

ΔΡΑΜΑΤΙΚΑ ΚΕΙΜΕΝΑ ΣΤΑ ΑΠΟΣΠΑΣΜΑΤΑ ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

PROF. DR. EGERT PÖHLMAN
Erlangen

Μετάφραση και ἀρχαιογνωστική συνεργασία:
ΔΡ ΙΩΑΝΝΑ ΣΠΗΛΙΟΠΟΥΛΟΥ

1. Δραματικά κείμενα τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.

Ὁ κλασικὸς φιλόλογος Ulrich von Wilamowitz, στὴν εἰσαγωγή του στὴν ἑλληνικὴ τραγωδία, ἔδωσε μία σύνοψη τῆς ἱστορίας τῆς παράδοσης τῆς δραματικῆς ποίησης,¹ ἡ ὁποία ἰσχύει σὲ γενικὲς γραμμὲς ἕως σήμερα.² Τὰ ἄφθονα εὐρήματα παπύρων τῆς τραγωδίας καὶ κωμωδίας, ποὺ συμπεριλαμβάνονται σὲ νέες ὅλο καὶ καλύτερες ἐκδόσεις,³ ἀλλὰ καὶ ἡ δημοσίευση μιᾶς σειρᾶς κειμένων μὲ μουσικὴ σημειογραφία (παρρασημαντική) ἀπὸ τὸν 3ο αἰ. π.Χ. ἕως τὸν 4ο αἰ. μ.Χ.,⁴ ἐπιτρέπουν νὰ ἐμπλουτίσωμε λεπτομερῶς αὐτὴν τὴν σύνοψη καὶ νὰ τὴν συμπληρώσωμε μὲ νέες ἀπόψεις. Σὲ αὐτὸ τὸ ἄρθρο, θὰ ἤθελα ἀφ' ἑνὸς νὰ συμπληρώσω τὴν ἱστορία τῆς παραδόσεως τῆς

1. U. v. Wilamowitz-Moellendorff, *Euripides Herakles I*, Einleitung in die attische Tragödie, Berlin 1889, σσ. 121-220.
2. R. Pfeiffer, *Geschichte der klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, München 1978, σσ. 109 ἑξ., 224-242, E. Pöhlmann, *Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur*, τόμ. I Altertum, Darmstadt 1994, σσ. 22-25, 31-34.
3. *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, ἐκδ. B. Snell, R. Kannicht, St. Radt, Göttingen 1971 κτλ. (TrGF). *Poetae Comici Graeci*, ἐκδ. R. Kassel/C. Austin, Berlin-New York 1983 κτλ. (PCG).
4. E. Pöhlmann - M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford 2001 (= DAGM).

δραματικής ποιήσεως από την άποψη της ιστορίας της παραδόσεως της δραματικής μουσικής, και άφ' έτέρου νά παρουσιάσω την εξέλιξη της μουσικής του δράματος, από την κλασική εποχή μέσω του έλληνισμού έως την αυτοκρατορική εποχή.

Η άρχή της παράδοσης της τραγωδίας, του σατυρικού δράματος και της κωμωδίας θά γίνη με τὸ κείμενο τοῦ ποιητῆ, ὁ ὁποῖος κατὰ κανόνα συνέθετε τὴν δραματικὴ μουσική, ἐτοίμαζε τὶς παραστάσεις καὶ συμμετεῖχε ἀρχικὰ καὶ ὁ ἴδιος ὡς ὑποκριτῆς.⁵ Ὁ Ἀριστοφάνης στὴν κωμωδία *Θεσμοφοριάζουσαι* τοῦ 411 π.Χ., μᾶς δείχνει τὸν τραγικὸ Ἀγάθωνα μὲ ἓνα χειρόγραφο στὸ χέρι στὸ ἐργαστήριό του.⁶ Εἰκόνα μιᾶς πρόβας ἀποκτᾶμε ἀπὸ τὸν κρατῆρα τοῦ Προνόμου τοῦ 400 π.Χ. ἀπὸ τὸ Ροῦβο,⁷ στὸν ὁποῖο ἀπεικονίζεται ὁ ποιητῆς Δημήτριος μὲ τὸ χειρόγραφό του, ἓνα δεμένο κυλινδρικό πάπυρο στὰ γόνατα, ἀνάμεσα σὲ ὑποκριτές, μουσικοὺς καὶ σατύρους τοῦ δράματος. Παρ' ὅλο πὺν οἱ λεπτομέρειες μᾶς διαφεύγουν, μποροῦμε νὰ θεωρήσωμε ὡς δεδομένο ὅτι τέτοια χειρόγραφα μὲ δραματικὸ κείμενο ἦταν ἀπαραίτητα ἀπὸ τὴν ἀρχή γιὰ ὑποκριτές, μουσικοὺς καὶ χοροδιδασκάλους. Δὲν ξέρομε ὅμως ἂν αὐτὰ τὰ δραματικὰ χειρόγραφα ἔφεραν καὶ τὶς μελωδίες τῶν λυρικῶν στίχων.

2. Ἡ μουσικὴ σημειογραφία (παρασημαντικὴ)

Σὲ κάθε περίπτωση χρονολογοῦνται οἱ πρῶτοι πάπυροι μὲ μουσικὴ παρασημαντικὴ στὸν 3ο αἰ. π.Χ., ἡ ὁποία μπορεῖ νὰ ἀναχθῇ ἕως τὸν 5ο αἰ. π.Χ.: Τὸ παλαιότερο σύστημά της ἀπὸ τὰ δύο, ἡ λεγόμενη "κρουματογραφία", ἔχει ὡς βάση ἓνα ἀλφάβητο ἀπὸ τὸ Ἄργος, πὺν χρονολογεῖται στὸ μέσον τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. Φαίνεται ὅτι, ἡ "κρουματογραφία" ἦταν μία ἐφεύρεση αὐλητῶν τοῦ Ἄργους, στὴν προσπάθειά τους νὰ καταγράψουν ἐνόργανη μουσική. Τὸ νεώτερο σύστημα τῆς παρασημαντικῆς, ἡ λεγόμενη "μελογραφία", εἶναι μία μεταγραφὴ τοῦ συστήματος στὸ πασίγνωστο ἰωνικὸ ἀλφάβητο, τὸ ὁποῖο εἰσήχθη

5. A. Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford ²1968, σσ. 84-91.

6. Ἀριστοφάνους, *Θεσμοφοριάζουσαι* στ. 95-129· πρβλ. E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente, ein Weg zur altgriechischen Musik*, Nürnberg 1960, σ. 10 ὑποσημ. 1.

7. Pickard-Cambridge (δπ.π., ὑποσημ. 5) 186 ἔξ. καὶ πίν. 49, A.D. Trendall - T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, London 1971, πίν. II 1.

ἐπίσημα στὴν Ἀθήνα τὸ 403/2 π.Χ., ἂν καὶ ἦταν σὲ χρῆση πρωτύτερα. Ὁ Ἀριστόξενος, ὁ ὁποῖος ἤκμασε τὸ 336 π.Χ., θέλησε νὰ ἀποκλείσῃ τὴν *παρασημαντικὴ* ἀπὸ τὴν θεωρίαν τῆς μουσικῆς ὡς βάνουση τέχνη, ποὺ ἀντίκειται στὴν ἐπιστήμη.⁸ Πράγματι ἡ *παρασημαντικὴ* δὲν πρέπει νὰ ὑπῆρξε τότε γνωστὴ στὸ εὐρὺ κοινό, ἐφόσον φαίνεται ὅτι γινόταν χρῆση τῆς μόνο ἀπὸ τοὺς ἐπαγγελματίες μουσικούς.⁹

3. Τὸ βιβλίο στὸν 5ο αἰ. π.Χ.

Ἡ πλήρης ἄνθηση τῆς δραματικῆς ποιήσεως ἀλλὰ καὶ ἡ ἄνοδος τοῦ μορφωτικοῦ ἐπιπέδου τῶν εὐρυτέρων στρωμάτων¹⁰ ὁδήγησαν κατὰ τὴ διάρκειαν τοῦ 5ου αἰ. στὸ νὰ ἀποζητῇ τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ τὰ κείμενα ἐπιτυχημένων δραμάτων νὰ παρουσιάζωνται ἐπὶ σκηνῆς, στὴν μορφή ποὺ κυκλοφοροῦσαν ἀπὸ τοὺς ἐμπόρους βιβλίων.¹¹ Ἐνα τέτοιο κείμενο μᾶς δείχνει καὶ πάλι ὁ Ἀριστοφάνης τὸ 405 π.Χ. στοὺς *Βατράχους* του, ὅπου ὁ Διόνυσος, ὁ θεὸς τοῦ θεάτρου, διαβάζει τὴν *Ἀνδρομέδα*, μία τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη τοῦ 412 π.Χ., μέσα ἀπὸ ἓναν κυλινδρὸν πάπυρο.¹² Ἐδῶ δὲν ἔχομε κάτι τὸ μοναδικό: Ὁ κύλινδρος παπύρου ἐμφανίζεται στὰ χέρια τοῦ ἀναγνώστη τῆς λυρικῆς καὶ ἐπικῆς ποιήσεως ἤδη στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. σὲ παραστάσεις ἀγγείων.¹³

Τὴν μορφή τῶν πρώτων βιβλίων μὲ δραματικὰ κείμενα τὴν ὑπέθεσε ὁ Wilamowitz ἀπὸ ἐπιγραφές,¹⁴ τὰ δὲ συμπεράσματά του ἐπιβεβαιώθηκαν ἀπὸ τοὺς πρωιμότερους παπύρους τοῦ 4ου αἰ. π.Χ.: Σπάνια ὑποδηλώνονται τὰ ὀνόματα τῶν δρώντων προσώπων. Τὸ κείμενο διαιρεῖται μόνο μὲ τὴν λεγομένη “παράγραφο”, μία γραμμὴ στὴν ἀρχὴ τῆς κάθε σειρᾶς. Οἱ ἀπαγγελλόμενοι στίχοι γράφονταν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀνὰ στίχο, ὅχι μόνο τὰ δακτυλικά ἐξάμετρα

8. Ἀριστοξένου, *Ἀρμονικά*, βιβλ. 2, κεφ. 39-41.

