σπάνιζαν οι αυλητές που ειδικεύονταν σε ένα είδος και μόνο σε ορισμένα ονόματα αυλητών αναγράφεται και το είδος τους (τραγωδοί-κωμωδοί). Η εξειδίκευση στη μουσική της τραγωδίας απαιτούσε ειδικά προσόντα και σκληρή προετοιμασία και γι' αυτό, όπως λέγεται, «μόνο οι κράτιστοι συνόδευαν τον τραγικό Χορό». Κατά τα τέλη του 5ου αιώνα με αρχές του 4ου μάλιστα, ορισμένοι από αυτούς τους αυλητές ήταν και οι ίδιοι συνθέτες.

²⁶¹ Wilson 2014, 256.

²⁶² Α.Π.Θ. 2012, 186.

Κατά κάποιο τρόπο ο αυλητής έπαιζε τον ρόλο του εξάρχοντος και η συμβολή του ήταν καθοριστική στην ηθικοψυχολογική επίδραση στο κοινό καθώς το παίξιμό του διαμόρφωνε ατμόσφαιρες. Εμφανιζόταν στη σκηνή με την πρώτη εμφάνιση του χορού (κατά την πάροδο ή κατά το τραγούδι εισόδου) συνοδεύοντάς τον και αποχωρούσε μαζί του. Τα αρχαιολογικά ευρήματα μαρτυρούν ότι ο αυλητής είτε στεκόταν ανάμεσα στους χορευτές είτε τους αντίκριζε είτε τους οδηγούσε στη σκηνή²⁶³. Δε γνωρίζουμε ποια θέση έπαιρνε σε περίπτωση που ο χορός χωριζόταν σε δύο ημιχόρια. Σε συνεννόηση με τον κορυφαίο του χορού, έδινε τον τόνο-ενδόσιμον ώστε να ξεκινήσουν οι χορευτές το τραγούδι και κατά κάποιο τρόπο τους διηύθυνε. Λέγεται μάλιστα ότι φορούσε *κρουπέζιον* ή *βάταλον*²⁶⁴, ξύλινο υπόδημα ή σαντάλι το οποίο χρησίμευε για να δίνει το ρυθμό. Στο κάτω μέρος του στερεωνόταν ένα μικρό μεταλλικό κομμάτι που έκανε το χτύπημα εντονότερο και διαυγέστερο. Κατ' άλλους, τα κρουπέζια τα φορούσε ο κορυφαίος του χορού προκειμένου να καθοδηγεί τον χορό κρατώντας τον ρυθμό. Κατά τον Πολυδεύκη (VII 87), κρουπέζιος ονομαζόταν ο ίδιος ο κορυφαίος ενώ υπήρχε και ο όρος *ποδοψόφος* για τον άνθρωπο που κρατούσε τον ρυθμό με το πόδι²⁶⁵.

Ένα ζήτημα που απασχόλησε τους μελετητές ήταν σε ποια σημεία, πέραν των χορικών, υπήρχε συνοδεία αυλού. Ο Pickard-Cambridge μελέτησε ενδελεχώς όλα τα έργα δραματικής ποίησης και κάνει υποθέσεις για συγκεκριμένα χωρία των έργων στα οποία πιθανόν να συνόδευε ο αυλός, πέραν των χορικών και των ασμάτων των υποκριτών. Δε γνωρίζουμε αν ο αυλός συνόδευε κάθε δραματικό ρετσιτατίβο. Άλλωστε δε γνωρίζουμε πολλά πράγματα για το ρετσιτατίβο κι αν αυτό συνοδευόταν από αυλό ή από κάποιο άλλο μουσικό όργανο, όπως τον κλεψίαμβον που προαναφέρθηκε, αφού χρησιμοποιείτο στα ιαμβικά μέρη μεταξύ των λυρικών. Ο Pickard-Cambridge εντόπισε διαλογικά μέρη από έργα του Αισχύλου (*Πέρσες* 155-175, 215-248, 703-758, *Αγαμέμνων* 1649-1673,) και του Σοφοκλή (*Φιλοκτήτης* 1402-1408, *Οιδίπους επί Κολωνώ* 887-890) στα οποία δεν είναι πιθανή η συνοδεία αυλού λόγω του περιεχομένου των διαλόγων. Όμως σε έργα του Ευριπίδη με γρήγορο διάλογο όπου κάθε στίχος μοιράζεται ανάμεσα σε δύο συνομιλητές (*Ιφιγένεια εν Ταύροις* 1203-1233, *Ελένη* 1621-1641, *Φοίνισσες* 588-637, *Ορέστης* 729-806, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1338-1368) ή σε έργα με στιχομυθία ερωταποκρίσεων όπου κάθε ερώτηση ή απάντηση πιάνει έναν στίχο (*Βάκχες* 604-642, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 317-401, 855-916), πολύ πιθανόν να υπήρχε μουσική συνοδεία

²⁶³ Wilson 2014, 257.

²⁶⁴ Μιχαηλίδης 2003, 76· Α.Π.Θ. 2012, 191-92.

²⁶⁵ Μιχαηλίδης 2003, 176· Pickard-Cambridge 2011, 426· Ιατρίδου 2016, 28, 31-32, 34.

την οποία ο Ευριπίδης χρησιμοποιούσε σε συνδυασμό με το μέτρο ώστε να κλιμακώσει την ένταση.

