

Η μείωση του ρόλου του χορού αντανakλάται και στον αριθμό των μελών του: ενώ τον 5ο αιώνα π.Χ. αποτελείται από είκοσι τέσσερα άτομα, στα τέλη του 3ου αιώνα π.Χ. για κωμικές παραστάσεις που ανεβάζονται στους Δελφούς αρκούν μόνον επτά χορευτές και αργότερα ακόμη λιγότεροι.

Τα είδη των δραματικών ορχήσεων ήταν τρία: η σεμνή και αρμονική «εμμέλεια» της τραγωδίας, ο άσεμνος «κόρδαξ» της κωμωδίας και η «σίκιννις» του σατυρικού δράματος, η οποία δεν θεωρούνταν ότι είχε ήθος γιατί δεν είχε διακυμάνσεις (δεν επιβραδυνόταν). Η σημασία της ορχήσεως στο δράμα, και ειδικά στις πρώιμες μορφές του, διαφαίνεται και σε μαρτυρίες, σύμφωνα με τις οποίες οι πρώτοι τραγικοί (Θέσπις, Πραΐνας, Φρύνιχος, Κραΐνιος, Αισχύλος) ονομάζονταν «ορχηστές», γιατί «δίδασκαν ορχήσεις όχι μόνο για τα δικά τους έργα, αλλά και όποιον το επιθυμούσε» (Αθήναιος 1.22a). Ο μιμητικός χαρακτήρας των δραματικών ορχήσεων τονίζεται μέσα από τα «σχήματα», τις στάσεις στις οποίες καταλήγει η κάθε κίνηση. Τα σχήματα των δραματικών ορχήσεων, που αναφέρονται στους αρχαίους συγγραφείς, είναι κωδικοποιημένα και ονοματισμένα, αλλά δεν γνωρίζουμε ποια χρησιμοποιούνταν από το χορό και ποια από τους υποκριτές. Ορισμένα έλκουν την καταγωγή τους από την τελετουργία, όπως οι «καλλαβίδες» ή ο «καλαθίσκος», άλλα αναφέρονται σε κινήσεις του σώματος ή των ποδιών, όπως η «κυβίστισις» και ο «διποδισμός», άλλα σε κινήσεις του προσώπου, όπως το «σκόπευμα». Σημαντικό στοιχείο της δραματικής μίμησης ήταν η «χειρονομία», που αποτελούσε μια από τις πιο αποτελεσματικές μεθόδους έκφρασης.

Οι μεγάλοι δραματικοί ποιητές δεν ήταν μόνο χορογράφοι, αλλά και συνθέτες της μουσικής τους. Δυστυχώς, η μουσική αυτή δεν έφτασε ως εμάς. Οι πρώτες μουσικές καταγραφές χορικών χρονολογούνται τουλάχιστον δύο αιώνες μετά τη σύνθεσή τους και την πρώτη διδασκαλία τους. Επίσης, μεταγενέστερες πηγές, που διασώζουν πληροφορίες για τους μουσικούς τρόπους του δράματος, δεν είναι βέβαιο αν αναφέρονται σε σύγχρονά τους έργα ή στην πραγματικότητα των κλασικών χρόνων. Βέβαιο είναι ότι η μουσική διαφοροποιείται σημαντικά στη διάρκεια του 5ου αιώνα π.Χ., με την υιοθέτηση νέων γενών και τρόπων, τη χρήση πολλών φθόγγων («πολυχορδία»), ελεύθερης αστροφικής δομής και ιδιαίτερα περίπλοκων μελωδικών και ρυθμικών σχημάτων.