9. M.L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, σσ. 259-263.

10. Πρβλ. E. Pöhlmann 1994 (ὁπ.π., ὑπόσημ. 2) σσ. 18-24.

11. Wilamowitz (ὁπ.π., ὑπόσημ. 1) σ. 131 ἐξ.

12. Ἀριστοφάνους, *Βατράχοι*, στ. 53.

13. E. Pöhlmann, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit gestern und heute*, σκό: *WuJbb* 14, 1988, σσ. 7-20.

14. Wilamowitz (ὁπ.π., ὑπόσημ. 1) σσ. 127-129.

καὶ ἡ ἐλεγεία, ἀλλὰ καὶ τὰ ἱαμβικά τρίμετρα. Τὰ τετράμετρα ὄλων τῶν εἰδῶν κόβονταν σὲ δίμετρα. Ἀντιθέτως, οἱ ἀδόμενοι στίχοι, τὰ λεγόμενα “μέλη”, γράφονταν συνεχόμενα, ὅπως ὁ πεζὸς λόγος. Τὸ πρῶτο παράδειγμα μιᾶς τέτοιας σελιδοποίησης τὸ βρῖσκομε σ’ ἓναν πάπυρο τοῦ 330 π.Χ., ὁ ὁποῖος περιέχει σὲ μακρὲς σειρὲς μὲ 50-60 γράμματα τὸν Νόμο *Πέρσαι* τοῦ Τιμόθεου.¹⁵ Ἀργότερα ὁμοίως στὴν Ἀλεξάνδρεια, κόβονταν καὶ τέτοιοι λυρικοὶ στίχοι στὰ λεγόμενα “κῶλα”, ὅπως θὰ δοῦμε.

4. Πρεμιέρες καὶ ἐπαναλήψεις δραμάτων στὸ θέατρο τοῦ Διονύσου

Στὴν Ἀθήνα, οἱ παραστάσεις τραγωδιῶν καὶ κωμωδιῶν ἀποτελοῦνταν ἕως τὸ μέσον τοῦ 5ου αἰ. π.Χ. μόνο ἀπὸ πρεμιέρες, ἐνῶ ἐπαναλήψεις ἐπιτυχημένων δραμάτων ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη ἦταν δυνατὲς ἤδη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ 5ου αἰ. π.Χ.¹⁶ Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ μία ἀπόφαση τοῦ δήμου μετὰ τὸν θάνατο τοῦ Αἰσχύλου, ποὺ ἐνεθάρρυνε ρητὰ νὰ ξαναπαίζωνται οἱ τραγωδίες του,¹⁷ πρᾶγμα ποὺ ἄλλαξε μετὰ τὸ 400 π.Χ.: Ἀπὸ τὸ 386 καὶ ἔξης, ἐμφανίζονται κατὰ κανόνα ἐπαναλήψεις παλαιῶν τραγωδιῶν δίπλα σὲ πρεμιέρες. Αὐτὸ θὰ ἰσχύσῃ γιὰ τὴν κωμωδία μόλις τὸ 339 π.Χ.¹⁸

Παρεμβολὲς τῶν ὑποκριτῶν, ἰδιαιτέρως στὰ κείμενα τοῦ Εὐριπίδη, δείχνουν ὅτι οἱ παλαιὲς τραγωδίες εἶχαν διασκευασθῇ γιὰ νὰ ξαναπαιχθοῦν.¹⁹ Γι’ αὐτὸ καὶ ὁ Λυκοῦργος ἔβαλε νὰ καταρτίσουν ἓνα “κρατικὸ ἀντίτυπο” τῶν τραγωδιῶν τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη, ἀπαγορεύοντας σὲ περίπτωσιν ἐπανάληψης κάθε ἀπόκλιση ἀπὸ τὸ κείμενο αὐτοῦ τοῦ ἀντιτύπου,²⁰ τὸ ὁποῖο

15. U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Timotheos, Die Perser*, Leipzig 1903, σ. 5 ἑξ., σσ. 10-18.

16. Μετὰ τὴν παράσταση τῆς τραγωδίας *Μιλήτου ἄλωσις* τοῦ Φρυνίχου στὴν Ἀθήνα, δηλ. μετὰ τὸ 494 π.Χ., ἀπαγορεύθηκε νὰ ξανανέβῃ αὐτὸ τὸ δράμα, ποὺ δὲν ἦταν κατάλληλο γιὰ τὴν πολιτικὴ τῆς πόλης (Ἡρόδοτος, βιβλ. 6, κεφ. 21).

17. Pickard-Cambridge (ὅπ.π., ὑπόσημ. 5) σ. 86, A. Lesky, *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen³ 1972, σ. 69.

18. Pickard-Cambridge (ὅπ.π., ὑπόσημ. 5) σσ. 99-125, G. Heldmann, “Die griechische und lateinische Tragödie und Komödie in der Kaiserzeit”, στό: *WuJbb* 24, 2000, σσ. 185-205, ἰδιαιτέρως σσ. 188-195.

19. D.L. Page, *Actors' Interpolations in Greek Tragedy*, Oxford 1934.

20. Πλουτάρχου, *Ἡθικά*, 841 F.

δικαίως ανάγει ὁ Wilamowitz στὰ δραματικά κείμενα ποὺ κυκλοφοροῦσαν.²¹ Τὸ κρατικό αὐτὸ ἀντίτυπο τὸ δάνεισαν στὸν Πτολεμαῖο ΙΙΙ τὸν Εὐεργέτη (246-221) ἀντὶ ὑψηλοῦ ἀντιτίμου. Ὁ Πτολεμαῖος τὸ ἐνσωμάτωσε στὴν βιβλιοθήκη τῆς Ἀλεξανδρείας, δημιουργώντας ἔτσι τὴν ἀφετηρία τῆς παράδοσης τῆς τραγωδίας.²²

Γιὰ τὴν ἔκδοση τῆς κωμωδίας ἔπρεπε νὰ χρησιμοποιήσουν οἱ Ἀλεξανδρινοὶ φιλόλογοι τὰ κείμενα ποὺ κυκλοφοροῦσαν, ἐπειδὴ ἡ κωμωδία δὲν εἶχε παραδοθῇ ἀπὸ ἓνα κρατικό ἀντίτυπο, πρᾶγμα ποὺ καταδεικνύεται στὴν κωμωδία *Νεφέλαι*, μὲ τὴν ὁποία ὁ Ἀριστο-φάνης κέρδισε τὸ 423 μόνον τὸ τρίτο βραβεῖο. Ἀπὸ τὸ 421 ἕως τὸ 418 ξαναδούλεψε ὁ ἴδιος τὸ ἔργο σ' ἓνα δεύτερο ἀντίτυπο, τὸ μόνον ποὺ μᾶς παραδόθηκε. Ἡ κωμωδία δὲν ἀνέβηκε ποτὲ σ' αὐτὴν τὴ δεύτερη μορφή, κυκλοφοροῦσε ὅμως προφανῶς στὸ ἐμπόριο, παίρνοντας τελικὰ τὸ δρόμο γιὰ τὴν βιβλιοθήκη τῆς Ἀλεξανδρείας.²³

5. Ἡ ἐκδοτικὴ τεχνικὴ τῶν Ἀλεξανδρινῶν φιλολόγων

Βάσει τοῦ κρατικοῦ ἀντίτυπου καὶ τῶν ἐν χρήσει κειμένων, κατήρτισαν οἱ Ἀλεξανδρινοὶ φιλόλογοι τὰ ἅπαντα τῶν δραματικῶν ποιητῶν, τὰ ὁποῖα, στὴν περίπτωσι τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Ἀριστοφάνη, ὑπάρχουν ἀκόμα σὲ ἐπιλογή σὲ μεσαιωνικά χειρόγραφα μετὰ ἀπὸ μία σειρὰ μετασχηματισμῶν ποὺ ὑπέστησαν, δηλ. τὴν μεταγραφή ἀπὸ τὸν πάπυρο στὴν περγαμηνή, ἀπὸ τὸν κύλινδρο στὸν κώδικα καὶ τελικὰ τὸν μεταγραμματισμὸ ἀπὸ τὴν μεγαλογράμματη στὴν μικρογράμματη γραφή. Γιὰ τοὺς λυρικοὺς στίχους, οἱ ὁποῖοι γράφονταν ἀρχικὰ συνεχόμενοι, ὅπως ὁ πεζὸς λόγος, ἐφηῦρε ὁ φιλόλογος Ἀριστοφάνης ὁ Βυζάντιος (196/93-181/78) μία κατάλληλη σελιδοποίηση. Ὁ ἴδιος διαχώρισε, μετὰ ἀπὸ μετρικὴ ἀνάλυσι, τὰ μέλη σὲ στροφές καὶ αὐτὲς πάλι σὲ μικρότερα μέρη, τὰ λεγόμενα "κῶλα". Τὸ τέλος κάθε στροφῆς σημειωνόταν μὲ τὴν λεγομένη "παράγραφο", μία γραμμὴ κάτω ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς κάθε

21. Wilamowitz (ὁπ.π., ὑπόσημ. 1) σ. 131 ἑξ.

22. Γαληνοῦ, *Εἰς Ἱπποκράτους* ἐπιδ. ΙΙ 4, σ. 607, 79 Wenkebach.

23. *Aristophanes Clouds*, ed. with intr. and comm. by K.J. Dover, Oxford 1998, σσ. LXXX κτλ., ἰδιαιτέρως σ. XCVIII.

