

〈ἄκου’〉 ἄκουε τὰν ἐμὴν Δώριον χορείαν

ΕΡΜΗΝΕΥΤΙΚΗ ΠΡΟΣΠΕΛΑΣΗ ΚΑΙ ΕΙΔΟΛΟΓΙΚΟΣ
ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΜΟΣ ΤΟΥ ΥΠΟΡΧΗΜΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΡΑΤΙΝΑ



ABSTRACT: This paper attempts to approach a famous but especially problematic and obscure fragment of ancient Greek poetic tradition known as Pratinas' *hyporcheme*. My study has the aim to trace the "hyporchematic manner" according to which this choral extract preserved from the poetic production of Pratinas was composed. I emphasize on the special characteristics of hyporchematic poetry (dancing, metre, melody, harmony, diction) which can be detected in this ambiguous but extremely interesting piece of literature that indisputably shares poetic elements with other lyric genres such as the dithyramb and also engages verbal forms, subjects and tone relevant to ancient comedy and satyr drama. The festive atmosphere as well as the hymnic structure and form of the fragment combined with the mimic movements implied by its lyrics and diction are evident. At the same time the emotional over-excitation and the self-referential mood expressed by the Chorus, that chooses to celebrate Dionysus in the *Dorian mode*, subjecting the melody produced by the aulos to words indissolubly and harmonically compounded with dancing, are enough reasons to recognize that this fragment represents a particular way of choral performance and could be seen as a sample of the autonomous choral genre of the archaic and classic era called *hyporcheme*.

ΣΚΟΠΟΣ ΤΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ μελέτης είναι η ερμηνευτική προσέγγιση ενός ιδιαίτερα προβληματικού κειμένου της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνικής παράδοσης που είναι ευρύτερα γνωστό ως υπόρχημα του Πρατίνα. Στις επόμενες σελίδες επιχειρείται η διερεύνηση των κυριότερων ζητημάτων που έχουν εγερθεί σχετικά με την πατρότητα, τη σημασία, τη λογοτεχνική αξία αλλά και την ειδολογική κατάταξη του συγκεκριμένου αποσπάσματος, ενώ εκτίθενται τα σημαντικότερα επιχειρήματα που μπορούν να δικαιολογήσουν την αρκετά πρώιμη αναγνώρισή του ως υπορχήματος παρά τον εντοπισμό σ' αυτό πρόδηλων στοιχείων που παραπέμπουν σε κωμικά, σατυρικά και διθυραμβικά διακείμενα. Είναι η συνδυαστική συνύπαρξη των ανωτέρω εξάλλου που κατευθύνει στη θεώρηση του έργου υπό το πρίσμα ενός μέχρι σήμερα σκοτεινού,

δυσπρόσιτου και αρκετά παραμελημένου είδους, που συνδέεται τόσο με τα αρχαιότερα δείγματα χορικής ποιήσης όσο και με τις τελετουργικές καταβολές του δράματος.

απ. 3 *TrGF* (= απ. 708 *PMG*)¹

⟨ΧΟ⟩	τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πο- λυπάταγα θυμέλαν;	
	ἔμὸς ἔμὸς ὁ Βρόμιος, ἔμὲ δεῖ κελαδεῖν, ἔμὲ δεῖ παταγεῖν ἂν' ὄρεα σύμενον μετὰ Ναϊάδων	
	οἷά τε κύκνον ἄγοντα	3
	ποικιλόπτερον μέλος. τὰν αἰοιδὰν κατέστασε Πιε- ρις βασιλείαν· ὁ δ' αὐλός	
	ὑστερον χορευέτω· καὶ γὰρ ἔσθ' ὑπηρέτας.	6
	κώμῳ μόνον θυραμάχοις τε πυγμαχίαισι νέων θέλοι παροίνων ἔμμεναι στρατηλάτας.	9
	παῖε τὸν φρυνεοῦ ποικίλου πνοὰν ἔχοντα· φλέγε τὸν ὀλεσιαλοκάλαμον,	12
	λαλοβαρύοπα ⟨πα⟩ραμελορθμοβάταν †θυπα τρυπάνῳ δέμας πεπλασμένον. ἦν ἰδοῦ· ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρρηφά· θριαμβοδιθύραμβε, κισσόχαιτ' ἄναξ, ⟨ἄκου'⟩ ἄκουε τὰν ἐμὰν Δώριον χορείαν.	15

Το παραπάνω απόσπασμα, που είναι και το εκτενέστερο σωζόμενο από το έργο του Πρατίνα του Φλιάσιου, έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τη φιλολογική έρευνα, αφού δεν είναι εύκολο να προσδιοριστεί με ακρίβεια ούτε ο χρόνος σύνθεσής του ούτε ο τρόπος εκτέλεσής του ούτε η ειδολογική κατηγορία την οποία εκπροσωπεί.² Παραδίδεται από τον Αθήναιο (14.617B-F)

1. Για την παράθεση του αποσπάσματος του Πρατίνα και τον χωρισμό των στίχων στην παρούσα μελέτη ακολουθείται η έκδοση *TrGF*. Έχει ληφθεί υπόψη, βέβαια, και η έκδοση *PMG*, που διαφοροποιείται σε κάποια σημεία.
2. Κατά καιρούς πολλοί μελετητές ασχολήθηκαν με το εν λόγω απόσπασμα και επεχείρησαν να προσδιορίσουν το είδος στο οποίο ανήκει προβληματιζόμενοι από τον χαρακτηρισμό του ως υπορχήματος. Έτσι, θεωρήθηκε από ορισμένους χορικό κομ-

και αποκαλείται από τον ίδιο τον μελετητή *υπόρχημα*. Ως υπόρχημα θα μπορούσε να οριστεί, με κέντρο αναφοράς τις αρχαίες πηγές, ένα χορικό ἄσμα (κρητικών και δωρικών καταβολών) αφιερωμένο συνήθως στον

μάτι σατυρικού δράματος που θα έπρεπε ίσως να τοποθετηθεί στην *πάροδο*, βλ. π.χ. Garrod (1920), Pohlenz (1927), Ziegler (1937), Steffen (1952), Del Grande (1956), Χουρμουζιάδης (1974), Campbell (1991), Melero (1991), D'Alessio (2007), Griffith (2013) και Shaw (2014). Η Constantinidou (1998) πιθανολογεί ότι προέρχεται από σατυρικό δράμα, τονίζοντας όμως ότι η αβεβαιότητα για το είδος, την πατρότητα και τη χρονολόγησή του παραμένει, ενώ πολλοί ακόμα φιλόλογοι επιδεικνύουν σκεπτικισμό αναφορικά με το είδος που εκπροσωπούσε· βλ. ενδεικτικά Corrêa (1998/1999), Kaimio (2001), Redondo-Reyes (2007). Ο Seaford (1977/1978) και ο D'Angour (2013) το αναγνωρίζουν ως παρωδία διθύραμβου σε σατυρικό συγκείμενο, ενώ ο Zimmermann (1986), το ταυτίζει με διθύραμβο, άποψη που δέχονται επίσης ο West (1999), ο Schloemann (1999), ο Bierl (2001) και ο Csapo (2004). Ο Ierandò (1997) το θεωρεί απόσπασμα από την τραγωδία *Δύμναι* ή *Καρνάτιδες*, η Van der Weiden (1991) εκφράζει την αμφιβολία της για την κατ' ανάγκη τοποθέτησή του στην εποχή του Νέου Διθύραμβου και ο Lloyd-Jones (1966) κάνει λόγο για δύο διαφορετικούς ποιητές με το όνομα Πρατίνας, έναν σατυρικό των αρχών του 5ου αι. π.Χ. και έναν λυρικό που έζησε στο τέλος του ίδιου αιώνα και του οποίου έργο είναι το προκείμενο λυρικό απόσπασμα. Την παραδοσιακή ονομασία *υπόρχημα* διατηρεί μιλώντας για το απόσπασμα ο Barker (1984), αν και το συνδέει με τον πρώιμο διθύραμβο. Ο Wolkow (2005) στην αδημοσίευτη διδακτορική του διατριβή για τον Πρατίνα διατυπώνει την υπόθεση ότι το απόσπασμα προέρχεται από κωμωδία, την πατρότητα της οποίας αποδίδει στον Κρατίνο (συγκεκριμένα πιστεύει ότι πρόκειται για το έργο του *Σάτυροι*) και υποστηρίζει ότι έχει γίνει σύγχυση του ονόματος του κωμικού ποιητή με εκείνο του Πρατίνα. Θεωρεί μάλιστα ότι είναι επηρεασμένο από τον Νέο Διθύραμβο και τη Νέα Μουσική και μέσω αυτού ο κωμικός-σατυρικός Χορός σκοπό έχει να υποστηρίξει τη λατρεία του Διονύσου, που έτεινε στο β' μισό του 5ου αι. π.Χ. να υποσκελιστεί από τη νεοεισαχθείσα στον ελληνικό χώρο λατρεία του φρυγικού θεού Σαβάζιου. Υπάρχουν βέβαια και μελετητές (βλ. ενδεικτικά Becker [1912], Sutton [1980], Cipolla [2003], Redondo-Reyes [2007 και 2008]) που επιμένουν ιδιαίτερα στον εντοπισμό των λυρικών στοιχείων του χωρίου και κλίνουν προς την υιοθέτηση της υπόθεσης ότι βρισκόμαστε μπροστά σε δείγμα υπορχήματος. Ο Sutton (1980) μάλιστα το συνδέει με τον *κῶμο*. Ανάλογη άποψη διατυπώνει ο Hedreen (2007), ο οποίος δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στις πιστοποιούμενες και από εικονογραφικά τεκμήρια του 6ου αι. π.Χ. μυθολογικές συνδηλώσεις του αποσπάσματος αποφαίνεται τουλάχιστον υπέρ της παλαιότητας του ἄσματος και κατ' επέκταση υπέρ του χορικού του χαρακτήρα (ακόμα κι αν εντασσόταν σε σατυρικό συγκείμενο). Τη λυρική διάσταση και τα έντονα μιμητικά, ρυθμικά και ορχηστικά στοιχεία του υπογραμμίζει και ο Napolitano (2000), ο οποίος τείνει να το θεωρήσει λυρικό χορικό ἄσμα της εποχής του αρχαϊκού διθύραμβου (τέλος 6ου αι. π.Χ.), που δεν προοριζόταν για παρουσίαση στη θεατρική σκηνή. Ο Voelke (2001) εξάλλου αναγνωρίζει τον ορχηστικό-μιμητικό χαρακτήρα του έργου επισημαίνοντας ταυτόχρονα τις ομοιότητες του τόσο με σηνικές σατυρικών δραμάτων όσο και με τον διθύραμβο, ενώ δεν αποκλείει την πιθανότητα να πρόκειται για υπορχηματικό κομμάτι που είχε ενσωματωθεί σε σατυρικό δράμα.