Το κύριο όργανο του αρχαίου δράματος, με βαθιές ρίζες στην τελετουργία, ιδιαίτερα συνδεδεμένο με τη λατρεία του Διονύσου και κατ' εξοχήν ικανό για μίμηση, ήταν ο αυλός. Εξάλλου, όπως επισημαίνει ο Ψευδοαριστοτέλης, ήταν το όργανο που ταίριαζε καλύτερα στην ανθρώπινη φωνή, γιατί έκρυβε τις ατέλειές της, άρα ήταν κατάλληλο για μη επαγγελματίες, όπως οι πολίτες που αποτελούσαν, κατ' αρχάς τουλάχιστον, τα μέλη των δραματικών χορών. Όπως προκύπτει από τις εικονιστικές παραστάσεις, και στα τρία δραματικά είδη ο αυλητής φοράει το βαρύτιμο ένδυμα των υποκριτών, αλλά για ευνόητους λόγους δεν φέρει προσωπίο. Η χρήση της λύρας και της κιθάρας ξεκίνησε πιθανότατα με τον Σοφοκλή, αλλά ήταν πολύ περιορισμένη (κυρίως για τη συνοδεία μονωδιών). Σχετικά με την παρουσία άλλων οργάνων στο δράμα, υπάρχουν ελάχιστες πληροφορίες. Ο Αριστοφάνης πάντως, παρωδώντας την *Υψηύλη* του Ευριπίδη στους *Βατράχους* του, αναφέρει ότι η ηρωίδα συνοδεύει το τραγούδι του παιδιού με κρόταλα (ίσως στην προκειμένη περίπτωση ένα είδος κουδουνίστρας). Καθαρή οργανική μουσική δεν πρέπει να ήταν συνηθισμένη, παρά μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις, ιδιαίτερα στην κωμωδία, όπως στους *Ορνίθες* του Αριστοφάνη, όπου ο αυλός μιμείται το τραγούδι της απδόνας. Τα οργανικά αυτά μέρη είναι γνωστά από τα *Σχόλια* με τα ονόματα «διαύλιον» ή «μεσαύλιον».

Η μετρική μορφή των τραγωδιών αποκρυσταλλώνεται σε τρία γένη μέτρων: 1) τα μέτρα της ομιλίας, το ιαμβικό τρίμετρο και το τροχαϊκό τετράμετρο καταληκτικό, 2) τα απαγγελτικά

μέτρα, με οργανική συνοδεία, όπως οι ανάπαιστοι που συνοδεύουν την πρώτη είσοδο του χορού ή εκφράζουν έντονες συγκινησιακές καταστάσεις, π.χ. στους κορμούς, και 3) τα ποικίλα λυρικά μέτρα των χορικών τραγουδιών.

Ολόκληρη η ιστορία της δραματικής μουσικής και των αλλαγών που υπέστη τον 5ο αιώνα π.Χ. ζωντανεύει μοναδικά στους *Βατράχους* του Αριστοφάνη. Σύμφωνα με την υπόθεση του έργου, ο Διόνυσος κατεβαίνει στον Άδη προκειμένου να βρει ποιητή που θα καλύψει το καλλιτεχνικό κενό στην Αθήνα, μετά το θάνατο του Ευριπίδη. Ο κωμικός ποιητής βάζει τα δύο ιερά τέρατα της τραγικής τέχνης, Αισχύλο και Ευριπίδη, να μετέχουν σε ένα είδος αγώνα στον Κάτω Κόσμο, που σε μεγάλο βαθμό αφορά σε θέματα μουσικής (τρόπος σύνθεσης μελών, ρυθμός, ήθος)· με τον μοναδικό αυτό τρόπο, δηλαδή σκηνοθετώντας έναν τραγικό αγώνα μέσα σε μια κωμωδία στο πλαίσιο μιας διονυσιακής εορτής με αγωνιστικά στοιχεία, ο Αριστοφάνης παρουσιάζει τις διαδοχικές αλλαγές που υπέστη η μουσική από την εποχή του Φρυγικού ως τον Ευριπίδη και τους συνθέτες της νέας μουσικής. Αν και στο έργο ο Διόνυσος ανεβάζει στον Επάνω Κόσμο τον Αισχύλο, ωστόσο η ζυγαριά, πάνω στην οποία ζυγίστηκε η τραγική μουσική, έχει ήδη γείρει το 405 π.Χ., που πρωτοδιδάσκονται οι *Βάτραχοι*, προς την αντίθετη πλευρά. Κατά τους επόμενους αιώνες, τα έργα του Ευριπίδη, πιστού οπαδού των νέων τάσεων, θα είναι τα προτιμώμενα στις επανεκτελέσεις των κλασικών, και ίσως εκεί να οφείλεται το γεγονός ότι, μέσω της μουσικής σημειογραφίας, μόνον ο δικός τους απόηχος έφτασε, έστω και πολύ αποσπασματικά, ως τις μέρες μας.