σειρᾶς, ἐνῶ τὸ τέλος κάθε ποιήματος σημειωνόταν μὲ ἕναν ἄστερίσκο ἢ τὴν λεγόμενη "κορωνίδα". Σὲ μεταγενέστερους παπύρους διασώζονται ἐπιπλέον οἱ λεγόμενες "εἰσθεσις" καὶ "ἐκθεσις", δηλ. μία μετατόπιση τῆς σειρᾶς πρὸς τὰ ἔξω ἢ πρὸς τὰ μέσα, πρὸς διαχωρισμὸ τῶν διαφορετικῶν ἐνοτήτων.²⁴ Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπομποροῦσαν νὰ ἀπαγγέλλουν τουλάχιστον τὰ μέλη σωστὰ ἀπὸ μετρικῆς πλευρᾶς. Ἐξ ἄλλου, οἱ Ἀλεξανδρινοὶ πάπυροι περιεῖχαν μόνον τὸ κείμενο τῶν τραγωδιῶν καὶ τῶν κωμωδιῶν, ὅπως καὶ τὰ πρότυπά τους, ἐνῶ τὸ κρατικὸ τραγικὸ ἀντίτυπο καὶ τὰ κείμενα ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὸ ἐμπόριο δὲν συμπεριλάμβαναν ποτὲ τὴν παρασημαντικὴ τῶν μελῶν, ὅπως τόνισε ἤδη ὁ Wilamowitz.²⁵

6. Ἡ παράδοση τῶν δραματικῶν κειμένων μέσῳ τῶν τεχνιτῶν

Τὸ ὅτι ὑπῆρχε δίπλα στὴν παράδοση τῶν δραματικῶν κειμένων μέσῳ τῶν Ἀλεξανδρινῶν φιλολόγων καὶ μία παράδοση τῆς μουσικῆς τοῦ δράματος στὰ χέρια τῶν ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν, τῶν λεγομένων τεχνιτῶν, φαίνεται καθαρὰ μέσα ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς, τὰ ὁποῖα ξεκινοῦν τὸν 3ο αἰ. π.Χ. καὶ φτάνουν ἕως τὸν 4ο αἰ. μ.Χ. Ἡ ἔκδοση τοῦ 2001 τῶν E. Pöhlmann καὶ M.L. West (*Documents of Ancient Greek Music*, γιὰ τὴν ὁποία στὸ ἔξης θὰ χρησιμοποιεῖται ἡ σύντμηση *DAGM*), περιέχει 61 ἀποσπάσματα, τὰ 17 ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀφοροῦν στὴν μουσικὴ τοῦ δράματος, δηλ. τὰ ἀποσπάσματα 2-5, 8-10, 17/18, 38-40, 42/43, 53/54, 56. Ἄλλα 14 ἀποσπάσματα, δηλ. οἱ ἀρ. 19-22, 24-31, 50, 59 εἶναι ὕμνοι· τὸ ἀπόσπασμα 23 εἶναι ἕνα σκόλιο. Τὰ ἀποσπάσματα 6 καὶ 41 ἀφοροῦν στὸν νόμο ἢ στὸν διθύραμβο. Ὅκτὼ ἀποσπάσματα μὲ τοὺς ἀρ. 32-37 καὶ 51/52 εἶναι ἐνόργανη μουσικὴ. Τὰ ὑπόλοιπα δὲν μποροῦν νὰ ταξινομηθοῦν ἀκριβῶς.

Ἡ σελιδοποίηση τῶν ἀποσπασμάτων θυμίζει συχνὰ τοὺς προαναφερθέντες προκατόχους τῶν Ἀλεξανδρινῶν παπύρων μὲ λυρικὸ κείμενο χωρὶς παρασημαντικὴ. Τὰ κείμενα τῶν μουσικῶν ἀποσπασμάτων γράφονταν κατὰ κανόνα συνεχόμενα, ὅπως ὁ πεζὸς λόγος, χωρὶς καθόλου κωλομετρία. Συχνὰ συγκεντρώνονται μερικὰ μὴ

24. Pöhlmann 1994 (ὁπ.π., ὑπόσημ. 2) σ. 32 ἔξ.

25. Wilamowitz (ὁπ.π., ὑπόσημ. 1) σ. 129 ἔξ., Pfeiffer (ὁπ.π., ὑπόσημ. 2) σσ. 224-228, Pöhlmann 1994 (ὁπ.π., ὑπόσημ. 2) σσ. 23-25, 32, 34 ἔξ.

συσχετιζόμενα κομμάτια στο ίδιο φύλλο, σποραδικά δέ χρησιμοποιείται καὶ ἡ πίσω πλευρὰ ἐνὸς φύλλου παπύρου. Ὅλα αὐτὰ δὲν ἀνταποκρίνονται στὴν ἐκδοτικὴ τεχνικὴ τῶν Ἀλεξανδρινῶν φιλόλογων.

Τὸ ὅτι οἱ ἐπαγγελματίες μουσικοί, οἱ λεγόμενοι "τεχνῖται", ἦταν σὲ θέσιν νὰ χρησιμοποιήσουν τὴν κατὰ τὰ ἄλλα ἄγνωστη *παρασημαντικὴ* ἀποδεικνύεται ἀπὸ τοὺς δύο δελφικοὺς παιᾶνες τῶν τεχνιτῶν τῆς Ἀθήνας πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα, τῶν ἐτῶν 128 καὶ 106 π.Χ., οἱ ὁποῖοι λαξεύθηκαν δίπλα στὶς συνανήκουσες τιμητικὲς ἐπιγραφές στὸν Θησαυρὸ τῶν Ἀθηναίων στοὺς Δελφούς, μετὰ ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσή τους (DAGM 20/21). Πρὶν ἀπὸ τοὺς τεχνῖτες, ποὺ ἴδρυσαν στὴν Ἀθήνα λατρευτικὸ θίασο πρὸς τιμὴν τοῦ Διονύσου τὸ 279/78 π.Χ., χρησιμοποιοῦσαν οἱ θίασοι τῶν ὑποκριτῶν καὶ στὴν συνέχεια οἱ δραματικοὶ ποιητὲς τὴν *παρασημαντικὴ*. Τώρα πρέπει νὰ ἐξετασθοῦν ἐκεῖνα τὰ μουσικὰ ἀποσπάσματα, ποὺ ἀφοροῦν στὴ δραματικὴ ποίηση, ὥστε νὰ δοῦμε ποιά σημασία εἶχε ἡ *παρασημαντικὴ* γιὰ τὴν παράδοση τοῦ ρεπερτορίου τῶν ἀναβιώσεων τῶν κλασικῶν δραμάτων:

7. Τὰ παλαιότερα ἀποσπάσματα δραματικῆς μουσικῆς

Τὸ παλαιότερο μουσικὸ ἀπόσπασμα, ἓνας πτολεμαϊκὸς πάπυρος τοῦ Leyden (DAGM 4), ὁ ὁποῖος γράφτηκε στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 3ου αἰ. π.Χ., περιέχει δύο μὴ συσχετιζόμενα λυρικά κομμάτια ἀπὸ τὴν *Ἰφιγένεια τὴν ἐν Αὐλίδι* τοῦ Εὐριπίδη, ἡ ὁποία ἀνέβηκε τὸ 405 π.Χ. Τὸ πρῶτο (στ. 1499-1509) ἀπὸ αὐτὰ προέρχεται ἀπὸ τὸ λεγόμενο *κομμό*, μία διωδία τῆς *Ἰφιγένειας* μὲ τὸν χορὸ, χωρὶς στροφικὴ δομὴ (στ. 1475-1531). Τὸ δεύτερο προέρχεται ἀπὸ τὸ δεύτερο στάσιμον τοῦ χοροῦ καὶ ἔχει στροφικὴ δομὴ (στ. 751-761 = στ. 762-772, στ. 773-800). Σώζεται τὸ ἀριστερὸ περιθώριον τῶν τριῶν τελευταίων σειρῶν (στ. 786-789, στ. 789-791, στ. 791-792). Τὸ κείμενον γράφτηκε σὰν πεζὸς λόγος χωρὶς κωλομετρία σὲ μακρὲς σειρές, ποὺ περιέχουν μέχρι 62 γράμματα (στ. 786-789), καὶ σελιδοποίηση, ποὺ θυμίζει τοὺς προκατόχους τῶν ἀλεξανδρινῶν παπύρων (βλ. πῶ πάνω).

Φαίνεται καθαρὰ ὅτι πρόκειται γιὰ μέρος μιᾶς ἀνθολογίας ἐντυπωσιακῶν λυρικῶν κομματιῶν, τὰ ὁποῖα προετοίμασε κάποιος

τεχνίτης για να τα εκτελέσει ως σολίστ. Αυτό το είδος ή πρακτική είναι συνηθισμένη. Ήδη το 336 π.Χ., σ' ένα συμπόσιο στα πλαίσια της γαμήλιας τελετής της Κλεοπάτρας, της θυγατέρας του Φιλίππου II του Μακεδόνα, με τον βασιλιά Ἀλέξανδρο από την Ἡπειρο, ἐμφανίσθηκε ὁ τραγῳδὸς Νεοπτόλεμος ἀπὸ τὴν Σκύρο, διασκεδάζοντας τοὺς καλεσμένους μετὰ τὴν σολιστική ἀπαγγελία μερικῶν λυρικῶν κομματιῶν, μεταξὺ αὐτῶν καὶ μιᾶς σκηνῆς τραγωδίας. Ὁ Georg Heldmann συγκέντρωσε τὰ τεκμήρια γιὰ τὴν σολιστική ἀπαγγελία δραματικῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν 4ο αἰ. π.Χ. ἕως τὴν αὐτοκρατορική ἐποχή.²⁶

Λίγο μεταγενέστερο ἀπὸ τὸν πάπυρο τῆς *Ίφιγένειας* εἶναι ἓνα πολεμαῖκὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τοὺς παπύρους τοῦ Ζήνωνος, ποὺ χρονολογεῖται περὶ τὸ 250 π.Χ. (*DAGM* 8). Ἔχει σωθῇ τὸ τέλος ἑνὸς κυλίνδρου παπύρου, κάτω δὲ ἀπὸ τὸ κείμενο, σημείωσε ὁ ἀντιγραφὴς τὸν ἀριθμὸ τῶν στίχων σὲ σύντμηση, ἡ ὁποία ὑποδηλώνει τὸν ἀριθμὸ τῶν σειρῶν. Μετὰ τὸ πολεμαῖκὸ *sampi* (= 900), ἔπεται "ἔπ(η)" (στίχοι) καὶ ἓνα ἀκόμα *sampi*. Τὸ ἀριστερὸ καὶ δεξιὸ περιθώριο δὲν διατηροῦνται, ἐνῶ ἔχει περικοπῇ ἡ πάνω ἄκρη. Τὸ λυρικὸ κείμενο σὲ δοχμίους ὑποδηλώνει ἓναν τραγικὸ χορὸ, ὁ ὁποῖος δὲν ταιριάζει μετὰ τὸ τέλος μιᾶς τραγωδίας. Ἔτσι, αὐτὸς ὁ κύλινδρος παπύρου τῶν 900 στίχων περιεῖχε, ὅπως καὶ ὁ πάπυρος τῆς *Ίφιγενείας*, καὶ πάλι μερικὰ τραγικὰ κομμάτια, τὰ ὁποῖα συγκέντρωσε κάποιος τραγῳδὸς γιὰ σολιστική ἀπαγγελία.