Απόλλωνα, συντεθειμένο κατεξοχήν σε κρητικό μέτρο και συνοδευόμενο από μιμητική όρχηση, που απέδιδε με κινήσεις, βηματισμούς και χειρονομίες το περιεχόμενο των λόγων που άδονταν από τα μέλη του Χορού.³

Στο κειμενικό πλαίσιο που παρατίθεται το μελετώμενο απόσπασμα (Δειπν. 14.616E-617F) ο Αθήναιος παρουσιάζει τις αντίθετες απόψεις δύο εκπροσώπων της Νέας Μουσικής και του Νέου Διθυράμβου, του Μελανιππίδη του νεότερου και του Τελέστη, αναφορικά με τον αυλό. Ο Μελανιππίδης (απ. 758 *PMG*) καταφέρεται εναντίον του αυλού, αφηγούμενος την ιστορία, σύμφωνα με την οποία το όργανο αυτό εφευρέθηκε από την Αθηνά (πρβλ. και Πίνδ. *Πυθ.* 12)⁴, που σύντομα όμως το αποκήρυξε, όταν διαπίστωσε ότι κατά το παίξιμό του παραμορφωνόταν το πρόσωπό της. Ο Τελέστης πάλι (απ. 805a-c, 806 *PMG*) αφηγείται εκ νέου την ίδια ιστορία επαινώντας τις δυνατότητες που προσφέρει το μουσικό αυτό όργανο για την παραγωγή και αξιοποίηση των αρμονιών (κυρίως της φρυγικής και της λυδικής) και υπονοεί ότι ο λόγος που η Αθηνά το αποποιήθηκε ήταν όχι η φιλαρέσκειά της αλλά ενδεχομένως ο μη αρμόζων σε μια γυναίκα (και δη παρθένο) σεξουαλικός του συμβολισμός. Ο αυλός παρελήφθη από τον Μαρσύα και συνδέθηκε μαζί του, όπως άλλωστε και με τους Σατύρους και τη διονυσιακή λατρεία.

Αμέσως ύστερα από την παράθεση των δύο αντιτιθέμενων απόψεων ο Αθήναιος παραθέτει το υπόρχημα του Πρατίνα. Με τους στίχους αυτούς

-
3. Τον ορισμό του υπορχήματος δίνουν μεταξύ άλλων ο Πρόκλος (βλ. Φωτ. Βιβλ. 320b: *ὑπόρχημα δὲ τὸ μετ' ὀρχήσεως ἄδόμενον μέλος*), ο Λουκιανός (*Π. ὀρχήσ.* 16) αλλά και το *Μέγα Ἐτυμολογικόν* (690: *ὑπορχήματα δέ, ἅτινα πάνιν ἔλεγον ὀρχούμενοι καὶ τρέχοντες κύκλῳ τοῦ βωμοῦ, καιομένων τῶν ἱερείων*), ενώ ασχολούνται ιδιαίτερα με τον ὄρο ως προσδιοριστικό ενός ποιητικού είδους ο Πλάτων (*Ἴων* 534c2-7), ο Πλούταρχος (*Συμπος.* 748A-B), ο συγγραφέας του ψευδοπλουτάρχειου έργου *Περὶ μουσικῆς* (1134C6-D3), ο Αθήναιος στους *Δειπνοσοφιστές* του (1.15D ΚΑΙ 14.628D) κ.ά. Βλ. ενδεικτικά Diehl (1914) 338· Phoutrides (1916) 143-157· Dale (1950) 14-20· Harvey (1955) 159-162 και κυρίως 173· Smyth (1963) lxix-lxxv· Di Marco (1973/1974) 326-348· Μιχαηλίδης (1982) 337-338· Rutherford (2001) 99-101· Voelke (2001) 124 κ.ά. Το υπόρχημα ως αυτόνομο είδος της χορικής ποίησης δέχονται ακόμα οι Weil – Reinach (1900), ο Lasserre (1954), ο Smyth (1977), ο Barker (1984), ο Cingano (2003), οι Gentili – Lomiento (2003), ο Catenacci (2007), ο Carey (2009) κ.ά. Για κάποιους μελετητές βέβαια, όπως ο Wilamowitz-Moellendorff (1907) 73-76, ο Koller (1954) 166-73, ο Seaford (1977/1978) 87-88, ο Calame (2001) 80 σημ. 217, ο Wolkow (2005) 91-115, το υπόρχημα δεν αποτελεί καν ιδιαίτερο αυτόνομο λυρικό είδος αλλά μάλλον ένα γενικόλογο συμβατικό ὄνομα που καθιερώθηκε σε μεταγενέστερους χρόνους για τον προσδιορισμό ποικίλων επιμέρους ειδών, στα οποία η ὀρχηση είχε έντονη παρουσία.
4. Βλ. Leven (2010) 44. Πρβλ. Wallace (2003) 79.

ο ποιητής εκφράζει τις αντιρρήσεις του για την επικάλυψη του λόγου από τον ήχο του αυλού και την πρακτική να χρησιμοποιείται καταχρηστικά και καθ' υπερβολή ο τελευταίος χωρίς να συνοδεύει κατά τον πιο αρμονικό τρόπο την ποίηση και την όρχηση. Ο ποιητής φαίνεται να ζητεί από τους αυλητές να ανακτήσουν τον παραδοσιακό ρόλο τους, να λειτουργούν συνοδευτικά προς το τραγούδι και τον χορό, να μην διεκδικούν την πρωτοκαθεδρία στη μουσική παράσταση και να χρησιμοποιούν τη δῶριον αρμονία. Εμπνευσμένο από τα *Πολιτικά* του Αριστοτέλη (8.1341a-1342b) το χωρίο αυτό της πραγματείας του Αθήναιου είχε ίσως σκοπό να προκρίνει τη χρήση της δωρικής αρμονίας, την αξία της οποίας διατρανώνει και ο Αριστοτέλης, τονίζοντας ταυτόχρονα την ανάγκη η αυλητική τέχνη να αποβλέπει, με την τήρηση των πατροπαράδοτων αρχών της μουσικής, στη διασφάλιση της ηθικής και καλλιτεχνικής διαπαιδαγώγησης των νέων αλλά και της αισθητικής απόλαυσης του κοινού γενικότερα.⁵

Προκειμένου να προσδώσει κύρος στην άποψή του αυτή, ο Αθήναιος αναζητεί έρεισμα στα λεγόμενα του Πρατίνα, ενός από τους αρχαιότερους ποιητές. Το κείμενο του υπορχήματος του Πρατίνα δεν ανήκει, νομίζω, στην ίδια εποχή με αυτά του Μελανιπίδη και του Τελέστη, δεν είναι δείγμα Νέου Διθυράμβου και είναι ασφαλώς παλαιότερο εκείνων. Η παράθεσή του ωστόσο στο συγκεκριμένο σημείο εξυπηρετεί τους σκοπούς του Αθήναιου. Έτσι, υπό μορφή κατακλείδας, το κύρος των λόγων ενός αρχαίου ποιητή έρχεται να συνηγορήσει υπέρ του αυλού (τον οποίο είχε επαινέσει ο Τελέστης), ενώ η αναφορά στη δῶριον αρμονία συμπληρώνει τις αναφορές στη φρύγιον και τη λύδιον ως κατάλληλες αρμονίες για το μουσικό αυτό όργανο θέτοντας συνάμα υπόψη των αναγνωστών ότι, αν στην αυλητική και αυλωδική τέχνη δεν τηρηθεί το μέτρο, μπορεί να προκύψει ασχημοσύνη (για την οποία γίνεται λόγος τόσο στο επικριτικό για τον αυλό απόσπασμα του Μελανιπίδη όσο και στο υπόρχημα του Πρατίνα, ο οποίος στηλιτεύει την άσκοπη και υπερβολική, μη συνάδουσα προς τον λόγο και την όρχηση, χρήση του αυλού).

Όπως επεσήμανε ο Garrod, το απόσπασμα του Πρατίνα παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με το χωρίο 1141C-D του ψευδοπλουτάρχειου έργου *Περί μουσικῆς*, όπου αναφέρεται ότι μέχρι την εποχή του Μελανιπίδη (μέσα μετέλη του 5ου αι. π.Χ.) οι αυλητές αμείβονταν από τους ποιητές. Βέβαια στην ίδια μελέτη διατυπώνεται η γνώμη ότι ήδη από τις αρχές του

5. Βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη της Leven (2010) 35-47, η οποία αντιπαραβάλλει το κείμενο του Αθήναιου με εκείνο του Αριστοτέλη και εντοπίζει τις μεταξύ τους αντιστοιχίες αποδεικνύοντας ότι ο Σταγειρίτης υπήρξε πηγή έμπνευσης για τον συγγραφέα των *Δειπνοσοφιστῶν* και τις μουσικές του έρευνες.