Reisch 1885. Latte 1913. Webster 1956. Pickard-Cambridge 1962. Browning 1963. Haldane 1966. Sifakis 1967. Webster 1967. Pickard-Cambridge 1968. Webster 1970. Sifakis 1971. Trendall - Webster 1971. Burkert 1977. Calame 1977. Neubecker 1977. Webster 1978. Scott 1984. Herington 1985. Τιβέριος 1989. Kotsidou 1991. Taplin 1991. Nordquist 1992. Shapiro 1992. West 1992. Lonsdale 1993. Taplin 1993. Anderson 1994. Green 1994. Scott 1996. Naerebout 1997. Parker 1997. Χουρμουζιάδης 1998. Bélis 1999. Goldhill - Osborne 1999. Matthiesen 1999. Brand 2000. Πέλμαν 2000. Brulé - Vendries 2001. Moretti 2001. Zschätzsch 2002.

Δρ Ζώη Παπαδοπούλου
Αρχαιολόγος

ΥΜΝΩΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΘΕΟΥΣ

Η μουσική στον δημόσιο βίο των αρχαίων Ελλήνων

Τέλεση εορτής σημαίνει εκτέλεση χορών και ύμνων». Η μουσική και ο χορός αποτελούν « αναπόσπαστα στοιχεία της τελετουργίας και ανιχνεύονται στα διαδοχικά στάδια μιας εορτής, από την πομπή των πιστών προς το ναό ως τη θυσία και τις εκδηλώσεις που την πλαισιώνουν.

ΠΟΜΠΗ

Η πομπή, δηλαδή η ομάδα των συμμετεχόντων σε μια εορτή που κινούνται προς το βωμό ή το ναό ακολουθώντας μια προδιαγεγραμμένη ιερή πορεία, εκτελεί συχνά μουσικά-ποιητικά έργα και χορούς, γραμμένα ειδικά γι' αυτή τη φάση της τελετουργίας. Το κατ' εξοχήν μουσικό είδος που συνδέεται με την πομπή είναι το προσόδιο, ένα χορικό τραγούδι, στην εξέλιξη του οποίου συνέβαλαν μεγάλοι ποιητές, όπως ο Αλκμάν, ο Σιμωνίδης, ο Πίνδαρος και ο Βακχυλίδης. Επίσης, και άλλα είδη τραγουδιών, όπως ο παιάνας και το παρθένιο, είναι δυνατόν να συνδέονται στενά με το προσόδιο και να εκτελούνται στο ίδιο πλαίσιο. Παράδειγμα, ο Β' Δελφικός ύμνος, ο οποίος αποτελείται από έναν παιάνα (1-32) και ένα προσόδιο (33-40), γραμμένο σε αιολικά μέτρα και λυδίο τρόπο (αρ. κατ. 77).

Κατά την πορεία της πομπής, που σε ορισμένες περιπτώσεις κάλυπτε απόσταση χιλιομέτρων, όπως συνέβαινε στα Ελευσίνα ή τα εν Άστει Διονύσια, ήταν δυνατόν να γίνονται στάσεις για την εκτέλεση δύσκολων ύμνων και χορών. Στη Μίλητο υπήρχε ένας όμιλος ανδρών προς τιμήν του Απόλλωνα Δελφινίου, οι Μολποί (από το ρ. «μέλω», που σημαίνει τραγουδώ και χορεύω), οι οποίοι εκτελούσαν τον παιάνα σε καθορισμένους σταθμούς κατά μήκος της διαδρομής από το Δελφίνιο της Μιλήτου προς το ιερό του Απόλλωνα στα Δίδυμα. Στα θηβαϊκά Δαφνηφόρια, χοροί παρθένων, οι οποίες κρατούσαν κλαδιά στα χέρια, τραγουδούσαν τα δαφνηφορικά, έναν τύπο προσοδιακών παρθενείων. Ιδιαίτερα πλούσια σε τραγούδια και χορούς ήταν η πομπή των εν Άστει Διονυσίων στην Αθήνα, στη διάρκεια της οποίας εκτελούνταν ύμνοι και χοροί σε διάφορους βωμούς, και ειδικά στο βωμό των Δώδεκα Θεών στην Αγορά. Στο πλαίσιο μιας φαλλοφορικής πομπής κατά την ίδια εορτή, ένας κώμος τραγουδούσε άσεμνα τραγούδια, πρακτική συνηθισμένη και σε άλλες εορτές του Διονύσου. Με τα φαλλικά τραγούδια συνδέει, εξάλλου, ο Αριστοτέλης τη γέννηση της κωμωδίας.