Στη συνέχεια ο Pickard-Cambridge συνεχίζοντας τη μελέτη του με οδηγό το μέτρο, φτάνει στα αναπαιστικά δίμετρα που απαγγέλλονταν πιθανότατα με συνοδεία αυλού. Αυτά τα μέτρα απαγγέλλονταν από το χορό καθώς έμπαινε στην ορχήστρα μετά την είσοδο του αυλητή (*Αγαμέμνων* 40-103), πριν από χορική ωδή (*Πέρσες* 532-547, 623-632) ή πριν από κομμό (*Πέρσες* 907-930). Το μέτρο αυτό χρησιμοποιείτο επίσης για να εκφραστεί το ηθικό συμπέρασμα όσων ελέχθησαν ή μια προσευχή (*Αγαμέμνων* 1331-1342, *Χοηφόροι* 719-729, 855-868, *Προμηθέας* 93-192). Ο Αισχύλος χρησιμοποιούσε αυτό το μέτρο και κατά την έξοδο με πιθανή τη συνοδεία αυλού καθώς ο χορός αποχωρούσε από τη σκηνή (*Εξοδος Χοηφόρων* και *Ευμενίδων*). Ο Σοφοκλής χρησιμοποιούσε το μέτρο αυτό όπως και ο Αισχύλος στις εισαγωγές των κομμών (π.χ. στις εισαγωγές κομμών στις *Τραχίνιες* και στον *Οιδίποδα Τύραννο*) ενώ στον *Οιδίποδα επί Κολωνά* όταν αντιπαρατίθεται ο Οιδίπους με το χορό και στον *Φιλοκτήτη* στον διάλογο Νεοπτόλεμου και άδοντος χορού δεν φαίνεται ούτε να υπάρχει ανάγκη αλλά ούτε και να αποκλείεται η χρήση του ρετσιτατίβου. Ο Ευριπίδης θα πρέπει να χρησιμοποιούσε πολύ συχνότερα το ρετσιτατίβο γιατί σε κάποια σημεία των έργων του (*Μήδεια* 96-203, *Ιππόλυτος* 170-206, *Εκάβη* 65 κ. εξ., *Τρωάδες* 98-121, *Ιφιγένεια εν Ταύροις* 143-235) είναι τέτοια η συγκινησιακή φόρτιση του κειμένου που μοιάζει πιθανότερη η εκφορά του λόγου με ρετσιτατίβο παρά με απλό λόγο. Επίσης ο Ευριπίδης χρησιμοποιούσε αναπαιστικά δίμετρα σε όλες τις εξόδους και στις περισσότερες θα πρέπει να υπήρχε συνοδεία αυλού. Ακόμη σε χωρία που ανακοινώνεται η άφιξη θνητού ή από μηχανής θεού ή πομπής θα πρέπει να γινόταν χρήση παρακαταλογής με συνοδεία αυλού (*Ανδρομάχη* 494-500, *Ιππόλυτος* 1342-1346). Ωστόσο είναι δύσκολο να συμπεράνει κανείς αν όλα τα αναπαιστικά δίμετρα εκφέρονταν πάντα ως παρακαταλογή κι αν δεν υπήρχαν περιπτώσεις που εκφέρονταν με έμμετρο λόγο. Σε χωρία αντιπαράθεσης των προσώπων μοιάζει απίθανη η χρήση αυλού πόσω μάλλον όταν η αντιπαράθεση λάμβανε χώρα ενώπιον του ορχούμενου χορού. Αναμφίβολα όμως αυλός υπήρχε στις λυρικές μονωδίες, στις αλλαγές των ρόλων μεταξύ χορού και υποκριτών, στην έξοδο, στον κομμό και ίσως σε κάποιες από τις εναλλαγές σε αναπαιστικό μέτρο²⁶⁶.

Άγνωστη παραμένει η θέση που έπαιρνε ο αυλητής στη σκηνή. Οι μελετητές για να στηρίξουν τις υποθέσεις τους, μελέτησαν το αρχικά ορθογώνιο κι έπειτα κυκλικό σχήμα της ορχήστρας θεωρώντας πιο πιθανό να βρισκόταν στη μέση του κύκλου που σχημάτιζε ο χορός

²⁶⁶ Ιατρίδου 2016, 35-38.

γύρω από την ορχήστρα έτσι ώστε να μπορεί να ακούγεται απ' όλους τους χορευτές. Μια τέτοια υπόθεση δεν είναι απίθανη, αν σκεφτεί κανείς ότι στο κέντρο του κύκλου βρισκόταν ο αυλητής και κατά τους διθυράμβους²⁶⁷. Θα μπορούσε ίσως να βρίσκεται στη *θυμέλη*, στον βωμό της ορχήστρας αλλά οι μελετητές δεν έχουν καταλήξει σε βέβαια συμπεράσματα σχετικά με τη θέση της θυμέλης στην ορχήστρα (ίσως στο κέντρο ή στην περιφέρεια) κι αν αυτή ήταν μόνιμη ή προσωρινή κατασκευή. Οι έρευνες του Pickard-Cambridge καταλήγουν κι αυτές στην υπόθεση ότι ο αυλητής μάλλον βρισκόταν στο κέντρο του κύκλου που σχημάτιζε ο χορός. Οι κινήσεις του αυλητή θα πρέπει να ακολουθούσαν τις κινήσεις του χορού. Ίσως μάλιστα ο αυλητής να έκανε και μιμητικές κινήσεις, *χειρονομία* ώστε να βοηθηθούν τα μέλη του χορού στο συντονισμό. Θα έπρεπε όμως οι κινήσεις του να είναι μετρημένες γιατί ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* (1461 b) έψεγε τους κακούς αυλητές για υπερβολικές κινήσεις²⁶⁸.

Η ενδυμασία του αυλητή κατά τις παραστάσεις και τις μεγάλες εορτές ήταν επίσημη. Τα σωζόμενα ιταλικά και κατωιταλικά αγγεία δείχνουν πως φορούσε επίσημο τελετουργικό ποδήρη άζωστο χιτώνα -για να μην εμποδίζει την αναπνοή²⁶⁹- είτε με μανίκια είτε χωρίς, περίτεχνα διακοσμημένο με σχέδια κυρίως ανατολίτικου ύφους. Δε φορούσε προσωπίο και συνήθως ήταν στεφανωμένος²⁷⁰. Δεν έχει διευκρινιστεί ακόμη ποια ήταν η κοινωνική θέση των αυλητών. Είναι σίγουρο ότι μέσα στις υποχρεώσεις των δούλων ήταν και η παρουσία τους σε διάφορες περιστάσεις παίζοντας αυλούς αλλά δε γνωρίζουμε αν είχαν το δικαίωμα να εμφανιστούν στο θέατρο, συνεπώς δε γνωρίζουμε αν οι αυλητές προέρχονταν από την τάξη των δούλων. Από την άλλη είναι βέβαιο ότι υπήρχαν πάρα πολλοί αυλητές, άνδρες και γυναίκες, πράγμα που προσδίδει ιδιαίτερη αξία στην κοινότητά τους και κάνει πιθανό το ενδεχόμενο να έχαιραν εκτιμήσεως. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι η αμοιβή τους κατά τον 3ο αιώνα ήταν 600 δραχμές, δηλαδή εξαπλάσια της αμοιβής του πρωταγωνιστή τραγωδίας. Αυτό μαρτυρά την εκτίμηση που έτρεφε η κοινωνία της εποχής προς το πρόσωπο των μουσικών και της μουσικής τέχνης. Σχετικά με τις αυλητρίδες, που τις περισσότερες φορές ήταν εταίρες, υπήρχε μικρή πιθανότητα να είχαν δικαίωμα να εισέρχονται στη θεατρική ορχήστρα κι αν επιτρεπόταν οι πιθανότητες ήταν περισσότερες στις παραστάσεις κωμωδίας και λιγότερες στις παραστάσεις τραγωδίας. Αναφορικά με τη μετάδοση της αυλητικής τέχνης αυτή γινόταν από γενιά σε γενιά ή σε σχολές, όπως στην περίφημη Θηβαϊκή σχολή καθώς η

²⁶⁷ Neubecker 1986, 75.

²⁶⁸ Ιατρίδου 2016, 22, 38-39.

²⁶⁹ Α.Π.Θ. 2012, 186.

²⁷⁰ Ιατρίδου 2016, 22-23.

Θήβα φημιζόταν για τους σπουδαίους αυλητές της (Πρόνομο, Αντιγενείδα, Ποτάμωνα, Διόδωρο, Ισμηνία κ.α) ενώ τα ονόματα των αυλητών μνημονεύονταν στην αναγραφή χορικών νικών, πράγμα που καταδεικνύει τον ρόλο της μουσικής στο δράμα και των μουσικών στη νίκη μιας παράστασης²⁷¹.