5ου αι. π.Χ. πρέπει να υπήρχαν επαγγελματίες αυλητές που συμμετείχαν στις λυρικές και θεατρικές παραστάσεις και οι οποίοι πληρώνονταν από τον χορηγό και όχι από τον ποιητή,⁶ ενώ η τέχνη του αυλού είχε ήδη από τότε αρχίσει να καλλιεργείται ιδιαίτερα (πρβλ. και την περίπτωση του Σακάδα του Αργείου). Επομένως, το κείμενο του Πρατίνα, όπου εκδηλώνεται η πολεμική του ποιητή ενάντια στην αυθαίρετη και ασύδοτη χρήση του αυλού, μπορεί κάλλιστα να είναι δημιούργημα του πρώιμου και όχι του όψιμου 5ου αι. π.Χ., όπου τοποθετείται ο Μελανιππίδης. Εξάλλου υπήρχε και παλαιότερος ποιητής διθυράμβων με το όνομα Μελανιππίδης (ο πρεσβύτερος), που άκμασε κατά τα τέλη του 6ου και τις αρχές του 5ου αι. π.Χ.,⁷ οπότε ενδεχομένως συγχέονται οι πληροφορίες για εκείνον (ο οποίος ήταν και σύγχρονος του Πρατίνα) με όσα παραδίδονται για τον ομώνυμο απόγονό του.

Το πρώτο τμήμα του αποσπάσματος του Πρατίνα είναι συντεθειμένο σε αναπαιστικό μέτρο και μάλιστα σε αναλυμένους αναπαιστούς (*προκελευσματικούς*), που είναι χαρακτηριστικοί στην κωμωδία (Αρ. *Όρν.* 328-332, 344-348 και απ. 718 K-A) αλλά στα σατυρικά δράματα (πρβλ. Σοφ. απ. 314.176 και 269c 16-20 Radt [από τους *Ιχθυετές* και τον *Ιναχο*]), ενώ φαίνεται να σχετίζεται με ξαφνική και επιθετική είσοδο Χορού, θυμίζοντας ενδεχομένως *πάροδο* και *παράβαση*.⁸ Ταυτόχρονα, λόγω του περιεχομένου τους, οι στίχοι αυτοί αποτελούν ένδειξη παρωδίας του ύφους του Λάσου του Ερμιονέα (λυρικού ποιητή, μεταρρυθμιστή του διθυράμβου και θεωρητικού της μουσικής που έζησε κατά τον 6ο αι. π.Χ.), αφού εκείνος έδειχνε στις μουσικές του συνθέσεις πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον για την μελωδία του αυλού παρά για τον λόγο και καταγινόταν με την παραγωγή όσο το δυνατόν πιο ασυνήθιστων αρμονιών που θα τραβούσαν την προσοχή του κοινού ενδεχομένως συνδυάζοντας διάφορους τύπους αρμονιών μεταξύ τους (βλ. [Πλουτ.] *Π. μουσ.* 1141C).⁹ Στο έργο *Περί μουσικής*, αμέσως μετά την αναφορά στον Λάσο, γίνεται λόγος για

6. Βλ. Garrod (1920) 131· Wilson (2000) 69· Csapo (2004) 210 σημ. 11. Πρβλ. Redondo-Reyes (2007) 41-42.

7. Βλ. West (1999) 479.

8. Βλ. Garrod (1920) 134· Seaford (1977/1978) 85· Napolitano (2000) 137 σημ. 108· Cipolla (2003) 69· D'Alessio (2007) 114.

9. Για τον Λάσο βλ. West (1999) 457-458, καθώς και τη μονογραφία του Privitera (1965), όπου παρατίθενται αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με τον βίο και το έργο του δημιουργού. Πρβλ. Garrod (1920) 134-135· Pickard-Cambridge (1962) 13-15· Seaford (1977/1978) 82-84· Sutton (1980) 10· Van der Weiden (1991) 5-11· Napolitano (2000) 132· Redondo-Reyes (2007) 37 και 50-56· Hedreen (2007) 184· Franklin (2013) 213-236· Shaw (2014) 52-54.

τον Μελανιππίδη, που είναι μεταγενέστερος. Κάτι παρόμοιο μπορεί να συμβαίνει και στο κείμενο του Αθήναιου, όπου η αναφορά στον Πρατίνα σε συνδυασμό με τον Τελέστη και τον Μελανιππίδη δεν σημαίνει κατ' ανάγκη ότι ανήκουν όλοι στην ίδια εποχή.

Η πολυφωνία του Λάσου, όπως σημειώνει και ο Redondo-Reyes, πρέπει να φανταστούμε ότι ήταν κάτι ανάλογο με την ποικιλία στην οποία έδειχνε προτίμηση και ο Πίνδαρος (βλ. *Ολ.* 3.8: *φόρμιγγα ποικιλόγαρυν*, *Ολ.* 4.2: *ὑπὸ ποικιλοφόρμιγγος αἰοιδᾶς*, *Ολ.* 6.87: *ποικίλον ὕμνον*, *Νεμ.* 4.14: *ποικίλον κιθαρίζων*) και ασφαλώς δεν θα ήταν άσχετη με το *καμπύλον μέλος* του υπορχηματικού απ. 107a M. του Πινδάρου, όπως επίσης και με τις *καμπές* του Αριστοφάνη που έχουν παρόμοια σημασία (βλ. *Νεφ.* 969-971: *εἰ δέ τις αὐτῶν βωμολοχεύσαιτ' ἢ κάμψαιέν τινα καμπήν, οἷας οἱ νῦν, τὰς κατὰ Φρῶνιν ταύτας τὰς δυσκολοκάμπτους*), και για τις οποίες σατιρίζεται ο ποιητής Φρύνης.¹⁰ Εξάλλου ο Πρατίνας αναφέρει συχνά μέσα στο σωζόμενο απόσπασμα του δικού του υπορχήματος την έννοια της *ποικιλίας* (βλ. στ. 3: *οἷά τε κύκνον ἄγοντα ποικιλόπτερον μέλος*, στ. 10-11: *παῖε τὸν φρυνεοῦ ποικίλου πνοᾶν ἔχοντα*), κάποιες φορές μάλιστα για να την επικρίνει.¹¹ Παρ' όλη την επικριτική του διάθεση, το κομμάτι που μας σώζεται από τον ποιητή θα μπορούσε να μην είναι παρά η απάντηση σε ένα άλλο, χαμένο σήμερα, χορικό κομμάτι που προηγήθηκε, προφανώς συντεθειμένο σε *πεποικιλμένη αρμονία*¹² ανάλογη των αρμονιών του Λάσου, του Πινδάρου, του Φρύνη, και των προδρόμων της Νέας Μουσικής. Στο παρόν απόσπασμα επιλέγεται και εξάιρεται η *δώριος* αρμονία,¹³ ενώ επικρίνεται η *πεποικιλμένη*, που αντιμετωπίζεται ως *θόρυβος* και *χορεύματα* χωρίς ιδιαίτερη αξία. Αυτό σημαίνει όμως, αν ισχύει η ανωτέρω εικασία, ότι και ο Πρατίνας στη συνολική σύνθεσή του χρησιμοποίησε ανάμειξη μελωδιών, έστω και για να την αντιστρατευτεί, να την πολεμήσει ή να την παρωδήσει.

10. Βλ. Redondo-Reyes (2007) 44-48. Βλ. επίσης Zimmermann (1986) 154 σημ. 49· Franklin (2013) 213-236· Ford (2013) 320.

11. Βλ. Redondo-Reyes (2007) 46-50.

12. Πρβλ. West (1999) 250. Την εικασία ότι το παρόν αποτελούσε απάντηση σε προηγμένη κομμάτι ποικίλης αρμονίας, που ανήκε την ίδια ποιητική σύνθεση, διατύπωσε και ο Seaford (1977/1978) 86-87. Βλ. επίσης Pohlenz (1989) 52-54.

13. Η Corrêa (1998/1999) 193-196, χωρίς να παίρνει ακριβώς θέση, διατυπώνει την άποψη ότι είναι πιθανές δύο ερμηνείες για την αναφορά που κάνει το απόσπασμα του Πρατίνα στη *δώριον χορείαν*: (α) πρόκειται για μια προσπάθεια του ποιητή να προκρίνει τη δωρική αρμονία για το τραγούδι αυτό σε αντίθεση με την κατά κόρον χρησιμοποιούμενη στους διθυράμβους φρυγική, ή (β) απλώς συνιστά μια αναφορά στο δωρικό ύφος και στη δωρική καταγωγή της χορικής ποίησης εν γένει, κομμάτι της οποίας ήταν και το παρόν άσμα.