Τὸ πιὸ περίφημο ὅμως ἀπόσπασμα ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς, τὸ ὁποῖο χρονολογεῖται στὰ 200 π.Χ. τὸ διαθέτει ἡ συλλογὴ παπύρων τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης. Πρόκειται γιὰ μερικὲς σειρὲς τοῦ πρώτου *στασίμου* ἀπὸ τὸν Ὀρέστη τοῦ Εὐριπίδη μετὰ μουσική σημειογραφία. Σώζονται οἱ στίχοι 338-344, δηλ. ἓνα κομμάτι τῆς *ἀντιστροφῆς*. Τὸ 408 π.Χ. ἔχομε τὴν διδασκαλία τοῦ Ὀρέστη καὶ τὸ 405 π.Χ. τὴ διδασκαλία τῆς *Ίφιγένειας* τῆς ἐν *Αὐλίδι*. Βεβαίως δὲν εἶναι σύμπτωση τὸ ὅτι παραδίδεται μελοποίησις μόνο γιὰ τὰ ὑστερώτερα ἔργα τοῦ Εὐριπίδη. Ὅπως δὲ θὰ δοῦμε, ἀξίζει νὰ πραγματευθῶμε αὐτὸ τὸ κομμάτι ἀναλυτικώτερα.

Πρόκειται γιὰ τὸ κεντρικὸ μέρος μιᾶς στήλης, τῆς ὁποίας ἔχει διασωθῇ τὸ ἀνώτερο ἄκρο, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ καὶ τὸ δεξιὸ περιθώριο ἔχουν χαθῇ. Στὴν ἀρχή (στ. 1-3), κάθε στίχος περιεῖχε ἀπὸ δύο

26. *TrGF* 2F 127, Heldmann (ὁπ.π., ὑπόσημ. 18) σσ. 192-204, ἰδιαιτέρως σ. 195.

μετρικούς πόδες, δύο δοχμίους. Μετά από τὸν στίχο 4 μεταβάλλεται ἡ σελιδοποίηση ἐξ αἰτίας ὀργανικῶν παρεμβολῶν. Οἱ στίχοι περιέχουν, σύμφωνα μὲ τὴν ἀνασύνθεση τοῦ M.L. West ἕως 28 γράμματα (πίν. 1: *DAGM*, ἀρ. 3, σ. 41). Ἡ ἀκολουθία τῶν στίχων 338/339/ 340, τὴν ὁποία παραδίδουν ὅλα τὰ μεσαιωνικὰ χειρόγραφα, παρουσιάζεται στὸν πάπυρο σὲ παραλλαγμένη σειρά 339/338/340. Φαίνεται καθαρὰ ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα κείμενο παπύρου ποὺ δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἐκδοτικὴ τεχνικὴ τῶν Ἀλεξανδρινῶν φιλολόγων. Γι' αὐτὸ, θὰ πρέπη νὰ τὸ κατατάξωμε στὴν δευτερεύουσα παράδοση τῶν ἔργων τοῦ Εὐριπίδη ποὺ διασώθηκαν, μέσῳ τῶν ἐπαγγελματιῶν μουσικῶν. Δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε ἂν πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπόσπασμα κυλίνδρου παπύρου, ποὺ περιεῖχε ὁλόκληρὴ τὴν τραγωδίᾳ μὲ μουσικὴ σημειογραφία, ἢ ἀντίθετα γιὰ ἓνα μοναδικὸ φύλλο μὲ ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὸν Ὅρεστη.

Πάνω ἀπὸ τὸ κείμενο, βλέπομε "μελογραφία" μὲ ρυθμικὰ σύμβολα, ἐνῶ στὶς ἴδιες τὶς σειρὲς τοῦ κειμένου σημειώνονται παρεμβολὲς συνοδευτικοῦ ὀργάνου μὲ "κρουματογραφία", δηλ. δύο φορές (στ. 343) μία ὁμάδα ἀπὸ τρία σύμβολα καὶ τέσσερις φορές (στ. 339, στ. 338, στ. 340) ἓνα ὀρθογώνιο ζῆτα μὲ στιγμὴ γιὰ τὸ σὺλ¹. Μία ὁμως φορὰ, στὸν στίχο 342, αὐτὸ τὸ ζῆτα δὲν βρίσκεται πάνω στὴν σχετικὴ σειρά ἀλλὰ κατὰ ἀντικανονικὸ τρόπο πάνω ἀπὸ τὸ κείμενο. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς γίνεται κατανοητὸ ἀπὸ μία μεταγραφή (πίν. 2: *DAGM*, ἀρ. 3, σ. 42). Δείχνοντας καὶ τὸ συνανῆκον κομμάτι τῆς στροφῆς, αἰτιολογεῖ αὐτὴ ἡ μεταγραφή τὴν προαναφερθεῖσα ἀνωμαλία στὴν γραφή:

Ἀνάμεσα στοὺς δύο δοχμίους "τὶς ἀκάτου θοᾶς / τινάξας δαίμων" (στ. 342), ἀπαντᾷ τέλος λέξεως. Ἐπομένως, τὸ **Z** θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γραφῇ στὴν ἴδια σειρά μεταξὺ τῶν δύο δοχμίων, ἐνῶ τὸ βρίσκομε πάνω ἀπὸ τὴν σειρά. Ἀντιθέτως, ἀνάμεσα στοὺς δύο δοχμίους "λάβροις ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν" (στ. 344) ὑπάρχει συνάφεια. Ἐδῶ, τὸ **Z** θὰ μπορούσε νὰ ἔχη γραφῇ πάνω στὴ σειρά, ἐνῶ τὸ βρίσκομε ἀνάμεσα στὴ λέξη "ὀλεθρίοι **Z** σιν".

Τὴν αἰτιολογία τὴν βρίσκομε στὰ σχετικὰ χωρία τῆς στροφῆς, ὅπου συνέβη ἀκριβῶς τὸ ἀντίθετο: Ἀνάμεσα στοὺς δύο δοχμίους "γόνον ἑάσατ' ἐκλαθέσθαι λύσσας" (στ. 326) ὑπάρχει συνάφεια. Ἐπομένως, τὸ **Z** θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γραφῇ πάνω στὴ σειρά, ὅπως στὸν στίχο 342. Ἀντιθέτως, ἀνάμεσα στοὺς δύο δοχμίους "οἴων, ὦ τάλας / ὀρεχθεῖς ἔρρεις" (στ. 328), ἀπαντᾷ καὶ πάλι τέλος λέξεως.

Ἐδῶ τὸ **Z** θὰ μπορούσε νὰ εἶχε γραφῇ στὴν ἴδια σειρὰ, ὅπως στὸν στίχο 344.

Φαίνεται καθαρὰ ὅτι ὁ γραφέας μετέφερε μηχανικὰ τὴν διάταξη τῆς *παρασημαντικῆς*, ἡ ὁποία ταίριαζε ἀπόλυτα στὸ κείμενο τῆς *στροφῆς* στὴν *ἀντιστροφή*, μὴ λαμβάνοντας ὑπ' ὄψιν τὴν διαφορετικὴ μορφή τοῦ κειμένου τῆς *ἀντιστροφῆς*. Αὐτὸ δὲ τὸ γεγονός ἀποδεικνύει ὅτι τουλάχιστον σὲ αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα ἡ μελωδία τοῦ χοροῦ καὶ τοῦ συνοδευτικοῦ ὄργάνου ἦταν ταυτόσημες.

Αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα πρέπει νὰ συνδυασθῇ μὲ ἓνα δεύτερο γεγονός: Εἶναι γνωστὸ ὅτι στὰ μεταγενέστερα ἀποσπάσματα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς, ἀπὸ τοὺς δελφικοὺς Παιᾶνες τοῦ 128 καὶ 106 π.Χ. ἕως τὴν αὐτοκρατορικὴ ἐποχή, ἡ μελωδία ἀντικατοπτρίζει τὴν μουσικὴ προσῳδία τοῦ κειμένου.²⁷ Ἡ δὲ μελωδία ποὺ παραδίδεται στὸν πάπυρο τοῦ Ὁρέστη γιὰ τὴν *ἀντιστροφή*, δὲν λαμβάνει καθόλου ὑπ' ὄψιν τὴν τόνισμὸ τῶν λέξεων. Ἄν ὅμως τὴν βάλῃ κάποιος κάτω ἀπὸ τὴ *στροφή* (στ. 322-328), τότε διαπιστώνει ὅτι οὔτε κι ἐκεῖ ταυτίζεται μὲ τοὺς τόνους. Ἀκριβῶς αὐτὸ διαπιστώνει καὶ ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεὺς στὴν *πάροδο* (στ. 140-142 = 153-155), τὸ ἄσμα τῆς εἰσόδου τοῦ χοροῦ, στὴν ἴδια τραγωδία: "Στὴ μουσικὴ ἀπαιτεῖται νὰ ὑποτάσσωνται οἱ λέξεις στίς μελωδίες καὶ ὄχι οἱ μελωδίες στίς λέξεις, ὅπως διαπιστώνει κάποιος ἀπὸ πολλὰ πράγματα, κυρίως ὅμως ἀπὸ τὶς μελωδίες τοῦ Εὐριπίδη, ποὺ στὸν Ὁρέστη τοὺς ᾄδει ἡ Ἠλέκτρα πρὸς τὸν χορό". Ἀπὸ αὐτὴν τὴ διαπίστωση συνεπάγονται λεπτομερεῖς παρατηρήσεις γιὰ τὴν μελοποίηση καὶ τὸν τόνισμὸ στοὺς στίχους 140-142 τοῦ Ὁρέστη (*DAGM*). Φαίνεται ὅτι ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς, ὁ ὁποῖος ὑπῆρξε λίγο μεταγενέστερος τοῦ Κικέρωνος, γνώριζε καλὰ τὶς μελωδίες τοῦ Ὁρέστη τοῦ Εὐριπίδη, ὅπως καὶ ἄλλα χορικά μέλη τοῦ αἰῶνα τῶν κλασικῶν, ποὺ δὲ λαμβάνουν ὑπ' ὄψιν τὴν προσῳδία τοῦ σχετικοῦ κειμένου.