Ο αυλός είναι το κυρίως όργανο που συνοδεύει συνήθως τα προσόδια και γενικά την πομπή, χωρίς να αποκλείονται και οι κιθάρες, όπως, για παράδειγμα, συμβαίνει στην πομπή των Παναθηναίων.

ΘΥΣΙΑ

Οι θυσίες –το επίκεντρο κάθε θρησκευτικής εκδήλωσης στην αρχαία Ελλάδα– συνοδεύονται σχεδόν πάντα με μουσική και συχνά και με όρχηση (αρ. κατ. 96 και 97). Η παρουσία μουσικής και ειδικά αυλού στη θυσία είναι τόσο αυτονόητη για την ελληνική θρησκεία, που η απουσία της στις θυσίες των Περσών προκάλεσε την έκπληξη του Ηροδότου (1.132). Η μουσική δρα σε πολλαπλά επίπεδα: διευκολύνει την εναγώνια πορεία του ζώου προς το βωμό, προετοιμάζει και επηρεάζει τους πιστούς, καθιστώντας πιο έντονη τη θεϊκή παρουσία την ώρα της θυσίας, δημιουργεί ένα κλίμα ευλάβειας και ευχαριστεί τους θεούς κάνοντας πιο ευπρόσδεκτη την προσφορά των θνητών προς εκείνους. Ύμνοι και παιάνες, κατευχές και ολολυγές, υπορχήματα, παραβώμια και σπονδεία είναι κάποια από τα μουσικά-ποιητικά είδη που συνοδεύουν τις διάφορες φάσεις της θυσιαστήριας τελετής. Ορισμένα από αυτά, όπως ο ύμνος και το υπόρχημα, αποτελούν τόσο ευρείες έννοιες που, ειδικά από την ύστερη ελληνιστική εποχή και μετά, συγχέονται και αλληλοεπικαλύπτονται.

Επαγγελματίες μουσικοί, κυρίως αυλιτές, που αποτελούσαν πολλές φορές μόνιμο προσωπικό, όχι μόνο σε ιερά, αλλά και σε πολιτικά σώματα (Εκκλησία του Δήμου), αναλάμβαναν τη μουσική συνοδεία των θυσιών. Μουσικά λατρευτικά καθήκοντα είχαν χορικές ομάδες, όπως οι Μολποί στη Μίλπο, οι παιανιστές στην Αθήνα, οι Δηλιάδες στη Δήλο, οι αοιδοί και οι επισπονδορχηστές στο ιερό του Ασκληπιού στην Επίδαυρο, οι υμνωδοί και οι ολολύκτριες στη Μικρά Ασία.

ΛΑΤΡΕΥΤΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ

Σημαντικό στοιχείο των εορτών αποτελούσαν οι λατρευτικοί χοροί που εκτελούνταν συχνά από τα νεαρά μέλη της κοινότητας και συνδέονταν με τελετουργίες μετάβασης. Η αρχαία ελληνική γραμματεία είναι γεμάτη από αναφορές σε ομάδες κοριτσιών που χορεύουν προς τιμήν της Άρτεμης και αγοριών προς τιμήν του Απόλλωνα. Οι ίδιοι οι θεοί, που αποτελούν το θεϊκό αρχέτυπο των χορών αυτών, μετέχουν σε χορικές ομάδες είτε ως μέλη του χορού είτε ως μουσικοί και κορυφαίοι. Στην Πελοπόννησο, στις εορτές της Άρτεμης Καρυάιδας και Λιμνάιδας, χοροί κοριτσιών σηματοδοτούσαν τη μετάβαση στην ενηλικίωση, ενώ δεν έλειπαν χοροί με οργανιστικά χαρακτηριστικά προς τιμήν άλλων υποστάσεων της ίδιας θεάς (Δερεάιδας, Κορυθαλίας, Κορδάκας). Στο πλαίσιο της Αρκτηίας, στα ιερά της Άρτεμης στη Βραυρώνα και τη Μουνιχία της Αττικής, ομαδικοί χοροί μικρών κοριτσιών αποτελούσαν μέρος μιας εκπαιδευτικής και λατρευτικής ταυτόχρονα διαδικασίας που αποσκοπούσε στην ένταξη των μελών του χορού στην κοινότητα. Στις εορτές του Απόλλωνα, οι χορείες είχαν εξίσου σημαντική θέση. Χοροί παρθένων και νέων αγοριών αναφέρονται στη Δήλο (όπως η γέρανος: πρβλ. αρ. κατ. 98, από το Δήλιο της Πάρου), και τους Δελφούς (χοροί νέων γύρω από τον τρίποδα που προκαλούν τη θεϊκή επιφάνεια), ενώ σημαντικά μουσικά και χορικά γεγονότα εμπεριέχονται στις εορτές του θεού στη Σπάρτη. Χαρακτηριστική είναι η περιγραφή του Πολυκράτη (Αθηναίος 4.139d-f) για τα Υακίνθια, μια τριήμερη εορτή με πλήθος μουσικών και χορικών στοιχείων: παιδικοί χοροί εκτελούν ύμνους με συνοδεία κιθάρας και αυλού, χοροί νέων τραγουδούν επιχώρια τραγούδια και εκτελούν υπορχήματα με συνοδεία αυλού κ.ά. (πρβλ. αρ. κατ. 99). Λατρευτικοί χοροί αναφέρονται ακόμη σε εορτές της Αθηνάς (παννυχίδες με χορούς νέων και ολολυγές στα Παναθήναια), της Δήμητρας (Ελευσίνα, Θεσμοφόρια), της Ήρας (στο Άργος και την Ολυμπία). Ιδιαίτερη ομάδα συγκροτούν οι χοροί στη διονυσιακή λατρεία, ειδικά οι χοροί των Μαινάδων και των Σατύρων, οι οποίοι, ανατρέποντας προσωρινά, πάντοτε βέβαια μέσα στο πλαίσιο της τελετουργίας, την καθεστική τάξη και τις κοινωνικές αξίες, επιτυγχάνουν την ακόμη σταθερότερη εδραίωσή τους (αρ. κατ. 100).

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΑΓΩΝΕΣ

Ο αγώνας είναι χαρακτηριστικό στοιχείο και κινητήρια δύναμη του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Οι αγώνες αποτελούν συνήθως προϊόν μιας συγκεκριμένης πολιτικά πράξης, που στοχεύει στη μεγαλύτερη προβολή της διοργανώτριας αρχής. Συνέπεια μιας τέτοιας πράξης είναι ότι τα διάφορα μουσικά-ποιητικά ή χορικά έργα, που προσφέρονταν αρχικά στο καθαυτό λατρευτικό μέρος μιας εορτής ως αναθήματα στους θεούς, ξεφεύγουν από τον αποκλειστικά λατρευτικό τους χαρακτήρα και παίρνουν τη μορφή αγώνων μεταξύ μεμονωμένων ατόμων ή ομάδων εκτελεστών, αποκτώντας έτσι σαφώς διακριτά μορφολογικά χαρακτηριστικά. Γι' αυτό εξάλλου στην αρχαιότητα ο όρος «μουσικός αγών» είχε ευρύτερη έννοια από τη σημερινή και περιλάμβανε όχι μόνο τις καθαρά μουσικές και ποιητικές ειδικότητες, αλλά και διάφορα είδη χορικών συνθέσεων και παραστάσεων (διθύραμβος, πυρρίχη κ.ά.), καθώς και το πιο σύνθετο από τα μουσικά-ποιητικά είδη, το δράμα. Ανάλογα με το είδος των βραβείων, υπήρχαν δύο τύποι αγώνων: οι «στεφανίτες», που χαρακτηρίζονταν ως ιεροί και στους οποίους οι νικητές λάμβαναν ως κύριο βραβείο ένα στεφάνι, και οι «χρηματίτες» ή «θεματικοί», στους οποίους οι νικητές βραβεύονταν με πολύτιμα αντικείμενα ή χρήματα.