Η λέξη *φρυνεοῦ* στον στ. 10 θυμίζει ακουστικά, εκτός από τον Φρύνη, και τον ποιητή Φρύνιχο και μερικοί μελετητές θεωρούν ότι πρόκειται για κεκαλυμμένη επίθεση, μια εν είδει λογοπαιγνίου υπαινικτική και επικριτική αναφορά του Πρατίνα στον αντίπαλό του δραματουργό.¹⁴ Έτσι, ενισχύεται η πιθανότητα να έχουμε ενώπιόν μας αποσπάσμα από σατυρικό δράμα. Άλλωστε ο Φρύνιχος, κατά τον Garrod, ίσως ακολουθούσε το πρότυπο του Λάσου σχετικά με τη χρήση του αυλού και την παραγωγή των αρμονιών. Η προσωπική αυτή επίθεση στον ανταγωνιστή, όπως και η χρήση της λέξης *δέμας* στον στ. 14, που παρουσιάζει σαφή σεξουαλική συνδήλωση στον κωμικό ποιητή Πλάτωνα (βλ. απ. 189 K-A), καθώς και η προστακτική *παῖε*, συνήθης στις κωμικές σκηνές αποπομπής των ανεπιθύμητων (βλ. Αρ. Αχ. 282, Ιππ. 247, Νεφ. 1508, Σφ. 456, Ειρ. 1119), αλλά και ο συνειρμός των λέξεων *κώμω*, *θυραμάχοις*, *παροίωνων* με τα *κώμος*, *θυροκοπικόν*, *παροίσιον*, έχουν επισημανθεί ως στοιχεία που φέρνουν το κείμενο κοντά στις πρακτικές της αρχαίας κωμωδίας και ισχυροποιούν την υπόθεση προέλευσης του αποσπάσματος από σατυρικό δράμα, αφού το τελευταίο οπωσδήποτε μπορεί να μοιραζόταν με την αρχαία κωμωδία τεχνικά χαρακτηριστικά και εκφραστικά μέσα ανάλογα με τα προαναφερθέντα.¹⁵ Στοιχεία που παραπέμπουν στην τεχνική της κωμωδίας συνιστούν εξάλλου και τα πολλά σύνθετα επίθετα, οι περιφράσεις και οι επαναλήψεις που παρατηρούνται στους καταληκτικούς στίχους του αποσπάσματος¹⁶.

14. Βλ. Garrod (1920) 135· Lloyd-Jones (1966) 16-19· Χουρμουζιάδης (1974) 20· Pohlenz (1989) 52-54. Πρβλ. Wolkow (2005) 196-197.

15. Βλ. Garrod (1920) 135-136· Seaford (1984) 13-16· Napolitano (2000) 114 και 127-128· Kaimio (2001) 51· Redondo-Reyes (2007) 44-48· Shaw (2014) 48. Πρβλ. και Pohlenz (1989) 50-51 για τα παράλληλα της κωμωδίας, ιδίως όσον αφορά στη χρήση της προστακτικής *παῖε*. Ο Sutton (1980) 11-12 από την πλευρά του διαπιστώνει τη λυρική φύση του αποσπάσματος, αποκλείει την περίπτωση τόσο του διθυράμβου όσο και του σατυρικού δράματος και θεωρεί ότι λόγω των κωμικών στοιχείων που εμπεριέχει αποτελεί έναν *κῶμον*, ένα χορικό προστάδιο δηλαδή της αρχαίας κωμωδίας. Τα κωμικά στοιχεία του αποσπάσματος επισημαίνονται (συσχετιζόμενα και με αρκετά παράλληλα χωρία) και στην ερμηνευτική προσέγγιση του αποσπάσματος που επιχειρείται στη διατριβή του Wolkow (2005) 152-236.

16. Αναλυτικά παρουσιάζει τα στοιχεία αυτά παραπέμποντας στα αντίστοιχα χωρία των κωμωδιών ο Seaford (1977/1978) 88 σημ. 58, 59, 60, 61, ο οποίος όμως παραθέτει και παράλληλα χωρία από λυρικά ποιήματα στα οποία έχουμε ανάλογα στοιχεία. Ο ίδιος στις σσ. 92-93 της μελέτης του αυτής υποστηρίζει ότι το κομμάτι αποτελεί παρωδία διθυράμβου μέσα σε σατυρικό δράμα και έτσι δικαιολογεί τις εκφραστικές ομοιότητες που εντοπίζει τόσο με την κωμωδία και το σατυρικό δράμα όσο και με λυρικά έργα. Άλλωστε ακριβώς τα σύνθετα επίθετα μοιάζουν με παρωδία του διθυραμβικού ύφους, αφού και η κωμωδία κατεξοχήν χρησιμοποιεί τέτοια πελώρια σύνθετα όταν παρωδεί τον διθυράμβο. Βλ. Nesselrath (1990) 141-266.

Η έναρξη του αποσπάσματος (τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;), που γίνεται με τη διατύπωση απορίας/ερώτησης του Χορού για τον θόρυβο που ακούστηκε μόλις προηγουμένως (εδώ ο θόρυβος πρέπει να εννοηθεί ως ο ήχος από τη μουσική και το τραγούδι που εκτέλεσε ο προηγηθείς Χορός), θυμίζει ανάλογα ερωτήματα που συναντώνται σε ήδη γνωστά έργα του δραματικού ρεπερτορίου (πρβλ. Σοφ. Φιλ. 1263: τίς αὖ παρ' ἄντροις θόρυβος ἴσταται βοῆς; Ευρ. I.A. 317: τίς ποτ' ἐν πύλαισι θόρυβος καὶ λόγων ἄκοσμία; Αρ. Βάτρ. 757: τίς οὗτος οὖνδον ἐστὶ θόρυβος καὶ βοῆς);¹⁷ Ωστόσο πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι παρά την ομοιότητα των εκφραστικών μέσων, της σύνταξης και του λεκτικού, στις προαναφερθείσες περιπτώσεις τα ερωτήματα διατυπώνονται στα διαλογικά και όχι στα λυρικά μέρη του εκάστοτε τραγικού ή κωμικού έργου και δεν διαδραματίζουν τον ρόλο εισαγωγής σε χορικό άσμα.

Οι υποστηρικτές της θεωρίας του σατυρικού δράματος αποδίδουν το κομμάτι σ' έναν Χορό που, εισβάλλοντας στην ορχήστρα, επιτίθεται στη μουσική-ορχηστική παράσταση, την οποία έδωσε ένας ανταγωνιστικός Χορός συνοδεία αυλού, και την επικρίνει.¹⁸ Εντυπωσιακή είναι η ομοιότητα των στίχων 63-75 και 203-205 από τον ευριπίδειο *Κύκλωπα* με τους εναρκτηήριους στίχους του αποσπάσματος του Πρατίνα.¹⁹ Και πάλι όμως δεν μπορεί κανείς να μιλήσει για στοιχείο που αποδεικνύει τον σατυρικό χαρακτήρα του κομματιού του Πρατίνα, αφού το τελευταίο είναι αδιαμφισβήτητα λυρικό χορικό άσμα, ενώ τα παράλληλα χωρία από τον *Κύκλωπα* δεν ανήκουν όλα στα χορικά του έργου. Εξάλλου ακόμη κι αν σταθεί κάποιος στους χορικούς χαρακτήρα στίχους 63-75 που προέρχονται από την πάροδο του σατυρικού *Κύκλωπα*, δεν μπορεί να παραβλέψει

17. Βλ. D'Alessio (2007) 108. Ο Seaford (1977/1978) 85 τονίζει ότι η διατύπωση των ερωτημάτων που καταλήγουν στην επίκληση του Διονύσου ήταν σύνηθες στα σατυρικά δράματα να συνοδεύει την είσοδο του Χορού (βλ. Ευρ. *Κύκλ.* 203).

18. Βλ. Pohlenz (1989) 49-50· Χουρμουζιάδης (1974) 18-19· Seaford (1977/1978) 85-86. Πρβλ. Sutton (1980) 9 σημ. 24 και 25. Ο τελευταίος επισημαίνει άλλωστε (στις σσ. 11-12 της μονογραφίας του για το σατυρικό δράμα) ότι στους διθυράμβους δεν απαντώνται χορικοί αγώνες. Τους συναντάμε μόνο σε κωμωδίες και πιθανότατα στους *κόμους*, που αποτελούν τους λογοτεχνικούς προπάτορες της κωμωδίας. Βέβαια ο ίδιος δέχεται ότι ο Πίνδαρος στους διθυράμβους του επικρίνει το έργο των ανταγωνιστών του (βλ. το διθυραμβικό απ. 70b S-M). Ο Ziegler (1937) 1938 εικάζει ότι το υπόρρημα αυτό του Πρατίνα ήταν πιθανότατα η κανονική πάροδος σατυρικού δράματος, όπου ο Χορός εκτοπίζει από την ορχήστρα τον αυλητή της αμέσως προηγούμενης τραγωδίας για να αλλάξει το σοβαρό και τραγικό κλίμα και να εισαγάγει τον θεατή στον πιο ζωνηρό και διονυσιακό χαρακτήρα της σατυρικής ποίησης.

19. Βλ. D'Alessio (2007) 114-115. Πρβλ. Melero (1991) 86.

ότι από παλιά είχε αναγνωρισθεί σ' εκείνους υπορχηματική διάσταση,²⁰ που θα μπορούσε να τους προσδώσει ακόμα και λυρική αυτονομία.

Το απόσπασμα του Πρατίνα εκτελείται, κατά την επικρατούσα άποψη, από Χορό Σατύρων, κάτι που πιστοποιείται από την αναφορά στη *θυμέλη* (τον βωμό του Διονύσου), την περιγραφόμενη όρχηση που φαντάζει παρεμφερής με τη *σίκινιν*, την αναφορά στα όρη ως χώρο όπου συχνάζει ο Χορός και την παρουσία των Ναιιάδων στο πλευρό του. Οι τελευταίες μάλιστα αυτές Νύμφες των υδάτων αναφέρονται σε πολλά σωζόμενα αποσπάσματα σατυρικών δραμάτων ως σύντροφοι των Σατύρων (βλ. Ευρ. *Κύκλ.* 63-71, 429-30, Σοφ. *Ιχθ.* 228, Αισχ. απ. 204b 4-8 και 15-17 Radt [*Προμηθεύς Πυρκαεύς*]). Το γεγονός αυτό αφήνει λίγες αμφιβολίες στον D'Alessio για το ότι και το παρόν κομμάτι ανήκει σε σατυρικό δράμα, αφού η εκτέλεση ενός αυτόνομου λυρικού άσματος, ενός διθυράμβου ή ενός υπορχήματος, από Χορό Σατύρων δεν είναι υπόθεση που μπορεί να υποστηριχθεί επαρκώς από τα υπάρχοντα ιστορικά και λογοτεχνικά τεκμήρια.²¹ Μιλώντας όμως για Χορό Σατύρων, η παρουσία του οποίου δικαιολογείται αποκλειστικά σε δραματικό και όχι σε αυθύπαρκτο λυρικό συγκείμενο, παραβλέπουμε τις ποικίλες απεικονίσεις συνύπαρξης Σατύρων και Νυμφών σε χορευτικές 'περιπτώξεις' με λανθάνουσα ερωτική ατμόσφαιρα που εντοπίζονται σε διάφορες παραστάσεις αγγείων του θου αι. π.Χ. και οι οποίες ίσως αντιπροσωπεύουν όχι απλώς μυθολογικές περιπέτειες των εξωανθρώπινων αυτών πλασμάτων αλλά πρώιμους μεικτούς τελετουργικούς Χορούς, που μπορεί κάλλιστα χρησιμοποιώντας μεταμπίση να εκτελούσαν χορικά άσματα συνοδευόμενα από όρχηση.²²

20. Βλ. Patterson (1900) 39· Phoutrides (1916) 166.