Ἡ ἀντιδιαστολὴ *στροφῆς* - *ἀντιστροφῆς* μᾶς διδάσκει καὶ ἓνα τρίτο πρᾶγμα: Μὲ μία ματιὰ ἀναγνωρίζει κάποιος ὅτι ἡ διαδοχὴ τοῦ τόνισμοῦ τῶν λέξεων δὲν εἶναι ταυτόσημη στὴν *στροφή* καὶ στὴν *ἀντιστροφή*, κάτι ποὺ μπορεῖ νὰ παρατηρηθῇ σὲ ὁποιοδήποτε χορικὸ ἄσμα. Καθαρὰ γιὰ τονικοὺς λόγους εἶναι ἀδύνατη ἡ σύνθεσις μιᾶς μελωδίας, ποὺ ν' ἀντιστοιχῇ κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο στὸν

27. Πρβλ. West (ὁπ.π., ὑπόσημ. 9) σσ. 197-200.

τονισμό τῶν λέξεων τῆς *στροφῆς* καὶ τῆς *ἀντιστροφῆς*. Στροφικὴ δομὴ καὶ ἐπανάληψη τῆς μελωδίας δὲν συμβιβάζονται γι' αὐτὸν τὸν λόγο μὲ τὴν μελοποίηση σύμφωνα μὲ τὸν τονισμό τῶν λέξεων.

Ἄς λάβει κάποιος ὑπ' ὄψιν του τώρα τὸ ἑξῆς: Ὅχι μόνο τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Ὁρέστη ἀλλὰ καὶ μία ὁλόκληρη ὁμάδα ἀπὸ μελοποιημένα ἀποσπάσματα δραμάτων ποὺ πρόκειται νὰ πραγματευθοῦμε (*DAGM* 2-4, 8-10, 13, 17/18) ἀγνοοῦν τὸν τονισμό τῶν λέξεων. Αὐτὸ τὸ γεγονὸς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ γενικευθῇ τὸ συμπέρασμα ποὺ ἐξάγεται ἀπὸ τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Ὁρέστη καὶ τὶς παρατηρήσεις τοῦ Διονυσίου γιὰ τὴν *πάροδο* τῆς ἴδιας τραγωδίας: Φαίνεται καθαρὰ ὅτι στὰ χορικά ἄσματα εἶχαν *στροφή* καὶ *ἀντιστροφή* τὴν ἴδια μελωδία. Γι' αὐτὸ κι ὁ τονισμὸς τῶν λέξεων δὲ μπορούσε νὰ δεσμευθῇ ἀπὸ τὴν μελωδία. Καὶ τοῦτο, ἐπειδὴ ἡ ἀκολουθία τοῦ τονισμοῦ τῶν λέξεων τῆς *στροφῆς* δὲν ἐπαναλαμβάνεται ποτὲ στὴν *ἀντιστροφή*. Μόνο ἡ ἐπανάληψη τῆς μελωδίας κάνει τὴν ἐπανάληψη τοῦ μέτρου κατανοητὴ στὸν ἀκροατὴ στὶς συνθέσεις μὲ *στροφές*. Κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο, διευκολύνεται ὁ χορὸς τῶν πολιτῶν στὴν ἐκτέλεση τοῦ χορικοῦ μέλους.

Μεταξὺ τῶν 9 ἀποσπασμάτων ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βιέννης, βρίσκονται ἀκόμα δύο πολεμαϊκὰ παραδείγματα δραματικῆς μουσικῆς, ποὺ χρονολογοῦνται περὶ τὸ 200 π.Χ. Δύο ἀποσπάσματα παπύρου, τὰ ὁποῖα μπορούν μὲ βεβαιότητα νὰ συσχετισθοῦν μεταξὺ τους, περιέχουν χωρὶς κωλομετρία στὴν ἐμπρὸς πλευρὰ ἐννέα σειρὲς τραγικοῦ κείμενου σὲ λυρικούς ἀναπαιστούς (*DAGM* 9), στὴν δὲ πίσω πλευρὰ δώδεκα σειρὲς σατυρικοῦ κείμενου σὲ ἱαμβικο-χοριαμβικὸ μέτρο (*DAGM* 10). Διασώζονται τὸ κάτω περιθώριο τῆς ἐμπρὸς πλευρᾶς, καὶ τὸ ἀριστερὸ καὶ δεξιὸ περιθώριο τῆς πίσω πλευρᾶς, στὴν ὁποία τὸ κείμενο εἶναι γραμμένο ἀνάποδα. Αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα εἶναι βέβαιο ὅτι δὲν προέρχεται ἀπὸ ἕναν κύλινδρο παπύρου. Σὲ αὐτὸ ἀντιτίθεται καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ γραφὴ τῆς πίσω πλευρᾶς προέρχεται ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι. Ὅλες αὐτὲς οἱ ἰδιαιτερότητες δείχνουν ὅτι πρόκειται γιὰ ἀνθολογία κομματιῶν κάποιου τεχνίτη.

Ἡ ἐμπρὸς πλευρὰ μᾶς διασώζει ὑπόλοιπα ἐνὸς διονυσιακοῦ δράματος, στὸ ὁποῖο κάποιος συρτὸς χορὸς παρθένων παίζει ἕνα ρόλο στὸ πλαίσιο μιᾶς ἐορτῆς. Στὴν πίσω πλευρὰ τοῦ ἴδιου παπύρου, περιλαμβάνεται ἕνα ἀπόσπασμα σατυρικοῦ δράματος ἀπὸ τὸν τρωικὸ κύκλο. Μία ἀριστοκράτισσα, ἴσως ἡ Ἀνδρομάχη, ἐξυβρίζει

έναν ἥρωα τῶν Ἀχαιῶν, πιθανόν τὸν Νεοπτόλεμο, ὁ ὁποῖος θέλει νὰ τὴν κἀνὴ ἐρωμένη του, μὲ ἔντονες βωμολοχίες.

Ἡ μελωδία τῆς πίσω πλευρᾶς δὲ λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν προσωδία τοῦ κειμένου. Γι' αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν λόγο πρόκειται μᾶλλον γιὰ κάποιο λυρικό κομμάτι μὲ στροφική δομή. Ἡ μελωδία πάλι τῆς ἐμπρὸς πλευρᾶς διαιρεῖται στὴν σειρὰ 6 ἀπὸ ἓνα σημεῖο, ποὺ μοιάζει μὲ ἓνα μεγάλο X, καὶ μὲ τὴν σημείωση γιὰ τὴν τονικότητα (φρυγιστί) σὲ δύο μέρη, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ τελευταῖο (στ. 6-9) δὲν λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν προσωδία τοῦ κειμένου. Ἡ μελωδία τοῦ πρώτου μέρους (στ. 1-5), ἡ ὁποία ἀπομιμεῖται πιστὰ τὸν τονισμό τοῦ κειμένου, ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο παράδειγμα μελοποίησης, ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν προσωδία τοῦ κειμένου.

Στὴν ἐποχὴ περὶ τὸ 200 π.Χ. ἀνήκει κι ἓνα τραγικό ἀπόσπασμα στὴν πίσω πλευρὰ ἑνὸς κυλίνδρου παπύρου, ποὺ τὰ θραύσματά του βρίσκονται στὸ Ashmolean-Museum τῆς Ὁξφόρδης (*DAGM* 5). Στὴν ἐμπρὸς πλευρὰ τους φέρουν ἀπαγγελλόμενους στίχους, οἱ ὁποῖοι ἀποδίδονται ἀπὸ μία ὑποσημείωση κάτω ἀπὸ τὸ κείμενο (Ἀχιλλεύ[ς] Σοφοκλέους) στὸν ἐγγονὸ τοῦ Σοφοκλέους. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο πρέπει ν' ἀνήκουν τὰ μέλη μὲ *παρασημαντική* τῆς πίσω πλευρᾶς στὴν ἴδια τραγωδία. Αὐτὸ τὸ ἐπιβεβαιώνει ὁ πάπυρος ἀρ. 241 στὴν Κολωνία, στὴν ἐμπρὸς πλευρὰ τοῦ ὁποίου, ἀνάμεσα σὲ δύο κομμάτια μιᾶς τραγωδίας μὲ θέμα τὸν Ἀχιλλέα, μία σημείωση (ἄλλα ὀπίσω χοροῦ) μ[έλος]) παραπέμπει σὲ μέλη στὴν πίσω πλευρὰ. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ, φαίνεται ὅτι ὁ πάπυρος *DAGM* 6, μία συλλογὴ διαφόρων λυρικῶν κομματιῶν, ἀνήκει στὸν ἴδιο κύλινδρο παπύρου μὲ τὸν *DAGM* 5, ὁ ὁποῖος πρέπει νὰ εἶναι καὶ πάλι μία ἀνθολογία δραματικῶν κομματιῶν.

Μία ἀνθολογία αὐτοῦ τοῦ εἴδους μᾶς παρέχει κι ἓνας πάπυρος στὸ Βερολῖνο, ἀποτελούμενος ἀπὸ ἓνα μοναδικὸ φύλλο, τοῦ ὁποίου ἡ ἐμπρὸς πλευρὰ χρονολογεῖται στὸ 156 μ.Χ. Στὴν πίσω πλευρὰ συνοψίζονται ἓνας παιάνας, δηλ. ἓνας λατρευτικὸς ὕμνος πρὸς τὸν Ἀπόλλωνα (*DAGM* 50), τοῦ ὁποίου ἡ μελωδία μιμεῖται πιστὰ τὴν προσωδία τοῦ κειμένου, καὶ ἓνα ἀπόσπασμα καθαρὰ ἐνόργανης μουσικῆς (*DAGM* 51). Μετὰ ἀπὸ τὴν σημείωση ἄλλ(ο) χ(οροῦ) ἀκολουθεῖ ἓνα τραγικὸ ἀπόσπασμα (*DAGM* 17), ἓνα περαιτέρω κομμάτι ἐνόργανης μουσικῆς (*DAGM* 52) καί, μετὰ μία ἀκόμη σημείωση ἄ(λλο), μία προσθήκη στὸ τραγικὸ ἀπόσπασμα (*DAGM* 18), μετὰ τὴν ὁποία τελειώνει τὸ φύλλο, τοῦ ὁποίου διασώζεται τὸ κάτω περι-

θώριο. Αὐτὰ τὰ μεμονωμένα ἔργα δὲν ἔχουν νὰ κάνουν τίποτα με-
ταξύ τους· εἶναι ὁμως συγκεντρωμένα μαζί, γιὰ νὰ ἐπιστήσουν τὴν
προσοχὴ σὲ συγκεκριμένα προβλήματα τῆς ρυθμικῆς σημειογραφίας.