Αρκετές πληροφορίες αντλούμε από τον ελικωτό κρατήρα του Προνόμου (Εικ. 4) στον οποίο απεικονίζεται ο θεός Διόνυσος ο οποίος αγκαλιάζει μια γυναικεία μορφή, προφανώς τη σύντροφό του, Αριάδνη. Από την άλλη πλευρά βρίσκεται μια γυναικεία μορφή πιθανότατα η Τραγωδία ή η Παιδιάς, προσωποποίηση του παιχνιδιού. Τον πλαισιώνουν υποκριτές, μουσικοί και μέλη χορού που κρατούν θεατρικά προσωπεία. Στην κάτω ζώνη του κρατήρα, στο κέντρο, απεικονίζεται ο γνωστός αυλητής Πρόνομος, το όνομα του οποίου είναι γραμμένο πάνω από τη μορφή του. Είναι στεφανωμένος, όπως και ο χορός, φορά επίσημο ένδυμα και κάθεται σε πολυτελή κλισμό, κάθισμα με ερεισίνωτο. Δίπλα του στέκεται ένας νεαρός που κρατά λύρα. Στα αριστερά του αγγείου βρίσκεται ο ποιητής Δημήτριος και ανάμεσά τους ο χορευτής Νικόλεως. Ίσως οι μορφές αυτές να ξεκουράζονται έπειτα από κάποια παράσταση, πιθανότατα κάποιου έργου που σχετίζεται με άθλο του Ηρακλή. Το γεγονός ότι ο ζωγράφος τοποθετεί στο κέντρο της κάτω ζώνης τον αυλητή Πρόνομο, τον ποιητή και τον χορευτή, τα ονόματα των οποίων αναγράφει, ίσως να δείχνει ότι ήθελε περισσότερο να αναδείξει την παρουσία τους καθώς και την αξία της ποίησης, της μουσικής και της όρχησης²⁷².

9.2. Άλλα μουσικά όργανα στην τραγωδία

Σχετικά με το ζήτημα αν χρησιμοποιούνταν ή όχι στην τραγωδία άλλα διαδεδομένα όργανα, όπως η *λύρα* και η *κιθάρα* (είδος λύρας), υπάρχει μακρά συζήτηση. Είναι βέβαιο ότι δεν ήταν η συνήθης μουσική συνοδεία. Οπότε, ο όρος *λυρικός*, όπως ήδη ειπώθηκε, χρησιμοποιήθηκε καταχρηστικά στην τραγωδία. Σίγουρα ο ποιητής χρησιμοποιούσε τη λύρα όταν συνέθετε κι όταν δίδασκε τη μουσική των τραγωδιών του. Αν το δει κανείς πρακτικά, ειδικά κατά τη διάρκεια των προβών, ο ποιητής θα χρειαζόταν το στόμα του «ελεύθερο» όπως τονίζει ο Wilson, προκειμένου να μπορεί να διδάξει τη μουσική στους υποκριτές και τον χορό ενώ παράλληλα θα έπαιζε τη μουσική στο όργανο. Ένα έγχορδο όργανο λοιπόν θα του έδινε αυτή

²⁷¹ Neubecker 1986, 77· Ιατρίδου 2016, 24-26, 29.

²⁷² Βουτυράς και Γουλάκη-Βουτυρά 2012

<https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/history/art/page_115.html>, Ιατρίδου 2016, 43-48.

τη δυνατότητα που δεν θα μπορούσε ένα πνευστό. Επί σκηνης τα έγχορδα πρέπει να χρησιμοποιούνταν όταν το απαιτούσε η πλοκή²⁷³.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ήταν η στιγμή που ο Σοφοκλής έπαιξε λύρα στο έργο του *Θάμυρις* και κατά πάσα πιθανότητα λύρα υπήρξε επίσης και στο έργο του *Μούσες*. Στην *Αντιόπη* του Ευριπίδη ο Αμφίονας έπαιζε σίγουρα λύρα επί σκηνης γιατί αυτή διαδραμάτιζε καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής ενώ στους *Βατράχους* (στ. 1281-86) όπου ο Αριστοφάνης παρωδεί λυρικά μέρη των έργων του Αισχύλου και του Ευριπίδη, βάζει τους στίχους από έργα των δύο τραγικών να τραγουδιούνται με συνοδεία λύρας, αν και αυτό δεν αποτελεί απαραίτητα απόδειξη ότι τα συγκεκριμένα κομμάτια προέρχονταν από χωρία τραγωδιών τα οποία άδονταν με λύρα και στην πρωτότυπη εκτέλεσή τους²⁷⁴. Αξίζει να σημειωθεί ότι η λύρα εμφανιζόταν στη σκηνή στα χέρια ηρώων, πράγμα που συνάδει με τη γενικότερη κοινωνική αντίληψη της εποχής σχετικά με την αξία της εκμάθησης λύρας για παιδαγωγικούς σκοπούς, συνήθεια που αποτελούσε προνόμιο της αριστοκρατίας²⁷⁵.

Τα έργα αρχαίου δράματος κάνουν αναφορές και σ' άλλα όργανα και πιθανότατα αυτά να χρησιμοποιούνταν κατά τη διάρκεια της παράστασης. Οι Βάκχες στο ομώνυμο έργο (στ. 58-61) συνοδεύουν το τραγούδι τους με *τύμπανα* που, όπως εξηγεί στη συνέχεια ο Ευριπίδης, (στ.124-25) ήταν τεντωμένοι κύκλοι με δερμάτινες μεμβράνες. Το τύμπανο δηλαδή ήταν ταμπόρο με στεφάνη μικρού ύψους και στο άνοιγμά της τεντωνόταν μία μεμβράνη, ίσως και περισσότερες, που συνήθως κατασκευαζόταν από δέρμα ταύρου. Ο μουσικός κρατούσε το όργανο σε όρθια θέση από τη στεφάνη με το αριστερό χέρι (ενδεχομένως να υπήρχε και λαβή) και έκρουε την μεμβράνη με τα ακροδάχτυλα ή την παλάμη του δεξιού χεριού. Στις *Βάκχες* δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στον ρυθμικό χαρακτήρα του τυμπάνου που άρμοζε ως συνοδεία τελετουργικών τραγουδιών²⁷⁶.

Ο *Κύκλωπας* στο ομώνυμο σατυρικό δράμα του Ευριπίδη φωνάζει στους σατύρους που βρίσκονται έξω από το σπίτι του πως το σπίτι του δεν είναι μέρος για κρόταλα και τύμπανα (στ.205). Τα *κρόταλα* ήταν αλληλοκρουόμενα ιδιόφωνα, σαν καστανιέτες, που χτυπούσαν τον ρυθμό, κατασκευασμένα συνήθως από ξύλο ή μέταλλο²⁷⁷.