Το πρόγραμμα των αγώνων ποίκιλλε ανάλογα με τον τόπο και την εποχή. Ήδη από τα γεωμετρικά χρόνια υπάρχουν μαρτυρίες για πανηγύρεις, στις οποίες τελούνταν αγώνες όπου εμφανίζονταν ποιητές/μουσικοί και εκτελεστές διεκδικώντας βραβεία (*Οδύσσεια* θ 259-381· πρβλ. αρ. κατ. 101). Ο ίδιος ο Ησίοδος αναφέρει ότι έλαβε μέρος σε αγώνες στη Χαλκίδα και κέρδισε ως βραβείο έναν τρίποδα (*Έργα και Ημέραι* 654-659). Τα αποτελέσματα των αγώνων αυτών πρέπει να είχαν μεγάλη σημασία, αφού καταχωρούνταν στα επίσημα αρχεία του ιερού ή της πόλης που τους διοργάνωνε. Οι αρχαιότερες καταχωρήσεις μουσικών αγώνων αφορούν στα Κάρνεια της Σπάρτης, που ιδρύθηκαν μεταξύ των ετών 676-673 π.Χ. Στους αγώνες αυτούς διακρίθηκε ο Λέσβιος Τέρπανδρος, πατέρας της μουσικής για τους αρχαίους Έλληνες, ο οποίος συγκέντρωσε και συστηματοποίησε τα κατά τόπους μουσικά ιδιώματα, μετατρέποντάς τα σε μουσικούς νόμους με πανελλήνια ισχύ. Τον 7ο αιώνα π.Χ. υπήρχαν επίσης μουσικοί αγώνες στο Άργος, την Αρκαδία και ακόμη νωρίτερα στη Δήλο, τη Μεσσήνη, την Πάρο. Το 586 π.Χ. ιδρύθηκαν τα πεντετηρικά Πύθια στους Δελφούς, που περιλάμβαναν σημαντικούς μουσικούς αγώνες, το πρόγραμμα των οποίων δέχθηκε κατά εποχές αρκετές διαφοροποιήσεις. Το αρχαιότερο αγώνισμα ήταν η κιθαρωδία (κιθάρα και τραγούδι), που προήλθε από τον αγώνα ανάμεσα σε μουσικούς/ποιητές που τραγουδούσαν τον ύμνο προς τον θεό. Το 586 π.Χ. ο αυλιτής Σακάδας καθιέρωσε τον αγώνα της αυλιτικής, εκτελώντας τον «πυθικό νόμο», που αναπαριστούσε με μουσική αυλού τη μάχη Απόλλωνα και Πύθωνα (βλ. και *Μουσών δώρα* 2003, αρ. κατ. 116). Το 558 π.Χ. εισήχθη, κατά μίμηση του αυλιτικού αγώνα, η κιθαριστική, με ανάλογο περιεχόμενο. Το αγώνισμα της αυλωδίας (αυλός και τραγούδι) καταργήθηκε πολύ νωρίς, ως ιδιαίτερα θρηνώδες. Την ίδια περίοδο ιδρύθηκαν και οι άλλες δύο μεγάλες πανελλήνιες εορτές με μουσικούς αγώνες, τα Ισθμια (582 π.Χ.) και τα Νέμεα (572 π.Χ.).