21. Βλ. D'Alessio (2007) 111-113 και 118-121.

22. Ο Hedreen (2007) 150 και 156 υποστηρίζει ότι υπήρχε, πριν από τον 5ο αι. π.Χ., την άφιξη του Πρατίνα στην Αθήνα και την ακμή του σατυρικού δράματος, αξιόλογη χορική ποιητική παράδοση που συμπεριλάμβανε εκτέλεση ασμάτων από Χορούς μεταμφιεσμένους σε Σατύρους ή Σιληνούς, όπως πιστοποιείται από ανάλογες εικονογραφικές αναπαραστάσεις σε αγγεία του θου αι. π.Χ. Στις σσ. 157-158 άλλωστε του ίδιου άρθρου ο μελετητής διατείνεται ότι η πρακτική της μεταμπίσης των Χορών σε Σιληνούς-Σατύρους μαρτυρείται όχι μόνο από εικονογραφικά τεκμήρια αλλά και από τον Πλάτωνα, ο οποίος στους *Νόμ.* 815c μπορεί να αναφέρεται σε μη δραματικούς αλλά σε λυρικούς διονυσιακούς Χορούς, που πραγματοποιούν μεθυσμένοι και μεταμφιεσμένοι σε Σατύρους, Σιληνούς ή στον θεό Πάνα μυθική και καθαρτική τελετουργική όρχηση. Η υπόθεση αυτή είναι σύμφωνη και με τα όσα αναφέρει ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1449a 19-23) για το σατυρικών ως πρόδρομο της τραγωδίας. Για ανάλογη άποψη βλ. Pickard-Cambridge (1962) 95· Seaford (1976) 209-221· Sutton (1980) 5. Μάλιστα ο Sutton (1985) 107-110, διαπιστώνοντας πολλές ομοιότητες ανάμεσα στο σατυρικό δράμα και την αρχαία κωμωδία, ομοιότητες

Ὅπως επισημαίνουν ο Zimmernann, ο Melero, ο Napolitano, αλλά και οι Voelke και Hedreen, υπάρχει έντονος διονυσιακός χαρακτήρας στο απόσπασμα (αναφορά στις Ναϊάδες, επίκληση στον Βρόμιο, χρησιμοποίηση των επιθέτων θριαμβοδιθύραμβος και κισσοχαίτης, περιγραφή της κίνησης των χεριών και ποδιών του ορχηστή που θυμίζει τους βηματισμούς και σχηματισμούς σατυρικών χορών, όπως η *σίκινις*),²³ που μας παραπέμπει τόσο στον *Κύκλωπα* του Ευριπίδη όσο και στο τραγικό κείμενο των *Βακχῶν* αλλά και στον ίδιο τον διθύραμβο, με αποτέλεσμα να μην είναι εύκολο να διακρίνουμε με σαφήνεια το λογοτεχνικό είδος που το απόσπασμά μας αντιπροσωπεύει. Επίσης, η απουσία στροφικής δομής, η διαμαρτυρία του ποιητή για την κυριαρχία της μελωδίας του αυλού και τη χρησιμοποίηση ποικιλίας αρμονιών στις μουσικές συνθέσεις, οι νεολογισμοί, η επισήμανση ότι ο αυλός δεν πρέπει να κυριαρχεί επί του άσματος αλλά και η χαλαρότητα και ιδιοτυπία του μέτρου με την ανάμειξη αναπαίστων και δακτυλοεπίτριτων, φέρνουν το κομμάτι κοντά στον λεγόμενο Νέο Διθύραμβο του όψιμου 5ου αι. π.Χ.²⁴ Αν η θεωρία που θέλει το κομμάτι να αποτελεί δείγμα Νέου Διθύραμβου γίνει αποδεκτή, τότε πρέπει να μετατεθεί η χρονολόγηση του αποσπάσματος και επομένως να θεωρηθεί εσφαλμένη η παραδοσιακή απόδοση της πατρότητάς του στον Πρατίνα.

-
- εμφανείς και στο υπόρρημα του Πρατίνα, διατυπώνει τη γνώμη ότι το τελευταίο αποτελεί ένα χαρακτηριστικό δείγμα μιας πρώιμης μορφής *κώμου*, που πρέπει να αποτελούσε τον κοινό πρόδρομο των δραματικών ειδών. Πρβλ. και τα όσα υποστηρίζονται από τον Shaw (2014) 45-55. Ειδικά για την ερωτική-σεξουαλική και ταυτόχρονα ορχηστική συνύπαρξη Σατύρων και Νυμφών στις αγγειογραφίες του 6ου αι. π.Χ. βλ. Hedreen (2007) 158-160 και 169-181. Πρβλ. επίσης Voelke (2001) 118.
23. Βλ. Zimmermann (1986) 151-152· Melero (1991) 75-87· Napolitano (2000) 113-115, 118-120· Voelke (2001) 117-125· Hedreen (2007) 150 και 160-163. Πρβλ. Cipolla (2003) 70-75· Redondo-Reyes (2007) 39. Ο τελευταίος μάλιστα επισημαίνει τον διθύραμβικό τόνο από τον οποίο εμφορείται το απόσπασμα, δίνοντας έμφαση στο ανταγωνιστικό στοιχείο, τη διονυσιακή ατμόσφαιρα, τη διαλεκτική σχέση τραγουδιού και μιμητικού χορού, αλλά και τη συνάφεια με το απόσπασμα 70 S-M, που ανήκει σε διθύραμβο του Πινδάρου. Τον διονυσιακό χαρακτήρα του αποσπάσματος, που υπογραμμίζεται και εδώ, όπως και στον ευριπίδειο *Κύκλωπα*, από την άγρια κίνηση, την απελευθέρωση ενέργειας και την αυτοαναφορικότητα του Χορού, επισημαίνει και ο Bierl (2011) 67-95.
24. Για πληροφορίες για τη Νέα Μουσική και τα χαρακτηριστικά της καθώς και για την επίδραση των εκπροσώπων της (Τιμόθεου, Φιλόξενου, Κινησία, Τελέστη, Μελανιπίδη, Φρόνη) στον διθύραμβο αλλά και την τραγωδία του Ευριπίδη βλ. ενδεικτικά Csapo (2004) 207-248· Wilson (2005) 183-193· Franklin (2013) 213-236· Ford (2013) 320-22. Τις κύριες αλλαγές που επέφεραν οι εκπρόσωποι της Νέας Μουσικής περιγράφει χαριτωμένα το κωμικό απόσπασμα 155 K-A από τον *Χείρων*α του Φερεκράτη.

Νομίζω ότι δεν έχουμε επαρκείς και ισχυρές αποδείξεις, ώστε να επιχειρήσουμε ρήξη με την παράδοση που χαρακτηρίζει το απόσπασμα *υπόρχημα*. Ο Lloyd-Jones φτάνει στην υπερβολή να εφεύρει δεύτερο Πρατίνα, γιατί δεν μπορεί να αποσπάσει το κομμάτι από τον ποιητή ούτε και να αμφισβητήσει όμως την πρώιμη χρονολόγηση του γνωστού Πρατίνα. Άλλωστε ο ποιητής επικρίνει τις πρακτικές που υιοθετήθηκαν από τον Νέο Διθύραμβο, δεν τις επικροτεί. Πώς θα μπορούσε να δημιουργεί λοιπόν έναν Νέο Διθύραμβο, αφού ακριβώς αυτά τα στοιχεία στηλιτεύει; Άρα, ακόμα και να δεχτούμε την όψιμη χρονολόγηση, δεν μιλάμε για καθαρό Νέο Διθύραμβο αλλά ίσως για υπόρχημα επηρεασμένο από στοιχεία του Νέου Διθυράμβου και ταγμένο στις παραδοσιακές αρχές μιας χορικής εκτέλεσης.