Στις *Τρωάδες* (στ.1266-67) οι σάλπιγγες καλούν τις Τρωάδες να επιβιβαστούν στα ελληνικά πλοία ως αιχμάλωτες ενώ στις *Ευμενίδες* (στ. 567-69) η σάλπιγγα σημαίνει τη σύγκληση του

²⁷³ Wilson 2014, 256-57.

²⁷⁴ Pickard-Cambridge 2011, 257.

²⁷⁵ Wilson 2014, 257.

²⁷⁶ Α.Π.Θ. 2012, 193-94.

²⁷⁷ Α.Π.Θ. 2012, 191-92.

Αρείου Πάγου. Η *σάλπιγγα* ήταν πνευστό όργανο. Στην αγγειογραφία συναντάται σε δύο τύπους: είτε ελληνικού τύπου, δηλαδή ευθύ ηχητικό σωλήνα κυλινδρικού σχήματος μεγάλου μήκους με κωδωνόσχημη κατάληξη είτε ανατολίτικου τύπου, με ευθύ κωνικό σωλήνα. Η υψηλή του ένταση και η περιορισμένη του έκταση το καθιστούσε όργανο κατάλληλο μόνο για την εκτέλεση σημάτων σε πολέμους, λατρευτικές τελετουργίες, αθλητικούς αγώνες ή για το κάλεσμα σε μια ομαδική εργασία²⁷⁸.

Στην *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* (στ. 1036) γίνεται αναφορά σε υμέναιο υπό τη συνοδεία αυλού, κιθάρας και συρίγγων²⁷⁹. Η *σύριγγα* ήταν πνευστό όργανο, κατασκευασμένο από καλάμι. Αναφέρονται δύο είδη: η μονοκάλαμος που πιθανόν ήταν ευθύαλος που κάποιοι μελετητές ταυτίζουν με τον μόναυλο, και η πολυκάλαμος με ισομήκεις ηχητικούς σωλήνες. Ήταν στενά συνδεδεμένη με την ποιμενική ζωή ενώ από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* μαθαίνουμε ότι συνδεόταν και με τη ναυτική ζωή παίζοντας τον ρόλο του ρυθμοδότη σε πλοίο (στ. 1123-51)²⁸⁰.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 10: Η ΝΕΑ ΜΟΥΣΙΚΗ

Τα τελευταία τριάντα χρόνια του 5ου αιώνα σημειώθηκαν μεγάλες καινοτομίες στη μουσική. Η περίοδος αυτή συμπίπτει με την περίοδο της μεγαλύτερης παραγωγής και κακοφημίας του Ευριπίδη και ταυτόχρονα της κοινωνικής και πνευματικής αναταραχής και πόλωσης της Αθήνας. Ουσιαστικά επρόκειτο για περίοδο πειραματισμών και αλλαγών που προοικονομούσε το τέλος μιας εποχής και τη μετάβαση σε μια άλλη. Ήταν τόσο έντονες οι αλλαγές όμως που προκλήθηκαν αντιδράσεις, έτσι που κάποιοι συντηρητικοί κριτικοί, μεταξύ των οποίων και ο Πλάτων, να κάνουν λόγο για το τέλος του πολιτισμού και για παρακμή του άσματος και της όρχησης, ο Αριστοτέλης να χαρακτηρίζει αυτούς τους μουσικούς *χειροτέχνες μουσικούς* και ο Αριστόξενος να μιλά για *πάνδημο* μουσική. Διατείνονταν επίσης πως η Νέα Μουσική ευνοεί την ανταρσία και τη χυδαιότητα²⁸¹.

Ανάμεσα σε αυτές τις καινοτομίες ήταν, μεταξύ άλλων, η επέκταση μιας συλλαβής του τραγουδιού σε περισσότερες από μία νότες, ο υπερβολικός τονισμός στα μακρά, οι

²⁷⁸ Μιχαηλίδης 2003, 278· Α.Π.Θ. 2012, 188-89.

²⁷⁹ Neubecker 1986, 91-92· Ιατρίδου 2016, 31.

²⁸⁰ Α.Π.Θ. 2012, 189-90.

²⁸¹ Csapo 2000, 404· Wilson 2014, 263.

επαναλήψεις συλλαβών, η κατάργηση των επαναλαμβανόμενων μετρικών σχημάτων στις τραγικές χορικές στροφές (η περίφημη *στροφική αντιστοιχία*), η αντικατάσταση από ένα πιο ελεύθερο ρυθμικό μετρικό σχήμα, η προβολή της χασμωδίας, η παραβίαση και ο παρατονισμός του λογώδους μέλους και οι υπερβολικοί *κομπισμοί* και *μελισμοί*²⁸². Η φθίνουσα πορεία στη μουσική θεωρείται ότι ξεκίνησε όταν έκανε την εμφάνισή της μια νέα σχολή ποιητών με πρωτεργάτη τον Τιμόθεο που εισήγαγε πιο περίπλοκη και εξεζητημένη μουσική με μεγάλες και πολύπλοκες στροφές και με μέτρο που συνεχώς μεταβαλλόταν και προφανώς έκανε και τη μουσική να μεταβάλλεται. Αυτή η μουσική επανάσταση φυσικά επηρέασε και το ύφος, τη δομή και το περιεχόμενο της τραγικής μουσικής. Την τεχνοτροπία αυτή υιοθέτησαν στην τραγωδία ο Αγάθωνας και κυρίως ο Ευριπίδης που τοποθετείται στην πρώτη γραμμή της Νέας Μουσικής. Η έρευνα τον βλέπει ως ανήσυχο πλην προσεκτικό καινοτόμο που περιφρονούσε μεν τις προτιμήσεις του συντηρητικού κοινού αλλά μοιάζει να περίμενε να εδραιωθεί η Νέα Μουσική πριν την εισάγει στην τραγωδία τόσο στις μονωδίες όσο και στις διωδίες. Ειδικά στις *Τρωάδες* (414 π.Χ.), η επίδραση της Νέας Μουσικής είναι πολύ εμφανής. Αυτό που κυρίως επαναφέρει η Νέα Μουσική είναι το διονυσιακό και διθυραμβικό στοιχείο, κάτι που είναι ιδιαίτερα εμφανές στις *Βάκχες*. Ίσως γι' αυτό οι Νέοι Μουσικοί αυτοπροβάλλονται ως διατηρητές της λατρευτικής παράδοσης. Ακόμη κι αν η μουσική τους γραφόταν υπό το πνεύμα της σύγχρονης μυστηριακής και οργιαστικής λατρείας, οι προσφυγές τους ήταν στα μυστηριακά διονυσιακά πρότυπα, όπως στον Ορφέα, τον Όλυμπο, τους Κορύβαντες. Αυτός όμως είναι άλλος ένας λόγος για τον οποίο η Νέα Μουσική κατηγορήθηκε, μεταξύ άλλων, ως εκθηλύζουσα και ανατολίζουσα²⁸³.

Τους δύο αυτούς ποιητές παρωδεί ο Αριστοφάνης. Τον μεν Αγάθωνα παρωδεί στις *Θεσμοφοριάζουσες* (στ.100) λέγοντας ότι οι νότες του είχαν ανώμαλη πορεία όπως οι διάδρομοι μιας μυρμηγκοφωλιάς, ενώ τον Ευριπίδη παρωδεί στους *Βατράχους* (στ. 1301-1314) χαρακτηρίζοντας τα τραγούδια του *πορνωδίες* και χρησιμοποιώντας τη λέξη *είειειειειιλίσσετε* (=τύτυτυτύτυτυλίγετε) για να δείξει την υπερβολή στη χρήση πολλών μουσικών φθόγγων για μία και μόνη συλλαβή. Η αλήθεια είναι πως μια τέτοια τεχνοτροπία εντοπίζεται στο σωζόμενο απόσπασμα του *Ορέστη* αλλά μόλις μία φορά. Μια τέτοια τεχνοτροπία θα καθιστούσε δυσχερή την κατανόηση των λέξεων και για τους αρχαίους η σαφήνεια του λόγου ήταν πρωταρχικής σημασίας. Μάλιστα λέγεται πως μια από τις αιτίες φθίνουσας πορείας του χορού κατά τον 4ο αιώνα ήταν, μεταξύ άλλων, και η ασάφεια των

²⁸² Βλ. και σελ. 29-30.

²⁸³ Csapo 2000, 405-06, 417,426· Wilson 2014, 263.

λέξεων που άρθρωνε ο χορός. Δυστυχώς οι σχέσεις μουσικής και τονισμού και μουσικής, προσωδίας και αδόμενων λέξεων, δεν επιδέχονται περαιτέρω έρευνα λόγω ελλιπών ή συγκεχυμένων στοιχείων. Οι αναφορές του Διονυσίου Αλικαρνασσεά συγκρούονται με τις πληροφορίες που παρέχουν τα μουσικά σπαράγματα με αποτέλεσμα η έρευνα να μην μπορεί να καταλήξει σε βέβαια συμπεράσματα κι αν επιθυμεί κανείς πιο εξειδικευμένη μελέτη θα πρέπει να λάβει υπόψιν του ότι στα χρόνια του Διονυσίου Αλικαρνασσεά τα λυρικά χωρία ενδεχομένως να άδονταν με τελείως διαφορετική συνοδεία απ' ό,τι την κλασική εποχή²⁸⁴.

Σχετικά με άλλες καινοτομίες γνωρίζουμε ότι εξελίχθηκαν οι μονωδίες των ηθοποιών και μεγάλωσαν σε έκταση ενώ συρρικνώθηκε η συλλογική απόδοση των ασμάτων από τον χορό. Ο Csapo παρατήρησε πως ενώ η παλαιά τραγική μουσική δε συμμετείχε ακριβώς στη δράση παρά χρησιμοποιείτο για να καλύψει τις παύσεις και να σχολιάσει τους χαρακτήρες, η Νέα Μουσική τοποθετήθηκε από το περιθώριο στο επίκεντρο της δράσης κι έτσι απέκτησε μεγαλύτερη συνάφεια με τα δρώμενα κι όχι μικρότερη όπως υποστήριζαν άλλοι μελετητές. Σταδιακά μάλιστα αξιοποιήθηκε για να υπογραμμίσει τις συναισθηματικές εξάρσεις των βασικών χαρακτήρων²⁸⁵. Παρά τις όποιες καινοτομίες όμως η μουσική του δράματος παρέμεινε κατά βάση λογοκεντρική με εξαίρεση ίσως τα μουσικά σπαράγματα των τραγωδιών του Ευριπίδη *Ορέστης* και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* που επιτρέπουν να αντιληφθούμε την προτεραιότητα που έδινε ο Ευριπίδης στη μουσική εν αντιθέσει με τον λόγο²⁸⁶. Στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη γίνεται αντιληπτή αυτή η εξέλιξη που σημειώνεται στη μουσική. Ο Ευριπίδης υπόσχεται να αποδείξει πως ο Αισχύλος είναι ένας επαναλαμβανόμενος μελοποιός και ο Αισχύλος από την άλλη κατηγορεί τον Ευριπίδη για τα *από σκηνης άσματα*. Στόχος του Αριστοφάνη ήταν να επανεκτιμηθεί το ηθικοπλαστικό ύφος στη μουσική, όπως πρέσβευε ο Αισχύλος που με τα χρόνια διαβρωνόταν. Να σημειωθεί, πως η αντιπαράθεση Αισχύλου και Ευριπίδη προϋποθέτει ότι το κοινό γνώριζε πολύ καλά το μουσικό ύφος του κάθε ποιητή και συνεπώς ήταν σε θέση να το αναγνωρίσει²⁸⁷.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 11: Η ΔΙΑΣΩΣΗ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Ο τρόπος με τον οποίο διασωζόταν και μεταδιδόταν η μουσική της τραγωδίας αρχικά πρέπει να ήταν ο προφορικός. Πρώτοι και κυριότεροι οι ίδιοι οι ποιητές αλλά και οι υποκριτές και τα

²⁸⁴ Pickard-Cambridge 2011, 423-25.

²⁸⁵ Csapo 2000, 412-14.

²⁸⁶ Ιατρίδου 2016, 41.

²⁸⁷ Wilson 2014, 264.

μέλη του χορού είχαν βαθιά γνώση και μνήμη των χορικών και ήταν σε θέση να τα διαδώσουν καθώς τους είχαν εντυπωθεί λόγω των προβών αλλά και της έντασης που διέθεταν. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι στα εν άσσει Διονύσια 1165 πολίτες κάθε χρόνο ασχολούνταν με τους τραγικούς, κωμικούς και διθυραμβικούς χορούς, αριθμός που αντιπροσώπευε ένα σημαντικό απόθεμα μουσικής μνήμης.

Επίσης, γνωρίζουμε ότι μετά τον θάνατο του Αισχύλου (456 π.Χ), τα έργα του διασώθηκαν καθώς μπορούσε όποιος ήθελε να ζητήσει χορό από τον άρχοντα προκειμένου να ανεβάσει κάποιο έργο του (*Βίος Αισχύλου* 12· Αριστοφάνη *Βάτραχοι*, στ. 868, *Αχαρνές*, στ.9-12). Αυτή η πράξη μαρτυρά την πολιτισμική και πολιτική αξία που είχε το έργο του Αισχύλου και την προσπάθεια των πολιτών να το διασώσουν. Συνεπώς, συμπεραίνει ο Wilson, δεν μπορεί παρά να επανεκτελούνταν τα χορικά του ποιητή σε μια προσπάθεια διάσωσής τους. Είναι ακόμη γνωστό πως γύρω στο 330 π.Χ. ο Λυκούργος θέσπισε νόμο σύμφωνα με τον οποίο θα αντιγράφονταν και θα φυλάσσονταν στο κρατικό αρχείο τα έργα του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη τα οποία οι συντελεστές των επανεκτελέσεων θα έπρεπε να τηρούν κατά γράμμα προκειμένου να διαφυλαχθεί η αυθεντικότητα των κειμένων. Το πιο πιθανό λοιπόν είναι αυτή η έντονη επιθυμία διαφύλαξης των κειμένων να συνοδευόταν κι από επιθυμία διαφύλαξης της μουσικής τους. Στην Αλεξανδρινή έκδοση λοιπόν, θεμελιώδης πηγή αρχαίων χειρογράφων, ίσως είχε καταγραφεί η μουσική σημειογραφία, η *παρασημαντική*, ώστε να διασωθεί η πρωτότυπη μουσική²⁸⁸.