Στον 6ο αιώνα π.Χ. χρονολογούνται και οι μουσικοί αγώνες σε διάφορες εορτές της Αττικής και ειδικά στην Αθήνα, η οποία, από τα μέσα του αιώνα αυτού περίπου, γίνεται το σημαντικότερο πολιτιστικό κέντρο στον ελλαδικό χώρο, τόπος συγκέντρωσης των πιο αξιόλογων ποιητών/συνθετών της εποχής. Η μουσική κατείχε κυρίαρχη θέση στις δύο μεγάλες αθηναϊκές εορτές, τα Μεγάλα Παναθήναια και τα Μεγάλα ή εν Άστει Διονύσια. Εκτός από τους ραψωδικούς αγώνες, στα Μεγάλα Παναθήναια τελούνταν αγώνες κιθαρωδίας, κιθαριστικής, αυλιτικής και αυλωδίας καθώς και χορικοί αγώνες πυρρίχης. Ορισμένα από τα μουσικά αγωνίσματα διακρίνονταν σε δύο κατηγορίες, των ανδρών και των παιδών. Σύμφωνα με τις σωζόμενες επιγραφικές μαρτυρίες, τη χαμηλότερη αμοιβή έπαιρναν οι αυλωδοί, ενώ οι άνδρες κιθαρωδοί έπαιρναν τα μεγαλύτερα βραβεία, συνολικά πέντε: στεφάνι και χρήματα για τον πρώτο νικητή, μόνο χρήματα για τους υπόλοιπους τέσσερις.

Στη δεύτερη μεγάλη αθηναϊκή εορτή, τα Μεγάλα Διονύσια, οι αγώνες που περιλαμβάνονταν, δηλαδή χορικοί αγώνες διθυράμβου (ενός χορικού είδους συνδεδεμένου κατ' αρχάς με τη λατρεία του Διονύσου), αλλά και δραματικοί αγώνες, είχαν σημαντικότερο παιδευτικό ρόλο για τους Αθηναίους, αφού σε κάθε (ετήσια) εορτή Διονυσίων λάμβαναν μέρος 500 παιδιά και άλλοι τόσσοι άνδρες στους διθυραμβικούς χορούς (χοροί 50 μελών για καθεμιά από τις 10 φυλές), καθώς και τουλάχιστον 36 άνδρες στους τραγικούς, όλοι ελεύθεροι πολίτες. Είναι χαρακτηριστικό ότι κάποιοι από τους χιλιάδες Αθηναίους που αιχμαλωτίστηκαν μετά την καταστροφή στις Συρακούσες το 413 π.Χ. αφέθηκαν ελεύθεροι γιατί μπορούσαν να τραγουδήσουν χορικά του Ευριπίδη. Αγώνες διθυράμβου μαρτυρούνται όχι μόνο σε διονυσιακές, αλλά και σε απολλώνειες εορτές, όπως για παράδειγμα στα αθηναϊκά Θαργύλια και τα δηλιακά Απολλώνια. Η άσκηση στο χορό και το τραγούδι αποτελούσε πρωταρχικό μέσο διαπαιδαγώγησης των νέων και τον κύριο τρόπο διαιώνισης των θεσμών της κοινότητας.

Στα ελληνιστικά χρόνια παρατηρείται σχεδόν σε ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο σημαντική αύξηση των εορτών με κάθε είδους αγώνες. Εκτός από τους θεούς του ολυμπιακού πανθέου, στις εορτές της περιόδου αυτές τιμώνται και ξένοι θεοί, όπως π.χ. ο Σάραπις, καθώς και βασιλείς, πολλές φορές θεοποιημένοι. Η θεαματική αύξηση των εορτών είχε ως συνέπεια τον πολλαπλασιασμό των επαγγελματιών καλλιτεχνών, οι οποίοι από τις αρχές του 3ου αιώνα π.Χ. οργανώνονται σε συντεχνίες που ονομάζονται «Κοινά» ή «Σύνοδοι των περί τον Διόνυσον τεχνιτών». Τα μέλη των Κοινών αυτών, ανάμεσα τους μουσικοί, πθοποιοί, ποιητές κ.ά., συμμετέχουν τόσο στα αμιγώς λατρευτικά μέρη των εορτών (βλ. αρ. κατ. 77) όσο και στους αγώνες, και συχνά δίνουν παραστάσεις δωρεάν, εκτός αγώνων. Οι διονυσιακοί τεχνίτες, που προέρχονταν από διάφορα σημεία του ελληνικού κόσμου, υπήρξαν για αιώνες σημαντικότεροι φορείς πολιτιστικής επιρροής και επικοινωνίας, κατορθώνοντας αυτό που δεν μπόρεσαν να επιτύχουν οι Επίγονοι, να καταργήσουν δηλαδή αποστάσεις και σύνορα σε ολόκληρη την Ανατολική Μεσόγειο.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ

Η μουσική και ο χορός είχαν σημαντικότερη θέση στα τρία είδη του αρχαίου δράματος, την τραγωδία, την κωμωδία και το σατυρικό δράμα, των οποίων συστατικό στοιχείο αποτελεί το χορικό τραγούδι. Σχετικά με τις απαρχές των δραματικών ειδών, ο Αριστοτέλης αναφέρει στην *Ποιητική* ότι τόσο η τραγωδία όσο και η κωμωδία υπήρξαν στην αρχή τους αυτοσχεδιαστικές και ότι η μεν πρώτη προήλθε από τους εξάρχοντες του διθυράμβου, η δε δεύτερη από τα «φαλλικά», δηλαδή τους φαλλικούς κώμους που διατηρούνταν ως την εποχή του Σταγειρίτη.

Και στα τρία δραματικά είδη το μουσικό στοιχείο εκφέρεται κυρίως μέσω του χορού. Σύμφωνα με την κατά το ποσόν διαίρεση της τραγωδίας από τον Αριστοτέλη, τα χορικά μέρη της είναι η «πάροδος» και το «στάσιμο», ενώ υπάρχουν και κάποια τραγούδια που δεν εμπεριέχονται σε όλες τις τραγωδίες, οι «κορμμοί» και τα «από σκηνής άσματα». Η πάροδος είναι η «πρώτη λέξις» του χορού, όπως λέει ο Αριστοτέλης· πρόκειται για ένα είδος ρυθμικού τραγουδιού με το οποίο ο χορός εισέρχεται στην ορχήστρα, σε εμβραβίσιους ρυθμούς, αναπαίστους ή τροχαίους. Το στάσιμο είναι το αντιστροφικό τραγούδι που τραγουδά ο χορός όταν έχει λάβει τη θέση του στην ορχήστρα. Οι κορμμοί είναι τα αμοιβαία άσματα μεταξύ χορού και ενός ή δύο πθοποιών και πήραν το όνομά τους από τα σπηθοκοπήματα των επιθανάτιων θρήνων. Ο αριθμός των τραγικών χορευτών ήταν δώδεκα στον Αισχύλο και δεκαπέντε στον Σοφοκλή και τον Ευριπίδη. Αντίθετα από τον διθυραμβικό χορό που ήταν κύκλιος, ο τραγικός είχε σχήμα παραλληλόγραμμο.

Τα τραγούδια του χορού είχαν στροφική δομή, αλλά από τα τέλη του 5ου αιώνα π.Χ. διαπιστώνεται μια τάση για λύση της διάρθρωσης αυτής και υιοθέτηση πιο ελεύθερων μορφών σύνθεσης. Οι αλλαγές οφείλονται στην επίδραση της νέας μουσικής, η οποία, με τον περίτεχνο και έντονα δεξιοτεχνικό της χαρακτήρα, διαφοροποίησε κατά πολύ το ρόλο του χορού, ενισχύοντας τη σημασία υποκριτών και κορυφαίου. Η συμμετοχή του χορού στη δράση μειώθηκε σημαντικά, ειδικά όταν καθιερώθηκε από τον Αγάθωνα η πρακτική γραφής ανεξάρτητων χορικών (εμβόλιμων), που μπορούσαν να μεταφέρονται από το ένα έργο στο άλλο.

Στην κωμωδία, ο χορός είχε επίσης πολύ σημαντική θέση ως το τέλος του 5ου αιώνα π.Χ. Εξετάζοντας τη δομή των αριστοφανικών έργων διαπιστώνουμε ότι το κεντρικό σημείο ήταν η παράβαση, δηλαδή το χορικό στο οποίο ο χορός απευθυνόταν στους θεατές. Η παράβαση, με παραδοσιακή και αυστηρά συμμετρική δομή, χαρακτηρίζεται από τα ποικίλα μέτρα στα διάφορα μέρη της, στα οποία το τραγούδι εναλλάσσεται με ένα είδος ρυθμικής απαγγελίας. Σταδιακά, πάντως, από το τέλος του 5ου αιώνα π.Χ., τα χορικά τμήματα μειώθηκαν και στην κωμωδία, και ο χορός περιορίστηκε να τραγουδά εμβόλιμα μεταξύ των διαλόγων.