Ὁ παιάνας καὶ τὰ δύο ἀποσπάσματα ἐνόργανης μουσικῆς
ἀνήκουν στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους. Τὸ τραγικὸ ἀπόσπασμα
ὁμως πρέπει νὰ ἀναχθῇ στὸν 4ο/3ο αἰῶνα π.Χ., λόγω τῆς παλαϊκῆς
μελωδίας καὶ τῆς μετρικῆς μορφῆς του. Πραγματεύεται τὴν αὐτο-
κτονία τοῦ Αἴαντα, δηλ. τὸ θέμα ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀντλήσε ὁ Αἰσχύ-
λος ὕλικὸ γιὰ μία τριλογία, ποὺ διασώζεται μόνο ἀποσπασματικά.
Ἐδῶ, στρέφεται ἡ Τέκμησσα μὲ ἓνα θρῆνο σὲ δακτυλοεπιτρίτους
πρὸς τὸν χορὸ. Ἡ μελοποίηση αὐτοῦ τοῦ τραγικοῦ ἀποσπάσματος
παραβλέπει τὴν τονικότητα τοῦ κειμένου. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀναγκαῖο
νὰ συμπεριληφθῇ στὴν προαναφερθεῖσα ὁμάδα τῶν ἀποσπασμάτων
τῶν κλασικῶν χορικῶν μελῶν.

Ὁ γραφέας πρόσθεσε στὴν *παρασημαντικὴ* τοῦ *DAGM* 17 (ὄχι
ὁμως τοῦ *DAGM* 18) τὸ σημάδι τῆς ὀξείας, τὸ ὁποῖο ὀξύνει κάθε
φθόγγο κατὰ μία ὀκτάβα, μὲ τὸν σκοπὸ νὰ προσαρμόσῃ τὴ μελω-
δία στὴν φωνὴ μιᾶς γυναίκας, μολονότι τὸν 5ο καὶ τὸν 4ο αἰ. π.Χ.,
ὅλα τὰ πρόσωπα στὴν σκηνὴ ἦταν ἄνδρες. Προφανῶς, τὸ *DAGM*
17/18 στὴν μορφὴ τῆς ἀνθολογίας τοῦ Βερολίνου προοριζόταν γιὰ
μία τραγουδίστρια, δηλ. τὴν Τέκμησσα, ἐνῶ τὸ πρότυπο τῆς ἀνθο-
λογίας ἦταν ἓνα χορικὸ μέλος γιὰ ἄνδρες, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν
σημείωση ἄλλ(ο) χ(οροῦ). Τὸ πρῶτο τεκμήριο γιὰ γυναῖκες τραγου-
δίστριες τραγικῶν κομματιῶν, ἓνα ἐπίγραμμα τοῦ Διοσκουρίδῃ ἀ-
φιερωμένο στὴν τραγουδίστρια Ἀθήνιον, ἡ ὁποία τραγούδησε τὸ
ρόλο τῆς Κασσάνδρας στὴν τραγωδία *Ἴππος Τρωικός*, ἀνήκει ἤδη
στὸν 3ο αἰ. π.Χ.²⁸

8. Ἀποσπάσματα δραματικῆς μουσικῆς στὴν αὐτοκρατορικὴ ἐποχὴ

Τὰ προαναφερθέντα μουσικὰ ἀποσπάσματα ἀνήκουν σίγουρα
(*DAGM* 2-4) ἢ μὲ μεγάλη πιθανότητα (*DAGM* 5/6, 8-10, 17/18) σὲ
λυρικά μέρη δραματικῆς ποίησης τοῦ 5ου/4ου αἰ. π.Χ., ὅπως

28. Διοσκουρίδου, *Ἀνθ.Π.*, βιβλ. 5, ἀρ. 138, G. Xanthakis-Karamanos, *Dramatica. Studies in Classical and Post-Classical Dramatic Poetry*, Athens 2002, σ. 304.

μπορούμε νά συμπεράνουμε από τήν μετρική μορφή τους, από τήν παλλαϊκή τους τονικότητα καί από τήν παραμέληση τῆς προσωδίας στή μελοποίησή τους, ἰδιαίτερος στά μέρη μέ στροφική δομή. Τόν 2ο αἰ. π.Χ. ὅμως ξεκινοῦν τὰ τεκμήρια γιά καινούργιες μελοποιήσεις παλαιότερων δραματικῶν κειμένων, τὰ ὁποῖα συνεχίζονται ἕως τήν αὐτοκρατορική ἐποχή.²⁹ Τό πρῶτο ἀπό αὐτά εἶναι μία δελφική ἐπιγραφή τῶν Πυθίων τοῦ 194 π.Χ. γιά ἕνα νικηφόρο αὐλητή, τόν Σάτυρο ἀπό τή Σάμο, ὁ ὁποῖος ἀπέδωσε ὡς μονωδία τόν ρόλο τοῦ Διονύσου ἀπό τίς *Βάκχες* τοῦ Εὐριπίδη μέ χορὸ καί κιθάρα (ἐπιδοῦναι ... ῥῆσμα μετὰ χοροῦ Διόνυσον καί κιθάρισμα ἐκ Βακχῶν Εὐριπίδου).³⁰ Ὅμως, ἐπειδὴ ὁ ρόλος τοῦ Διονύσου στίς *Βάκχες* ἀποτελεῖται οὐσιαστικά ἀπὸ ἀπαγγελλόμενους στίχους, θὰ πρέπη νά διασκεύασε ὁ Σάτυρος τή μονωδία του, μελοποιώντας ἀπαγγελλόμενους στίχους τοῦ Εὐριπίδη.³¹

Μία ἐκ νέου μελοποίηση ἑνὸς παλαιότερου κειμένου βρίσκουμε σ' ἕναν πάπυρο τῆς Ὁξυρρύγχου τῶν ἀρχῶν τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ., στὸν ὁποῖο σώζονται δύο στήλες μιᾶς μονωδίας ἀπὸ ἕνα σατυρικό δράμα (*DAGM* 38). Ἐχει διασωθῇ τὸ κάτω περιθώριο τοῦ παπύρου. Ἡ ἀριστερὴ στήλη ξεκινᾷ μέ δύο κενές σειρές, οἱ ὁποῖες ὑποδηλώνουν τήν ἀρχὴ ἑνὸς νέου κομματιοῦ. Ἀκολουθοῦν τὰ τέλη ἑξὶ σειρῶν. Ἡ δεξιὰ στήλη περιέχει ὀχτὼ σειρές χωρὶς κωλομετρία μέ μέγεθος ἕως 12 ἑκατοστά. Ἡ κανονικὴ σελιδοποίηση δείχνει ὅτι τὸ φύλλο ἀποτελεῖ τμῆμα ἑνὸς κυλίνδρου παπύρου.

Πρόκειται γιά μία μονωδία χωρὶς στροφική δομή, τῆς ὁποίας ἡ μελωδία λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τήν προσωδία τοῦ κειμένου, μέ θέμα τήν ἀπαλλαγὴ μιᾶς γυναίκας ἀπὸ τήν ἀτεκνία μέ τὴ μεσολάβηση θεϊκῆς βοήθειας. Ἡ μονωδία ξεκινᾷ μέ τροχαϊκά τετράμετρα, τὰ ὁποῖα μεταβάλλονται ἀπὸ τήν σειρὰ 6 σὲ λυρικοὺς ἰάμβους. Ἡ *παρρησιμαντική*, ἡ ὁποία δὲν ταιριάζει ἀπολύτως μέ τὸ μέτρο τοῦ κειμένου, γράφτηκε ἀπὸ ἄλλο χέρι. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο, πρέπει νά ὑποθέσωμε μία ἐκ νέου μελοποίηση ἑνὸς παλαιότερου κειμένου. Δὲν μπορούμε νά ποῦμε ἂν αὐτὸς ὁ κύλινδρος παπύρου περιεῖχε ὁλόκληρο τὸ σατυρικό δράμα. Μπορεῖ νά ἄρχιζε ἐξ ἴσου στήν

29. Heldmann (ὁ.π., ὑπόσημ. 18) σσ. 196-204.

30. *SIG* ³ 648.

31. Pöhlmann 1960 (ὁ.π., ὑπόσημ. 6): μέλη τοῦ Διονύσου ὑπάρχουν μόνο στὸν *Κοιμὸ* στοὺς στίχους 576-578, 580 ἐξ., 585, 594 ἐξ., 1377 ἐξ.

πρώτη στήλη με την μονωδία ένα νέο κομμάτι μιᾶς ἀνθολογίας.

Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ ἕναν πάπυρο στὸ Oslo (*DAGM* 39/40), ποὺ χρονολογεῖται στὰ 80/120 π.Χ., ὁ ὁποῖος περιέχει δύο μὴ συσχετιζόμενα δραματικά κομμάτια σὲ μακρὲς σειρὲς χωρὶς κωλομετρία. Τὸ πρῶτο εἶναι τὸ μήνυμα ποὺ μεταφέρει ἕνας ἀγγελιαφόρος σὲ ἀναπαίστους στὴν Δηϊδάμεια στὴν Σκῦρο γιὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ νεκροῦ Ἀχιλλέα στὴν Τροία, ὁ ὁποῖος ἐμποδίζει τὶς Τρωαδίτισσες αἰχμαλώτους νὰ σκοτώσουν τὸν γιό του Νεοπτόλεμο. Μετὰ ἀπὸ ἕνα κενὸ περίπου 10 γραμμάτων, ἀκολουθεῖ ἕνα δευτέρω κομμάτι σὲ ἱαμβικά τρίμετρα, ὁ πρόλογος μιᾶς ἄλλης τραγωδίας γιὰ τὸν Φιλοκτήτη, ὁ ὁποῖος ἀναφέρει τὴν Λῆμνο, τὸ ἐργαστήριο τοῦ Ἡφαίστου καὶ πάλι τὸν Νεοπτόλεμο. Ἐπειδὴ δὲν μπορούμε νὰ ἀναγάγουμε τὰ δύο κομμάτια στὴν ἴδια τραγωδία, πρόκειται μᾶλλον καὶ πάλι γιὰ μία ἀνθολογία.