Σώζονται 70 ζεύγη σημείων της αρχαίας ελληνικής *μελογραφίας* (για τη φωνητική μουσική) και *κρουματογραφίας* (για την οργανική μουσική) (Εικ.5). Δε θα γίνει εδώ ανάλυση των σημείων ούτε αντιστοίχιση –στο βαθμό του δυνατού- με τις νότες της ευρωπαϊκής μουσικής καθώς κάτι τέτοιο θα ενέπιπτε στο μουσικολογικό πεδίο και θα παρεξέκλινε από την παρούσα εργασία. Θα αναφέρουμε απλώς ότι την παρασημαντική θα πρέπει να τη γνώριζαν μόνο οι επαγγελματίες μουσικοί και θα πρέπει μάλιστα να προσπαθούσαν να διαφυλάξουν τη γνώση και χρήση της ως ένα από τα μυστικά του επαγγέλματος²⁸⁹.

²⁸⁸ Wilson 2014, 264-66.

²⁸⁹ Pöhlmann 2000, 35-58.

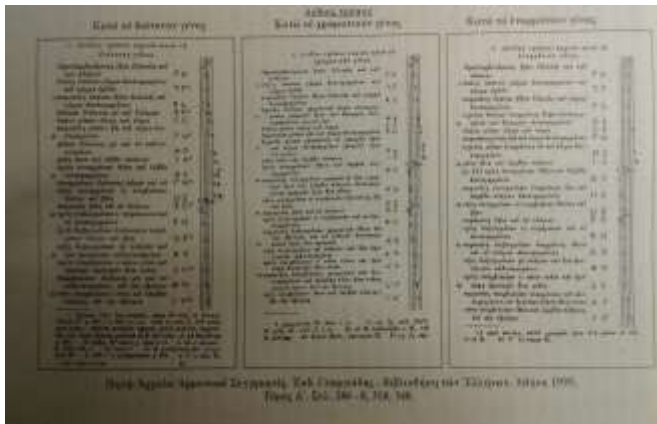
ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ολοκληρώνοντας αυτή την έρευνα διαπιστώνει κανείς πως η αρχαία τραγωδία ήταν αναμφίβολα ένα μουσικό γεγονός. Η μουσική έπλαθε ήθος και διαμόρφωνε συνειδήσεις γι' αυτό το μέλος και το μέτρο της έπρεπε να είναι προσεκτικά επιλεγμένα. Η τραγωδία προτιμούσε το διασταλτικό μέλος γιατί εξέφραζε μεγαλοπρέπεια και ηρωισμό ενώ μόνο για θρήνους χρησιμοποιούσε το συσταλτικό και για εγκώμια το ησυχαστικό. Από τα γένη χρησιμοποίησε περισσότερο το εναρμόνιο γιατί θεωρείτο το ωραιότερο και απαιτούσε τη μεγαλύτερη παιδεία. Από τις αρμονίες προτιμούσε τη δωρική που χαρακτηριζόταν η πιο ελληνική και πιο αξιοπρεπής και τη φρυγική που ήταν κατάλληλη για τελετουργίες αλλά και για εκστατική διάθεση. Στους κομμούς χρησιμοποιήθηκε κυρίως η μιξολύδια καθώς χαρακτηριζόταν σοβαρή και ικανή να προκαλέσει συμπόνια ενώ η υποδώρια και η υποφρύγια χρησιμοποιήθηκαν μόνο για τα άσματα των υποκριτών. Τα μέτρα που χρησιμοποίησε ήταν ποικίλα. Τα βασικότερα ήταν το ιαμβικό τρίμετρο και το τροχαϊκό τετράμετρο αλλά και οι ανάπαιστοι, κυρίως οι εμβατηριακοί, το δακτυλικό εξάμετρο και πλήθος άλλων όπως: το ληκύθιο, το ιθυφαλλικό, το ιωνικό (για να δηλωθεί το ανατολίτικο στοιχείο), ο χορίαμβος, ο δόχμιος, ο γλυκόνειος, ο φερεκράτειος, το τελεσίλλειο, ο επίτριτος καθώς και οι υποκατηγορίες τους.

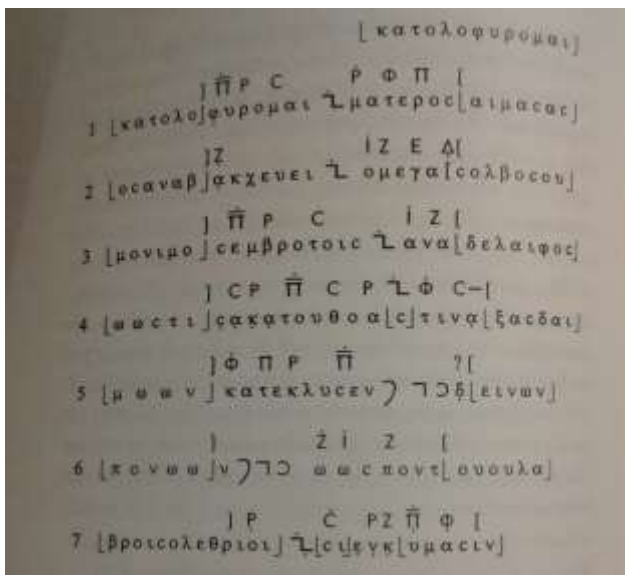
Τα μέλη των τριών τραγικών ποιητών, κουβαλούσαν την ιδιαίτερη ταυτότητα του καθενός. Τα λυρικά του Αισχύλου ξεχώριζαν για την αυστηρότητα, τη μεγαλοπρέπεια και την ευφυΐα τους και ταυτόχρονα για την απλότητα και τη διαύγεια, του Σοφοκλή για τη γλυκύτητα, τη μεγαλοπρέπεια και τις συναισθηματικές ατμόσφαιρες που δημιουργούσαν και του Ευριπίδη για την αμεσότητα, την απήχηση και την ευρεία γκάμα συναισθηματικών αποχρώσεων που απέδιδαν. Σημαντική η συνεισφορά των αρχαίων θεωρητικών μα κυρίως του Αριστοτέλη που με την *Ποιητική* του παρέχει σημαντικές πληροφορίες της δομής της τραγωδίας, των λυρικών μερών της και των συντελεστών της.

Τέλος, παρατηρεί κανείς πως η μουσική και η τέχνη είναι αντανάκλαση των πολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων και συνεπώς καθώς η εποχή άλλαζε, άλλαζαν και οι μουσικές τεχνοτροπίες ενώ ταυτόχρονα γίνονταν προσπάθειες να καταγραφούν τα έργα και οι μουσικές προκειμένου να διασωθούν στον χρόνο.