Η λέξη *θριαμβοδιθύραμβος* αποτελεί εδώ, κατά τη γνώμη μου, χαρακτηριστικό προσδιοριστικό επίθετο του Διονύσου,²⁵ για τον οποίο ήδη από το απ. 120 W. του Αρχιλόχου (ώς *Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἶναι συγκεραυνωθεὶς φρένας*)²⁶ γνωρίζουμε ότι ήταν θεός του διθυράμβου, και όχι σύνθετο ουσιαστικό με το οποίο κατονομάζεται η ειδολογική κατηγορία στην οποία ανήκει το απόσπασμα που έχουμε μπροστά μας. Ας μην ξεχνάμε ότι και στο απόσπασμα 115 S-M του Πινδάρου μέσα σε περιβάλλον (ταυτισμένου από την αρχαιότητα) υπορχήματος κατονομάζεται ο διθύραμβος, στοιχείο που καταδεικνύει ότι η χρησιμοποίηση της λέξης *διθύραμβος* σε ένα ποίημα δεν αποτελεί πάντα επαρκή απόδειξη για τη διθυραμβική φύση του. Άλλωστε στο απόσπασμα αυτό του Πρατίνα δεν υπάρχει εκτενής μυθολογική αφήγηση, κάτι που αποτελούσε συστατικό γνώρισμα των διθυράμβων.²⁷

Η επίκληση στον Βρόμιο, επωνυμία του Διονύσου με την οποία ο Χορός διεκδικεί στο απόσπασμά μας την τελετουργική λατρεία του θεού, επίσης δεν συνιστά κάτι νέο ή κάτι που χρησιμοποιείται μόνο από τους δραματικούς ποιητές, εφόσον το προσδιοριστικό για τον Διόνυσο επίθετο

25. Πρβλ. Πινδ. απ. 85 S-M· Ευρ. *Βάκ.* 526· *EM* 274.44. Βλ. σχετικά Kowalzig – Wilson (2013) 7 και Ford (2013) 323. Ο τελευταίος μάλιστα επισημαίνει ότι στα διθυραμβικά ποιήματα δεν χρησιμοποιείται συνήθως η ίδια η λέξη *διθύραμβος* και, σε αντίθεση με τον παιάνα και το παιανικό του *ἐπίφθεγμα*, όπου χρησιμοποιείται ο όρος *διθύραμβος* δεν λειτουργεί ως δείκτης του είδους αλλά ως μετωνυμικός προσδιορισμός της θεότητας. Εξάλλου και ο γνωστός παιάνας του Φιλοδήμου απευθυνόμενος στον Διόνυσο αρχίζει με τις λέξεις: *Διθύραμβε, Βάκχε, Εὔηε, κισσοχαῖτα, Βρόμιε*. Βλ. σχετικά Furley – Bremer (2001) 275.

26. Ο Privitera (1991) 144 θεωρεί το απόσπασμα παιγνιώδη διθύραμβο του Αρχιλόχου και υποθέτει ότι η εκτέλεση και ο χαρακτήρας του πρέπει να ήταν αρκετά κοντά στο *σατυρικόν* για το οποίο κάνει λόγο ο Αριστοτέλης (*Ποιητ.* 1449a 9-23).

27. Βλ. ενδεικτικά Fearn (2007) 177-181· Ford (2013) 316· Calame (2013) 332-352.

απαντά στους διθυράμβους του Πινδάρου (απ. 75.10 και 70b.6). Με το προσδιοριστικό Βρόμιος (<βρέμω = θορυβώ) συνυφαίνεται και ο νεολογισμός *πολυπάταγα* (ἀπαξ λεγόμενον), που αναφέρεται στον θεό που αγαπά τον θόρυβο και την ένταση, τον Διόνυσο, και μπορεί να δικαιολογηθεί στο συγκείμενο ενός υπορχήματος, αφού η *υπόρχηματική* ὄρχησις, καταγόμενη από τον κρητικό χορό των Κουρήτων και συνδεδεμένη στενά με την *πυρρίχη* (βλ. Σ Πινδ. Πυθ. 2.127, Αθην. 14.630D-E και 14.631A), ήταν θορυβώδης και έντονη.

Το απόσπασμα του Πρατίνα αποπνέει άρωμα πολεμικής, όπως πιστοποιείται από τη χρήση του *στρατηλάτας* αλλά και των επιθετικού τόνου προστακτικών *παῖε* και *φλέγε*, οι οποίες μπορεί να αποτελούν μια μορφή τελεστικού λόγου, τους λεκτικούς δείκτες δηλαδή που υποσημαίνουν τη χορευτική παράσταση, η οποία συνοδεύει το τραγούδι και η οποία θα μοιάζει αρκετά με *πυρρίχη*.²⁸ Εξάλλου, αν οι εκτελεστές του άσματος και του χορού του είναι Σάτυροι, η πιθανότητα να χορεύουν μια *υπόρχηματική πυρρίχη* είναι εύλογη, αφού υπάρχουν και αγγειογραφίες από τον πρώιμο 5ο αι. π.Χ., στις οποίες παριστάνονται οπλισμένοι Σάτυροι να εκτελούν βηματισμούς *πυρρίχιου*.²⁹

Στο σημείο όπου ο Χορός παρομοιάζει το άσμα του με εκείνο του κύκνου, η επιλογή της φράσης *ποικιλόπτερον μέλος* είναι μάλλον επηρεασμένη από γνωστές ήδη από την επική και λυρική ποίηση εκφράσεις. Ας αναφέρουμε χαρακτηριστικά την ομηρική φόρμουλα *ἔπεα πτερόεντα* (βλ. Α 201), το πινδαρικό *πτερόεντα ὕμνον* (Ισθμ. 5.63) και τη φράση *μέλεα μελιπτέρωτα* ενός ανώνυμου λυρικού που παραθέτει ο Αθήναιος (14.633A). Ο κύκνος συνδεδεμένος με το τραγούδι αποτελεί κοινό τόπο στη λυρική ποίηση (βλ. Ομ. Ὑμν. Απόλ. 21.1, Αλκμ. απ. 1.1.101 PMG, Βακχυλ. Διθ. 16.6 S-M, Ανακρεόντ. απ. 60.8 W, Αρ. Ὀρν. 769)³⁰ και συνιστά, επομένως, άλλη μια ένδειξη της λυρικής φύσης του αποσπάσματος. Γνώμη μου είναι ακόμη ότι ο Χορός δηλώνει εδώ, παρομοιάζοντας τον εαυτό του με κύκνο, ότι φτάνει στο τελευταίο μέρος, στο κύκνειο άσμα δηλαδή του ευρύτερου

28. Βλ. και Napolitano (2000) 120 σημ. 37.

29. Βλ. Ceccarelli (2004) 108-111· Hedreen (2007) 167. Πρβλ. και Lissarrague (1987) 116 για τους ένοπλους Σάτυρους και την εκτέλεση της *πυρρίχης* από αυτούς.

30. Βλ. και Cipolla (2003) 55. Για τον κύκνο και το τραγούδι του βλ. Garrod (1920) 135-136. Ο Sleigh (2001) 98-99 σημειώνει ότι ο κύκνος ήταν ιερό πτηνό του Δήλιου Απόλλωνα, στοιχείο που ενισχύει την πεποίθησή μου ότι και το συγκεκριμένο χορικό του Πρατίνα, όπου αναφέρεται ο κύκνος, ήταν υπόρχημα, αφού το είδος αυτό ήταν άρρηκτα δεμένο με τον Απόλλωνα και τη Δήλο. Πολύ ταιριαστή φαντάζει, λοιπόν, η αναφορά του κύκνου μέσα σε ένα υπόρχημα.

υπορχήματος, το οποίο είναι στο σύνολό του *ποικιλόπτερον*, με την έννοια ότι κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής του τίθενται σε χρήση πολλές και ποικίλες αρμονίες, για να καταλήξει όμως στην επιλογή της καλύτερης, της πιο παραδοσιακής, της πιο αρχαιοπρεπούς, της πιο εντυπωσιακής και σοβαρής, που δεν είναι άλλη από τη δωρική.

Ένα ακόμη στοιχείο που συνηγορεί υπέρ της αναγνώρισης του λυρικού χαρακτήρα του αποσπάσματος είναι και η παρουσία του ομηρικού απαρεμφάτου *ἔμμεναι* σ' αυτό, αφού η συνηθέστατη στην επική ποίηση αυτή λέξη κάνει συχνά την εμφάνισή της και στη λυρική ποίηση (βλ. ενδεικτικά Σαπφ. απ. 16.3 L-P, Σόλ. απ. 13.39 W, Αλκ. απ. 340 L-P, Πινδ. απ. 243.1 S-M, Σιμ. απ. 36.1.7 PMG), απουσιάζει όμως εντελώς από τη δραματική³¹. Είναι, επομένως, περισσότερες οι πιθανότητες να προέρχεται το απόσπασμα από αυτόνομο λυρικό έργο του Πρατίνα παρά από σατυρικό δράμα.

Η λέξη *θυμέλα* πάλι, όπως ονομάζεται στη θεατρική ορολογία ο βωμός του Διονύσου που βρισκόταν στο κέντρο της ορχήστρας, νομίζω ότι δεν αποτελεί αποδεικτικό στοιχείο για το ότι το απόσπασμα προοριζόταν για σκηνική παρουσίαση, άρα ότι ανήκε κατ' ανάγκη σε σατυρικό δράμα. Άλλωστε υπάρχουν πολλές περιπτώσεις χρήσης της λέξης μέσα στις κλασικές τραγωδίες και κωμωδίες (βλ. Αισχ. *Ik.* 668, Ευρ. *Hl.* 713, *Ἰων* 46, 114, 161, 228, *Ik.* 64, *I.A.* 152, [Ευρ.] *Πήσ.* 235) με τη γενικότερη σημασία του βωμού, του ιερού ενός θεού (*θυμέλη* [*< θύειν*] = το μέρος όπου γίνονται οι θυσίες προς τιμήν του θεού).³² Η χρήση του όρου *θυμέλη* με την τελετουργική σημασία καθιστά φανερό και τον θρησκευτικό, λατρευτικό, τελετουργικό χαρακτήρα του άσματος που εκτελείται συνοδεία χορού γύρω από τον θυσιαστικό βωμό (σύμφωνα με τον ορισμό του υπορχήματος κατά το *Μέγα Ετυμολογικόν* 690) και πρέπει να ακολουθεί συγκεκριμένες αρχές για να μην απaréσκει στο θείο και να μην οδηγεί σε *ἕβριον* (πρβλ. *τίς ἕβριος ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπάταγα θυμέλαν;*).