Τὸ κείμενο καὶ ἡ παρασημαντικὴ τῶν δύο κομματιῶν γράφτηκαν ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι, τὸ ὁποῖο ἐξάλειψε μερικὲς νότες. Σὲ τέσσερα σημεῖα βρίσκομε πάνω ἀπὸ τὴν πρώτη σειρὰ μὲ νότες μία δεύτερη, ποὺ ἀποτελεῖ μία διορθωμένη μορφή μελωδίας, πρᾶγμα ποὺ μᾶς ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα ὅτι σὲ αὐτὸν τὸν πάπυρο ἔχομε τὸ αὐτόγραφο τοῦ συνθέτη. Γι' αὐτὸν τὸν λόγο, μπορούμε νὰ χρονολογήσουμε τὴν μελοποίηση, ἡ ὁποία λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν προσωδία, στὰ 80-120 μ.Χ. Εἶναι ἀξιοσημείωτο ὅτι ἀπαντοῦν καὶ στὰ δύο κομμάτια μελοποιήσεις ἀπαγγελλομένων στίχων, οἱ ὁποῖοι κατάγονται ἀπὸ δύο παλαιότερες τραγωδίες στὸ ὕφος τῶν *Σκυρίων* ἢ τοῦ *Φιλοκτήτη* τοῦ Σοφοκλῆ. Ἡ δὲ ἀμέλεια στὴν μετρικὴ καὶ τὸ πεζὸ λεξιλόγιο δείχνουν, σύμφωνα μὲ τὴ Γεωργία Ξανθάκη-Καραμάνου, ὅτι αὐτὰ τὰ κείμενα εἶναι μετακλασικά.³²

Δύο μὴ συσχετιζόμενα κομμάτια περιέχει κι ἕνας πάπυρος τῶν μέσων τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ. στὸ Michigan (*DAGM* 42/43). Τὸ κείμενο τοῦ πρώτου κομματιοῦ (στ. 1-18), σὲ ἱαμβικά τρίμετρα, γράφτηκε σὲ μακρὲς σειρὲς χωρὶς κωλομετρία, ἡ δὲ μελωδία λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν προσωδία του. Τρεῖς φορές ἀπαντοῦν ἐπιφωνήματα ἐκτὸς μέτρου (6 ὦ φίλτατε, 7 [...], 10 δίδαξον). Ἀνάμεσα στίς σειρὲς 4 καὶ 6 προσαρτήθηκε ἐκ τῶν ὑστέρων μία σειρὰ ἀπὸ νότες τῆς λεγόμενης "μελογραφίας": Προφανῶς πρόκειται γιὰ ἕνα ἐνόργανο *ἐμβόλιμο*, τὸ ὁποῖο ἔπρεπε νὰ ἀκολουθήσῃ τὸ ἐπιφώνημα "ὦ φίλτατε",

32. Xanthakis (ὁπ.π., ὑπόσημ. 28) σ. 400 ἐξ.

ἀλλὰ δὲν βρῆκε χῶρο ἐκεῖ. Θυμίζει ἔτσι τὸ κιθάρισμα τὸ ὁποῖο προσάρμοσε ὁ Σάτυρος, ποὺ ἀναφέραμε πιὸ πάνω, τὸ 194 π.Χ. στοὺς Δελφούς, στὴν μονωδία τοῦ Διονύσου. Δύο φορές δείχνει μία κάθετη γραμμὴ τὴν ἀλλαγὴ προσώπων. Πρόκειται γιὰ τὸν πρόλογο μιᾶς μετακλασικῆς τραγωδίας μὲ θέμα τὸν Ὅρέστη, διαδόχου τῶν *Χοηφόρων* τοῦ Αἰσχύλου ἢ τῆς *Ἠλέκτρας* τοῦ Εὐριπίδη καὶ τοῦ Σοφοκλῆ στὴν μορφὴ ἑνὸς διαλόγου ἀνάμεσα στὸν Ὅρέστη καὶ σ' ἓνα δοῦλο, ὅπως φαίνεται καθαρὰ στὴν ἀποκατάσταση τοῦ West:³³

- Ὅρέστης: ὦ φίλτατε δοῦλε τοῦ πατέρα μου!
 Δοῦλος: Ἄλλὰ ποιὸς εἶσαι, ἢ ποιοῦ πατέρα γιός;
 Ὅρέστης: Ὁ γιὸς τοῦ Ἀγαμέμνονα.
 Δοῦλος: Ἀστειεύεσαι ἢ πῶς τὸ ἐννοεῖς;
 Ὅρέστης: ... τὸν Ὅρέστη, ποὺ βρίσκεται πολὺ κοντὰ σου.
 Δοῦλος: ὦ φίλτατέ μου.
 Ἀκολουθεῖ ἓνα ἐνόργανο *ἐμβόλιμο*.
 Ὅρέστης: Γι' αὐτὸ σὲ φώναξα.
 Δοῦλος: Πές μου, πές, πῶς σώθηκες ἀπὸ τέτοιους ἐχθρούς;
 Πῶς ἐπέστρεψες σ' αὐτὴν τὴ γῆ;
 Ὅρέστης: Ἐπειδὴ ἔτσι τὸ πρόσταξε τότε ὁ Λοξίας Ἀπόλλωνας.
 Δοῦλος: Δασκάλεψέ με, δασκάλεψέ με! Γιατὶ οἱ θνητοὶ ἐξίσου
 χαίρονται γιὰ τὸ ἀνέλπιστο καὶ γιὰ τὴ σωτηρίαν τῶν
 ἀρχόντων.
 Ὅρέστης: Ἡ παραμάνη Κίλισσα μ' ἔσωσε, κρυφὰ φέρνοντάς με
 στοὺς ξένους τοὺς εὐνοϊκοὺς. Στὴν παλιννόστηση μ'
 ὁδήγησε ἀπ' τὴν ἄλλη ἢ βαριὰ κατάρρα τοῦ πατέρα
 μου κι ὅλων τῶν θεῶν.
 Δοῦλος: Αὐτὰ δὲ τὰ σκέφτηκα. Φόβο ὅμως μοῦ προκαλεῖ νὰ
 σὲ βλέπω τώρα μπροστά μου.
 Ὅρέστης: Παρηγορήσου! Γιατὶ φάνηκαν οἱ φίλοι σου.
 Δοῦλος: Ὑπάρχει κίνδυνος.
 Ὅρέστης: Ἐννοεῖς τὸν Αἰγισθο;
 Δοῦλος: Γεμάτο δόρατα εἶναι τὸ παλάτι του καὶ μὲ φρουρὲς
 περιβάλλει τὴν ἐξουσία του.
 Ὅρέστης: Μὰ τί φοβᾶται;
 Δοῦλος: Τὸν θάνατο ἀπὸ τὸ χέρι σου.

33. *DAGM* σ. 145.

Τὸ δεύτερο κομμάτι (στ. 19-26) ξεκινᾷ μετὰ μία κενὴ σειρά. Ἡ δὲ μελοποιία λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν προσωδία τοῦ κειμένου, τοῦ ὁποίου τὸ μέτρο πιθανὸν νὰ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἱαμβικὰ τρίμετρα. Κανένας ὁμως στίχος δὲν διατηρεῖται ὁλόκληρος. Πρόκειται ἐπίσης γιὰ ἕναν πρόλογο. Γιατὶ κάποιος ἄνδρας, φτάνοντας σ' ἕνα ἄγνωστο νησί, ἀπευθύνεται σὲ μία γυναίκα, ρωτῶντάς την ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ τόπος (19 ᾠ Νησιώτι, τιν' ἐπὶ τόπον ...). Αὐτὴ ἡ σκηνὴ θυμίζει τὸν Ὅδυσσέα καὶ τὴ Ναυσικᾶ (Ὅδυσσεια 6,119 κ.έ.) καὶ τὴν τραγωδία *Ναυσικᾶ* τοῦ Σοφοκλῆ,³⁴ χωρὶς ὥστόσο νὰ ὑπάρχουν συγκεκριμένες ἐνδείξεις. Καὶ πάλι πρόκειται γιὰ ἕναν τραγικὸ πρόλογο σὲ μορφὴ διαλόγου, ὁ ὁποῖος μελοποιήθηκε ἐκ τῶν ὑστέρων γιὰ μία σολιστικὴ παράσταση, ἴσως γιὰ δύο σολίστες.

9. Συγκεφαλαίωση

Ὁ Δίων ὁ Χρυσόστομος (περὶ τὸ 40-120 μ.Χ.) ἰσχυρίζεται σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς λόγους του ὅτι ἐπεβίωσαν τὰ ἰσχυρότερα μέρη τῆς τραγωδίας, δηλ. οἱ ἀπαγγελλόμενοι στίχοι, καὶ ὅτι τέτοια μέρη παίζονταν ἀκόμη στίς μέρες του στὰ θεάτρα. Τὰ ἀσθενέστερα ὁμως μέρη, δηλ. οἱ λυρικοὶ στίχοι, παρήκμασαν.³⁵ «Τῆς δὲ τραγωδίας τὰ μὲν ἰσχυρά, ὡς ἔοικε, μένει· λέγω δὲ τὰ ἱαμβεῖα· καὶ τούτων μέρη διεξίσουσιν ἐν τοῖς θεάτροις· τὰ δὲ μαλακώτερα ἐξερρύνθη τὰ περὶ τὰ μέλη» (Or. 19 [69] 5). Ὁ πάπυρος ἀπὸ τὸ Oslo μὲ τίς μονωδίες του σὲ μορφὴ μονολόγου, δηλ. τὸ μήνυμα τοῦ ἀγγελιαφόρου σὲ ἀναπαίστους ἀπὸ μία μετακλασικὴ τραγωδία μὲ θέμα τὸν Νεοπτόλεμο καὶ ἕναν πρόλογο ἀπὸ ἕνα μετακλασικὸ *Φιλοκτήτη*, ἐπίσης δὲ ὁ πάπυρος ἀπὸ τὸ Michigan μὲ τοὺς προλόγους του ἀπὸ μία μετακλασικὴ τραγωδία μὲ θέμα τὸν Ὀρέστη καὶ τὴ Ναυσικᾶ σὲ μορφὴ μελοποιημένου διαλόγου δίνουν μία εὐπρόσδεκτη ἐπεξήγηση γιὰ τὴν ἄποψη τοῦ Δίωνος τοῦ Χρυσοστόμου. Δυστυχῶς ὁ τελευταῖος παρέλειψε νὰ πῇ ὅτι τὰ προαναφερθέντα ἰσχυρὰ μέρη ἀνέβαιναν μελοποιημένα στὰ θεάτρα. Ἀκριβῶς αὐτὸ ἐκφράζει μία σχεδὸν σύγχρονη τιμητικὴ ἐπιγραφή ἀπὸ τὰ Ἴσθμια, τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ 2ου αἰ. μ.Χ.