ΕΙΚΟΝΕΣ



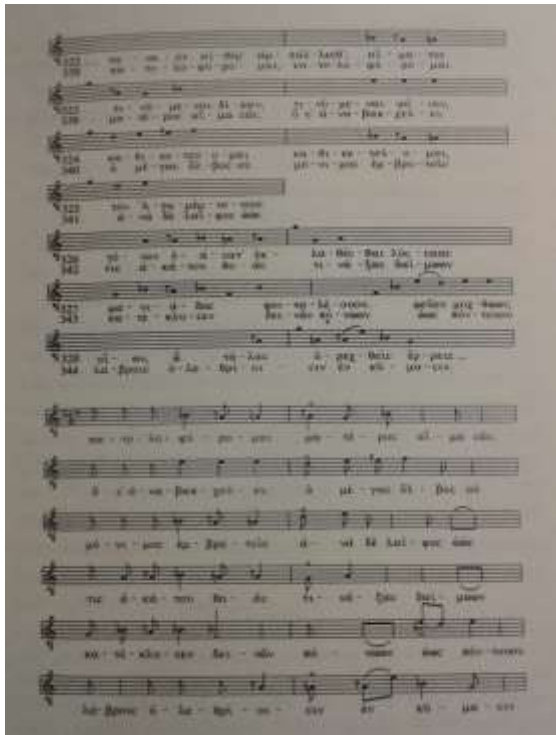
Εικόνα 1. Πίνακες Αλφίου. Λύδιος τρόπος κατά τα τρία γένη²⁹⁰.



Εικόνα 2. Χορικό άσμα από τον *Ορέστη* του Ευριπίδη, πάπυρος στην αυστριακή Εθνική Βιβλιοθήκη της Βιέννης, συλλογή παπύρων. Αρ. ευρ. G 2315²⁹¹.

²⁹⁰ Παπαϊκονόμου-Κηπουργού 2007, 91.

²⁹¹ Röhlmann 2000, 74.



Εικόνα 3. Χορικό άσμα από τον *Ορέστη* του Ευριπίδη (μεταγραφή)²⁹².



Εικόνα 4. Ελικωτός κρατήρας του “ζωγράφου του Προνόμου”: Ο Διόνυσος και η Αριάδνη ανάμεσα στους συντελεστές ενός σατυρικού δράματος. Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale.

²⁹² Pöhlmann 2000, 75.

Μελογραφία		Κρουματογραφία		Μελογραφία		Κρουματογραφία		Μελογραφία		Κρουματογραφία	
		54	ι	ι		33	π	ο	12	ε	ς
		53	λ	ρ		32	ρ	ο	11	ο	ε
		52	φ	κ		31	ς	ς	10	ο	ε
		51	κ	ι		30	τ	ε	9	ε	ε
		50	φ	ρ		29	γ	ε	8	φ	ε
ε	30	δ	ι	ε		28	φ	ε	7	ε	ε
		49	π	ζ							
		48	α	ι		27	κ	ι	6	ι	ε
		47	φ	ρ		26	γ	ι	5	ι	ε
ρ	18	β	ρ	ι		25	ο	ε	4	ε	ε
		46	γ	ν							
		45	δ	ζ		24	γ	ε	3	κ	ε
		44	ε	ε		23	ρ	ε	2	ε	ε
ε	64	ι	ε	ε		22	γ	ε	1	ε	ε
		43	ζ	ε							
		42	η	ν		21	ν	ε			
		41	θ	ν		20	φ	ε			
φ	61	ι	ι	ε		19	τ	ε			
		40	ι	ε							
		39	κ	α		18	ρ	ε			
		38	α	ε		17	φ	ε			
ε	59	α	α	ε							
		37	μ	ε		16	ι	ε			
		36	ν	κ		15	κ	ε			
		35	ε	κ		14	ν	ε			
ε	57	ο	ο	κ		13	μ	ε			
		34	ο	κ							

Εικόνα 5. Η αρχαία ελληνική μουσική σημειογραφία. Τα 70 ζεύγη σημείων της αρχαίας ελληνικής μελογραφίας και κρουματογραφίας²⁹³.

²⁹³ Pöhlmann 2000, 37.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Αδάμ-Βελένη, Π. 2006. *Θέατρο και Θέμα στο Ρωμαϊκό κόσμο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Ανώνυμος, *Σοφοκλέους γένος και βίος* §§ 3-6, 20-23. Διαθέσιμο στο:

https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/anthology/literature/browse.html?text_id=546 (τελευταία πρόσβαση: 31/01/22)

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2012. *Ελληνικά Μουσικά Όργανα. Αναζητήσεις σε εικαστικές και γραμματειακές μαρτυρίες (2000 π.Χ.-2000 μ.Χ.)*. Θεσσαλονίκη: Τελλόγλειο Ίδρυμα Τεχνών Α.Π.Θ.

Αριστοτέλης, *Περί ποιητικής*, 1995. Μτφ: Η.Π. Νικολούδης, Αθήνα: Κάκτος.

Battezzato, L. 2014. «Τα λυρικά μέρη» στο *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, σσ.206-29. Αθήνα: Παπαδήμα.

Blume, H.D. 2017. *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Βουτυράς, Μ. και Γουλιάκη-Βουτυρά, Α. 2012. «Ο κρατήρας του Προνόμου». Αρχαιογνωσία και Αρχαιολογία στη Μέση Εκπαίδευση. Η Αρχαία Ελληνική Τέχνη και η Ακτινοβολία της. Διαθέσιμο στο:

https://www.greek-language.gr/digitalResources/ancient_greek/history/art/page_115.html

(τελευταία πρόσβαση: 02/02/22)

Csapo, E. 2000. «Later Euripidean Music». Source: Illinois Classical Studies, Vol. 24/25, Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century (1999-2000), pp. 399-426.

Goldhill, S. 2018. «Η γλώσσα της τραγωδίας: ρητορική και επικοινωνία» στο *Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*, επιμ. P.E. Easterling. Μτφ-επιμ. Λ.Ρόζη-Κ. Βαλάκας. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Gregory, J. 2014. «Η τραγωδία του Ευριπίδη» στο *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, σσ.346-73. Αθήνα: Παπαδήμα.

Hall, E. 2006. *The theatrical cast of Athens*. New York: Oxford University Press.

Ιακώβ, Δ. 2012. «Η μελοποιία» στο *Εγκυκλοπαιδικός οδηγός: Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Η Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα. Διαθέσιμο στο:
https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/encyclopedia/tragedy/page_019.html (τελευταία πρόσβαση: 31/01/22)

Ιατρίδου, Μ. 2016. «Ο αυλητής και ο ρόλος του στο αρχαίο δράμα». Μεταπτ. Εργασία. Πανεπιστήμιο Πατρών.