Αποψη μου είναι ακόμα ότι στη φράση *τίς ὁ θόρυβος ὄδε; τί τάδε τὰ χορεύματα;* η έμφαση πρέπει να δοθεί στις δεικτικές αντωνυμίες *ὄδε* και *τάδε* που προσδιορίζουν τα ουσιαστικά που αναφέρονται στα προηγηθέντα ακουστικά και οπτικά δρώμενα, στη χορική και ορχηστική παράσταση που έλαβε χώρα αμέσως προηγουμένως. Αν λάβουμε υπόψη την υπόθεση που διατυπώνει ο Zimmermann, ότι ο Χορός στρέφεται εναντίον του ίδιου

31. Για την παρατήρηση βλ. Cipolla (2003) 58 και Slenders (2007) 74.

32. Για τη *θυμέλη* και την έννοια της στο απόσπασμα του Πρατίνα βλ. το σχετικό άρθρο του Gow (1912) 237. Βλ. επίσης Napolitano (2000) 121 σημ. 42· Cipolla (2003) 55 και 74. Πρβλ. όμως D'Alessio (2007) 111 και 116.

του αυλητή του, που εκτέλεσε μόνος του εν είδει ἀναβολῆς (πρελούδιου) ένα μουσικό κομμάτι, συνοδεύοντάς το με δικούς τους ρυθμικούς βηματισμούς, και αποδοκιμάζει την ἔλλειψη του λόγου, την απουσία ἄσματος από το κομμάτι αυτό,³³ τότε αξίζει να παρατηρήσει κανείς εδώ την ομοιότητα με το υπορχηματικό απόσπασμα 15 Μ. του Βακχυλίδη (*Οὐχ ἔδρας ἔργον οὐδ' ἀμβολᾶς*), αφού και οι δύο ποιητές απορρίπτουν τις ἀναβολές επιθυμώντας την εκτέλεση ζωηρών, ταχέων και κινητικῶν υπορχημάτων, όπου λόγος και ὄρχηση συνυπάρχουν χωρίς εκτενή αυλητικά πρελούδια.

Το απόσπασμα θα μπορούσε να συνιστά μέρος (αυτόνομου;) υπορχήματος και να εκτελείται από Χορό, που ὅλος μαζί τραγουδά και ορχείται υπό τους ἤχους αυλού σε δωρική αρμονία. Η επίθεση και η δυσαρέσκειά του κατευθύνεται στο ακριβῶς προηγούμενο μέρος του ίδιου υπορχήματος, που εκτελέστηκε με τη συνοδεία αυλού σε πολύπλοκη αρμονία (συνδυαστική πολλῶν επιμέρους αρμονιών) και χωρίς να συμμετέχει ολόκληρος ο Χορός και στο τραγούδι και στην ὄρχηση. Αν δηλαδή η συμμετοχή του Χορού στην εκτέλεση ενός υπορχήματος έχει τρεις δυνατές μορφές (στην πρώτη περίπτωση ο Κορυφαίος τραγουδά και οι υπόλοιποι χορεύουν, στη δεύτερη ένα μέρος του Χορού τραγουδά και ένα ἄλλο χορεύει ἢ μπορεί το τραγούδι του Χορού να συνοδεύεται από δευτερεύουσα ομάδα επαγγελματιῶν ορχηστῶν, ενώ στην τρίτη ὅλοι μαζί τραγουδούν και ορχούνται),³⁴ τότε ενδεχομένως βρισκόμαστε εδώ μπροστά στη μορφή του υπορχήματος, κατὰ την οποία ο Χορός αναλαμβάνοντας και τα δύο καθήκοντα (του ἄσματος και της ὄρχησης) και, διακηρύσσοντας την ολότητά του, τονίζει πανηγυρικά ὅτι ο θεός Δίονυσος εἶναι δικός του (εἶναι χαρακτηριστική η επανάληψη της κτητικής αντωνυμίας του ἀ' προσώπου ἐμός, ἐμέ, η οποία δίνει και τόνο αυτοαναφορικότητας στο κείμενο) και ὅτι προτεραιότητα ἔχει η συνδυαστική εκτέλεση τραγουδιῶν και ορχηστικῶν κινήσεων (*κελαδεῖν και παταγεῖν*) ἀπὸ ἕνα πρόσωπο (τον ενοποιημένο Χορό), το ἄσμα του οποῖου πρέπει να βρίσκεται στο επίκεντρο (*τὰν ἀοιδὰν κατέστασε Πιερίς βασιλείαν*). Ο αυλός σημαίνοντας τον ρυθμό σε δῶριον αρμονία οφείλει απλῶς να υπηρετεί και να συνοδεύει τον λόγο. Σε κάθε ἄλλη περίπτωση, αν δηλαδή ο λόγος απουσιάζει ἢ τα καθήκοντα ὄρχησης και τραγουδιῶν επιμερίζονται σε διάφορα πρόσωπα ἢ ο αυλητῆς διεκδικεῖ πρωτοκαθεδρία

33. Βλ. Zimmermann (1986) 147-149 και 151 σημ. 35, καθώς και Cipolla (2003) 54-55. Πρβλ. Voelke (2001) 122, ὅπου επισημαίνεται η ομοιότητα με την ἀναβολή των διθυραμβικῶν προοιμίων. Για τον ὄρο βλ. LSJs.v. ἀναβολή, καθώς και Μιχαηλίδης (1982) 32· West (1999) 286, 479.

34. Πρβλ. Μιχαηλίδης (1982) 338. Βλ. και Lawler (1964) 101· Smyth (1977) 42.

επιζητώντας να ξεχωρίσει και να κεντρίσει το ενδιαφέρον μέσα από πολύπλοκες και ποικίλες αρμονίες, διασπάται η ολότητα του υπορχηματικού άσματος και μπορούμε να μιλάμε μόνο για θόρυβο και χορεύματα, μεμονωμένα δηλαδή στοιχεία, που μόνο συνδεόμενα μεταξύ τους και αλληλοσυμπληρούμενα στο τελευταίο μέρος συναπαρτίζουν το υπόρχημα στην τελειότερη μορφή του.

Ο αυλός προσωποποιούμενος αναλαμβάνει τον ρόλο χορευτή που υπηρετεί το τραγούδι (ὁ δ' αὐλὸς ὕστερον χορευέτω· καὶ γὰρ ἔσθ' ὑπηρέτας), άποψη που επαναλαμβάνεται κατά μια έννοια και σε άπόσπασμα του Σοφοκλή (απ. 828 Radt: *παπαῖ, χορευτῆς αὐλὸς οὐκέτι φοφεῖ*). Η πρωταρχική θέση καταλαμβάνεται στο εκτελούμενο άσμα από το τραγούδι, ενώ ο ρόλος του αυλού είναι μόνο επικουρικός.³⁵ Η χρήση της προστακτικής *χορευέτω* με προτρεπτικό νόημα υποσημαίνει τον ορχηστικό χαρακτήρα του άποσπάσματος. Το συνοδευτικό μουσικό όργανο δεν ηχεί ανεξέλεγκτα και ανεξάρτητα από τον λόγο, αλλά ο ρόλος του συμπυκνώνεται στο να παραγάγει τον καταλληλότερο για το περιεχόμενο του άσματος ρυθμό, ώστε να τεθεί σε κίνηση το σώμα και να προβεί στους αρμόζοντες βηματισμούς και στις πιο ταιριαστές χειρονομίες προκειμένου να αποδοθεί και οπτικά το νόημα των στίχων. Με τον τρόπο που διατυπώνονται, επομένως, οι στίχοι αυτοί του άποσπάσματος καταφάσκει η ενότητα και αλληλεξάρτηση λόγου, μελωδίας, ρυθμού και όρχησης μέσα σ' ένα υπόρχημα, ενώ ταυτόχρονα προσδιορίζεται η θέση τους και διαβαθμίζεται η σημασία του καθενός στο σύνολο του έργου. Τόσο η μελωδία που θα παραχθεί από τον αυλό όσο και οι χορευτικές κινήσεις που εναρμονίζονται με τον ρυθμό του αυλού είναι εκ των ων ουκ άνευ για ένα υπόρχημα, κανένα από τα δύο όμως δεν έχει ουσία, αν δεν βρίσκεται σε σύμπνοια με τα αδόμενα λόγια. Αυτό το νόημα έχει ο αυλός *ύπηρέτας*, που καλείται "να χορέψει" *ύστερον*,

35. Βλ. Cipolla (2003) 57. Πρβλ. Voelke (2001) 124 και Seaford (2007) 387. Ο τελευταίος υποστηρίζει ότι οι Σάτυροι που εκτελούν το άσμα επιτίθενται στον αυλό που είχε προηγουμένως επικαλύψει τον χορό υποστηρίζοντας (μέσα από τη χρήση διθυραμβικής γλώσσας) ότι η δική τους άγρια όρχηση και το τραγούδι τους, που θυμίζει τη μελωδία του άσματος ενός κύκνου, έρχεται σε αντιδιαστολή με την *ύβριον* που είχε μέχρι τη δική τους εμφάνιση καταλάβει το κέντρο του διονυσιακού ιερού. Κατά τον ίδιο μελετητή, το άσμα του Πρατίνα (που ανήκει σε σατυρικό δράμα) δεν αποτελεί παρά μια περιγραφική κατάδειξη και ταυτόχρονα στηλίτευση του "άπροσδιόνυσου" (οὐδὲν πρὸς Διόνυσον) χαρακτήρα που είχε αποκτήσει η τραγωδία κατά τον 5ο αι. π.Χ. και ο οποίος οδήγησε στην ένταξη και καθιέρωση του σατυρικού δράματος στο πρόγραμμα των εν άστει Διονυσίων, προκειμένου να επανασυνδεθεί το δράμα με τις διονυσιακές καταβολές του.

σε δευτερεύουσα θέση, ακολουθώντας τον στίχο και όχι διεκδικώντας τον κυρίαρχο ρόλο στη χορική παράσταση.