34. *TrGF* IV T 28,5, F 439-441.

35. Pöhlmann 1960 (ὁπ.π., ὑπόσημ. 6) σ. 14.

για κάποιον Θεμίσωνα, ὁ ὁποῖος νίκησε σὲ πολυάριθμους ἀγῶνες μὲ μελοποιήσεις τοῦ Εὐριπίδη, τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Τιμόθεου («μόνον καὶ πρῶτον Εὐρειπίδην, Σοφοκλέα καὶ Τειμόθεον ἑαυτῷ<ι> μελοποιήσαντα»).

³⁶

Σ' αὐτὴν τὴν μελέτη προσπαθήσαμε νὰ ἐκθέσωμε τὴν ἱστορία τῆς παράδοσης τῆς δραματικῆς μουσικῆς καὶ τὴν ἐξέλιξή της ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἐποχὴ, μέσῳ τῆς ἑλληνιστικῆς, ἕως καὶ τὴν αὐτοκρατορικὴ ἐποχὴ, ἐρευνῶντας τὰ δραματικὰ κείμενα μέσα ἀπὸ τὰ ἀποσπάσματα τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς μουσικῆς, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ βρεθοῦν τμήματα κυλίνδρων παπύρων, τὰ ὁποῖα περιεῖχαν ὁλόκληρα δράματα τοῦ 5ου καὶ 4ου αἰ. π.Χ. γιὰ τὶς ἀναβιώσεις κλασικῶν δραμάτων.

Τὰ συμπεράσματα ἀνταποκρίνονται μόνο ἐν μέρει στὶς προσδοκίες. Μία σημαντικὴ ὁμάδα ἀποσπασμάτων παραδίδει σίγουρα ἢ κατὰ πᾶσαν πιθανότητα παλαιότερα κείμενα καὶ μελωδίες, ὅπως μποροῦμε νὰ ἀναγνωρίσωμε ἀπὸ τὴν τονικότητα, τὴ μετρικὴ καὶ τὴν παραμέληση τῆς προσωδίας στὴ μελοποίηση. Ἀλλὰ δὲν ἀποκλείεται αὐτὰ τὰ ἀποσπάσματα νὰ ἀποτελοῦν μόνο κομμάτια ἀπὸ μία ἀνθολογία. Αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμα καὶ γιὰ ἀναμφίβολα τμήματα κυλίνδρων παπύρων, ὅπως ὁ πάπυρος τοῦ Ζήνωνος, ἡ ἢ μονωδία ἀπὸ τὴν Ὁξύρρυγχο. Δίπλα σὲ αὐτὰ, ἀπαντοῦν μελοποιήσεις παλαιότερων κειμένων, ἀκόμα καὶ ἀπαγγελλομένων στίχων, τῶν ὁποίων ἡ μελοποίηση λαμβάνει ὑπ' ὄψιν τὴν προσωδία τοῦ κειμένου.

Αὐτὸ δυστυχῶς σημαίνει ὅτι διαθέτομε, ὅπως πάντα, ὁλόκληρα δραματικὰ ἔργα μόνο ὥς κείμενα τῆς ἀλεξανδρινῆς φιλολογικῆς παράδοσης, ἐνῶ ἡ δραματικὴ μουσικὴ ποὺ εἶχαν στὰ χέρια τους οἱ ἐπαγγελματίες μουσικοὶ διασώθηκε κυρίως στὶς ἀνθολογίες γιὰ σολίστες καὶ κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο μακροπρόθεσμα χάθηκε.

36. Pöhlmann 1960 (ὅπ.π., ὑπόσημ. 6) σ. 15, Xanthakis (ὅπ.π., ὑπόσημ. 28) σ. 303.

Πίν. 1: *DAGM*, ἀρ. 3

PAP. VIENNA G 2315

Third-second century BC

EURIPIDES, *Orestes* 338–44

	[κατολοφυρομαι]	339
1	] $\tilde{\Pi}$ P C $\dot{\rho}$ Φ Π [[κατολο]φυρομαι $\tilde{\chi}$ ματερος [αιμασας]	339–338
2	] Z $\dot{\iota}$ Z E Δ [[οσαναβ] ακχευει $\tilde{\chi}$ ομεγα [σολβοσου]	338–340
3	] $\tilde{\Pi}$ P C $\dot{\iota}$ Z [[μονιμο] σεμβροτοις $\tilde{\chi}$ ανα [δελαιφος]	340–341
4	] C P $\tilde{\Pi}$ C P $\tilde{\chi}$ Φ C – [[ω ω σ τ ι] ς ακατουθοα [c] τινα [ξα σ δ α ι]	342
5	] Φ Π P $\tilde{\Pi}$? [[μ ω ω ν] κατεκλυσεν) Γ Δ δ [εινων]	343
6	] $\dot{\chi}$ $\dot{\iota}$ Z [[π ο ν ω ω] ν) Γ Δ ω ω σ π ο ν τ [ο υ ο υ λ α]	343
7	] P $\dot{\chi}$ P Z $\tilde{\Pi}$ Φ [[βροι σολεθριοι] $\tilde{\chi}$ [c] ε γ κ [υ μ α σ ι ν]	344

Notation 1 $\tilde{\Pi}$ Crusius (1893), 175, Π Wessely 1 (1892), 67, $\tilde{\Pi}$ Turner (1987), 70 Π Wessely 1 (1892), 67, Pöhlmann (above Π a hole), $\tilde{\Pi}$ Turner (1987), 70 2 Δ West 1 (1992), 1; 2 (1992), 284, Pöhlmann 3 C Pöhlmann, C Ω Solomon (1976), 172 4 C–Hunger (1962), 77, C Z Wessely 1 (1892), 67 5 Φ or Ω Crusius (1893), 176, see φ line 1, 4 and in the text of no. 9. 5, cf. ω in the text of line 6 ? Pöhlmann (1970), 78, P Crusius (1893), 177 6 Z Hunger (1962), 77, Z Φ Crusius (1893), 180 7 P Pöhlmann (1970), 78, P Wessely 1 (1892), 67 f., Hunger (1962), 77, Turner (1987), 70 $\tilde{\chi}$ Wessely 1 (1892), 68 P Z Hunger (1962), 77, Pöhlmann, P $\tilde{\chi}$ Crusius (1893), 177 Π Solomon (1977), 75, Pöhlmann, $\tilde{\chi}$ Turner (1987), 70 Φ Pöhlmann, Turner (1987), 70, Φ Crusius (1893), 178.

Text The order of verses in the papyrus (339–338–340) is at variance with the manuscripts (338–339–340) 2 μεγα [c Pöhlmann 4 [ωσστι], West [c] Pöhlmann 5 [μωων], 6 [πονωω]ν, ποντ[ουου] West 1 (1992), 1 7 [cι] Pöhlmann εγκ West 1 (1992), 1, τιγα[γαρ (= line 345) Solomon (1977), 79–81, cιγ Crusius (1893), 180.

Πίν. 2: DAGM, ἀρ. 3

EURIPIDES, *Orestes* 338-44 = 322-8

322 ... τα - να - ὄν αἰ - θέρ' ἄμ - πάλ - λεςθ', αἶ - μα - τος
 339 κα - το - λο - φύ - ρο - μαι, κα - το - λο - φύ - ρο - μαι

323 τι - νύ - με - ναι δι - καν, τι - νύ - με - ναι φό - νον,
 338 μα - τέ - ρος αἶ - μα cās, ὃ c' ἄ - να - βακ - χεύ - ει·

324 κα - θι - κε - τεύ - ο - μαι κα - θι - κε - τεύ - ο - μαι,
 340 ὁ μέ - γας ὄλ - βος οὐ μό - νι - μος ἐμ - βρο - τοῖς·

325 τὸν Ἀ - γα - μέμ - νο - νοος
 341 ἄ - νὰ δὲ λαῖ - φος ὥας

326 γό - νον ἔ - ἄ - κατ' ἐκ - λα - θές - θαι λύς - σαας
 342 τις ἄ - κά - του θο - ᾶς τι - νά - ξας δαί - μων

327 μα - νι - ἄ - δος φοι - τα - λέ - ουου. φεῦε μόχ - θων,
 343 κα - τέ - κλυ - σεν δει - νῶν πό - νων ὥας πόν - τουου

328 οἷ - ων, ὦ τά - λας ὁ - ρεχ - θεῖς ἔρ - ρεις ...
 344 λά - βροῖς ὁ - λε - θρί - οἱ - κιν ἐν κύ - μα - κιν.

κα - το - λο - φύ - ρο - μαι μα - τέ - ρος αἶ - μα cās,
 ὃ c' ἄ - να - βακ - χεύ - ει. ὁ μέ - γας ὄλ - βος οὐ
 μό - νι - μος ἐμ - βρο - τοῖς ἄ - νὰ δὲ λαῖ - φος ὥας
 τις ἄ - κά - του θο - ᾶς τι - νά - ξας δαί - μων
 κα - τέ - κλυ - σεν δει - νῶν πό - νων ὥας πόν - τουου
 λά - βροῖς ὁ - λε - θρί - οἱ - κιν ἐν κύ - μα - κιν