Καραγεωργίου, Τ. 2012. «Ο Αισχύλος των Αριστοφανικών *Βατράχων*» στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, επιμ. Μ. Στεργιούλης, Γ. Κράιας. Αθήνα: Κοράλι.

Kitto, H.D.F. 1956. «The Greek Chorus». Source: *Educational Theatre Journal* Mar., 1956, Vol. 8, No. 1 (Mar., 1956), pp. 1-8.

Landormy, P. 1990. *Η Ιστορία της Μουσικής*. Τόμος 1. Μτφ: Σ. Σπανούδη. Αθήνα: Ελληνική Παιδεία.

Λεούση, Λ. 2003. *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Άγκυρα.

Lesky, A. 1983. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*. Μτφ: Α. Τσοπανάκης. Θεσσαλονίκη: Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη.

Λυπουρλής, Δ. 2005. *Αρχαία Ελληνική Μετρική*. Θεσσαλονίκη: επίκεντρο.

Μαρκαντωνάτος, Γ. 1991. *Εισαγωγή στην Αττική Τραγωδία*. Αθήνα: Gutenberg.

Mathiesen, T.J. 1984. «Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music». Source: The Journal of Musicology, Summer, 1984, Vol. 3, No. 3 (Summer, 1984), pp. 264-279.

Μιχαηλίδης, Σ. 2003. *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Moretti, J.C. 2007. *Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα*. Μτφ. Ε. Δημητρακοπούλου. Αθήνα: Πατάκη.

Moutsopoulos, E. 1959. «Une philosophie de la musique chez Eschyle». In: *Revue des Études Grecques*, tome 72, fascicule 339-343, Janvier-décembre 1959. pp. 18-56. Διαθέσιμο στο: https://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1959_num_72_339_3568 (Τελευταία πρόσβαση: 23/01/22)

Neubecker, A.J. 1986. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Οδυσσέας.

Νικολαΐδου, Ε. 2002. *Αισχύλος. Ο πατέρας της τραγωδίας*. Αθήνα: Σαββάλας.

Νικολούδης, Η.Π. 1995. «Εισαγωγή» στο *Αριστοτέλης. Απαντα. Τόμος 34. Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Κάκτος.

Παπαοικονόμου-Κηπουργού, Κ. 2007. *Η Μουσική στην Αρχαία Ελλάδα*. Αθήνα: Γεωργιάδης.

Πετρίδης, Α. 2015, 19 Σεπτεμβρίου. «Εισαγωγή στην τραγωδία: ο αριστοτελικός ορισμός της τραγωδίας». Λωτοφάγοι. Διαθέσιμο στο: https://antonispetrides.wordpress.com/2015/09/19/tragedy_intro_2_aristotle-on-tragedy/ (τελευταία πρόσβαση: 28/01/22)

Πετρίδης, Α. 2015, 20 Σεπτεμβρίου. «Εισαγωγή στην τραγωδία: κατά ποιόν και κατά ποσόν μέρος». Λωτοφάγοι. Διαθέσιμο στο: https://antonispetrides.wordpress.com/2015/09/19/tragedy_intro_2_aristotle-on-tragedy/ (τελευταία πρόσβαση: 28/01/22)

Pöhlmann, E. 2000. *Δράμα και Μουσική στην Αρχαιότητα*. Αθήνα: Καστανιώτη.

Pickard-Cambridge, S.A. 2011. *Οι Δραματικές Εορτές της Αθήνας*. Θεσσαλονίκη: 2011.

Ρεντίφης, Γ. 2012. «Ο Χορός στους Πέρσες του Αισχύλου» στο *Αισχύλος, ο δημιουργός της τραγωδίας και η διαχρονική επίδρασή του στην ελληνική και ευρωπαϊκή γραμματεία*, επιμ. Μ. Στεργούλης, Γ. Κράιας, σσ. 110-116. Αθήνα: Κοράλι.

Romilly, J. 1997. *Αρχαία Ελληνική Τραγωδία*. Μτφ: Μ. Καρδαμίτσα-Ψυχογιού. Αθήνα: Καρδαμίτσα.

Romilly, J. 2002. *Ο φόβος και η αγωνία στο θέατρο του Αισχύλου*. Μτφ. Σ. Λουμάνη, Χρ. Μαρσέλλου. Αθήνα: Το Άστυ.

Saïd, S. 2014. «Η τραγωδία του Αισχύλου» στο *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, σσ.295-319. Αθήνα: Παπαδήμα.

Scodel, R. 2014. «Η τραγωδία του Σοφοκλή» στο *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, σσ. 320-45. Αθήνα: Παπαδήμα.

Σηφάκης, Γ. 2011. «Μέτρο, Μέλος, Όψεις: Η σημασία τους για τη σκηνική ερμηνεία της τραγωδίας» στο *Λογείον. Περιοδικό για το Αρχαίο Θέατρο*. Τόμος 1. Κρήτη: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Sommerstein, A.H. 2016. *Η ζωή και το έργο του Αισχύλου*. Επιμ: Α. Μαρκαντωνάτος, Μτφ: Πολύκαρπος Πολυκάρπου. Αθήνα: Gutenberg.

Thomson, G. 1954. *Αισχύλος και Αθήναι*. Αθήνα: Ορίζοντες.

Φιλολογική Ομάδα Κάκτος. 1995. «Σχόλια» στο *Αριστοτέλης. Άπαντα. Τόμος 34. Περί Ποιητικής*. Αθήνα: Κάκτος.

West, M.L. 2004. *Εισαγωγή στην αρχαία ελληνική μετρική*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

West, M.L. 2010. *Αρχαία Ελληνική Μουσική*. Αθήνα: Παπαδήμα.

Wilson, P. 2014. «Μουσική», στο *Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας*, επιμ. Δ. Ιακώβ, σσ.253-67. Αθήνα: Παπαδήμα.

Χουρμουζιάδης, Ν. 2010. *Ο Χορός στο Αρχαίο Ελληνικό Δράμα*. Αθήνα: στιγμή.

Ψαρουδάκης, Σ. 1998, 18 Ιανουαρίου. «Τα μουσικά όργανα των αρχαίων Ελλήνων». Εφημ. Καθημερινή. Επτά Ημέρες, σσ.2-6.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

https://greek_greek.enacademic.com/45320/%CE%B5%CE%BC%CE%BC%CE%AD%CE%BB%CE%B5%CE%B9%CE%B1

https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CE%B1%CE%BD%CF%84%CE%B9%CE%BB%CE%B1%CE%B2%CE%AE

https://www.greeklanguage.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/search.html?lq=%CF%83%CF%84%CE%B9%CF%87%CE%BF%CE%BC%CF%85%CE%B8%CE%AF%CE%B1&dq=

https://www.greeklanguage.gr/digitalResources/ancient_greek/library/browse.html?text_id=129&page=3%3E

<https://www.theoi.com/Georgikos/Kouretes.html>

<https://www.youtube.com/watch?v=9iXKeYeMkug>

<https://www.youtube.com/watch?v=3cZyv7UgOOY&t=15s>

<https://www.youtube.com/watch?v=f7RHLaCPuCQ>