Ανάμεσα στις πολύ χαρακτηριστικές λέξεις του αποσπάσματος είναι και το *unicum ὄλεσιαλοκάλαμον* (από το *ὄλεσιαλοκάλαμον* με απλοποίηση³⁶), που αποτελεί νεολογισμό του Πρατίνα. Πρόκειται για σύνθετο επίθετο με κωμικές (ακουστικές και σημασιολογικές) προεκτάσεις, που αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, ευφυολόγημα του ποιητή, εφόσον λόγω του ότι εμπεριέχει την επανάληψη της έντονα συριστικής συλλαβής *-σι-* λειτουργεί ως νύξη για τον Λάσο τον Ερμιονέα, ο οποίος, όπως πληροφορούμαστε από τον Αθήναιο (10.455C), είχε συνθέσει έργα στα οποία κατόρθωσε να αποφύγει τον ήχο που προκύπτει από το σίγμα, γιατί τον θεωρούσε τραχύ και απρόσφορο ηχητικά για αυλητική συνοδεία (βλ. *PMG* απ. 702 και 704, πρβλ. Πινδ. απ. 70b).³⁷ Ο Πρατίνας, επομένως, συμπεριλαμβάνοντας στο λεκτικό του το επίθετο αυτό, και μάλιστα ακριβώς εντός του τμήματος όπου πραγματοποιεί την επίθεσή του ενάντια στην υπερβολική χρήση του αυλού, επιτυγχάνει με έμμεσο αλλά σαφή τρόπο να στηλιτεύσει την τάση εγκατάλειψης των παραδοσιακών αρχών της μουσικής, που είχε αρχίσει ήδη να γίνεται αισθητή στην περίπτωση των έργων του Λάσου, και να καταστήσει το τμήμα αυτό του υποχρήματός του διακήρυξη υπέρ της δωρικής αρμονίας και πάνω από όλα υπέρ της συνετής και μετρημένης χρησιμοποίησης του αυλού στο πλαίσιο των μουσικών/χορικών παραστάσεων. Έτσι, η τοποθέτηση της συλλαβής *-σι-* στο μέσο ακριβώς της νεοσύνθετης πολυσύλλαβης λέξης (η οποία στην αρχική της, μη απλοποιημένη, μορφή εμπεριείχε διπλή τη συλλαβή *-σι-*) συνιστά μια απόπειρα του Πρατίνα να δείξει ότι δεν ακολουθεί το παράδειγμα του Λάσου, ο οποίος προσάρμοζε το ποιητικό κείμενο στις απαιτήσεις του ήχου του αυλού περιορίζοντας τις φραστικές και φθογγολογικές του επιλογές, αλλά αντιθέτως εκείνος ενδιαφέρεται πρωτίστως να εναρμονιστεί η μελωδία του μουσικού οργάνου με τις απαιτήσεις του εξέχοντος σε σημασία ποιητικού λόγου.

Νεολογισμό του Πρατίνα αποτελεί και το πολυσύνθετο επίθετο *λαλοβαρούσα*, που επίσης χρησιμοποιείται ως προσδιοριστικό του αυλού. Τοποθετούμενο συσσωρευτικά δίπλα στο *ὄλεσιαλοκάλαμον* και το *παρამελορυθμοβάταν* συμβάλλει στη διατύπωση μιας σφοδρής κριτικής κατά του μουσικού οργάνου, η κατάχρηση του οποίου μπορεί να καταστρέψει

36. Για το επίθετο, τη σημασία του και τις προτάσεις αντικατάστασής του που υποστηρίχθηκαν από διάφορους μελετητές βλ. Cipolla (2003) 58.

37. Βλ. West (1999) 56 και 459-60· Redondo-Reyes (2007) 48 σημ. 53· Hedreen (2007) 184.

τη μελωδία, τον ρυθμό, τον λόγο και γενικότερα την αισθητική ισορροπία και το εύηχον ενός άσματος. Η παράταξη μιας σειράς πολυσύλλαβων σύνθετων λέξεων είναι συνηθέστατη τεχνική της αρχαίας κωμωδίας που αποβλέπει στην πρόκληση του γέλωτα (βλ. χαρακτηριστικά π.χ. Αρ. Εκκλ. 1169-75). Παρόμοιο σκοπό μου φαίνεται ότι έχει εδώ η παραπάνω τεχνική, επιτυγχάνοντας να προκαλέσει τον χλευασμό για τον αυλό που δεν χρησιμοποιείται συνετά. Η τεχνική αυτή βέβαια δεν αποτελεί οφειλή του Πρατίνα στο δράμα, αφού δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο της κωμωδίας. Ας μην ξεχνάμε ότι και οι ιαμβικοί ποιητές στους στίχους τους με ψογερό περιεχόμενο έκαναν συχνά χρήση σύνθετων πολυσύλλαβων λέξεων (βλ. Ιππών. απ. 126.2 Degani = 128 W.: *ἐγγαστριμάχαιραν*, απ. 171 Degani = 114c W.: *μεσσηγυδοροποχέστης*) που παρελήφθησαν αργότερα και από την κωμωδία.³⁸ Το γεγονός αυτό επομένως συνηγορεί υπέρ της αναγνώρισης λυρικού και όχι απαραίτητως δραματικού χαρακτήρα στο απόσπασμα του Πρατίνα.

Τέλος, νομίζω ότι η προβληματική γραφή *†θήπα* του στ. 14 είναι προτιμότερο να αντικατασταθεί από το *θήτα* ('υπηρέτης', 'δούλος'), που χρησιμοποιεί και ο Αριστοτέλης στα *Πολιτικά* 8.1341b 14 χαρακτηρίζοντας την αυλητική τέχνη ως *θητικωτέραν*.³⁹ Έτσι, ο στίχος αποκτά καλύτερη νοηματική διάσταση, αφού, αναδιατυπώνοντας τρόπον τινά τους στίχους όπου αποκαλείται ο αυλός "υπηρέτης", παρουσιάζει εμφαστικά την άποψη του ποιητή αναφορικά με τον επικουρικό ρόλο του αυλού στη χορική παράσταση. Αν συνδυάσουμε μάλιστα τη λέξη αυτή με τη σεξουαλική συνυποδήλωση που φέρει ο υπόλοιπος στίχος (*τρυνάνω δέμας πεπλασμένον*),⁴⁰ καθίσταται προφανές το κωμικό περιεχόμενο και ο ευτράπελος τόνος που διέπει το υποχρηματικό άσμα του Πρατίνα στο σημείο αυτό.

Οι ρηματικοί τύποι *σύμενον*, *χορευέτω*, *παταγείν* και η φράση *ἄδε σοι δεξιᾶς καὶ ποδὸς διαρριφά* είναι ενδείξεις χορευτικών κινήσεων και υποσημαίνουν την ορχηστική διάσταση του αποσπάσματος και τον υποχρηματικό χαρακτήρα του έργου από το οποίο προέρχεται. Αξιοσημείωτη είναι και η ακουστική συμμετρία που παρουσιάζει το απόσπασμα, αφού ξεκινά με τη λέξη *χορευέματα* και κλείνει με τη λέξη *χορείαν*. Δημιουργείται, έτσι, με τη μέθοδο της κυκλικής σύνθεσης ένα εντυπωσιακά σφιχτοδεμένο άσμα,⁴¹

38. Βλ. π.χ. Cipolla (2003) 72 και σημ. 136.

39. Την *coniectura* *θήτα* προτείνει ακολουθώντας τον Hartung ο Zimmermann (1986) 152 σημ. 39. Πρβλ. και Cipolla (2003) 60. Τη γραφή αυτή υιοθετεί και η Leven (2010) 43.

40. Βλ. Garrod (1920) 135. Αναλυτικά για τις σεξουαλικές συνδηλώσεις του στίχου βλ. Wolkow (2005) 222-225.

41. Βλ. Cipolla (2003) 61.

του οποίου επισημαίνεται η χορική και χορευτική διάσταση, ενώ αποτυπώνεται μέσω των λέξεων και του σχήματος λόγου η ίδια η κυκλική μορφή της ὄρχησης.

Σημαντική κρίνεται επίσης η παρουσία της λέξης *χόρευμα* στο απόσπασμα, η οποία απαντά για πρώτη φορά στην αρχαία γραμματεία σε κείμενο του Αισχύλου (απ. 204c 3 Radt). Την συναντάμε κατόπιν, σε αρκετές τραγωδίες του Ευριπίδη (βλ. *Ιων* 1474, *Ηρ.* 891, *Ηλ.* 875, *Φοίν.* 655, *Βάκ.* 132) αλλά και σε χορικό ἄσμα από τους Ὀρθίους του Αριστοφάνη (στ. 746).⁴² Ο εντοπισμός της συγκεκριμένης λέξης σχεδόν αποκλειστικά σε χορικά των ανωτέρω δραματικών έργων επιβεβαιώνει την υποψία ότι πρόκειται για επιλογή προερχόμενη από το λεκτικό οπλοστάσιο της λυρικής ποίησης και ότι δεν πρωτοχρησιμοποιήθηκε από τον Αισχύλο. Τόσο αυτός όσο και ο Πρατίνας δεν διεκδικούν δάφνες γλωσσοπλάστη ὅσον αφορά στη συγκεκριμένη λέξη, αφού, αν δεχτούμε την αρκετά λογική εικασία 〈χορεύ〉ματα που προτείνει ο Sieveking⁴³ για το αθεράπευτο, κατά την έκδοση *PMG*, χωρίο †μάλα† του αποσπάσματος 55 του Στησιχόρου (†μάλα† τοι μάλιστα / παιγμοσύνας <τε> φιλεῖ μολπὰς τ’ Ἀπόλλων, / κήδεα δὲ στοναχὰς τ’ Αἴδας ἔλαχε), προκύπτει το συμπέρασμα ὅτι η λέξη *χόρευμα* ἦταν σε χρήση ἤδη από τους λυρικούς ποιητές. Ο Πρατίνας, ο οποίος θεωρώ ὅτι ανήκει στα τέλη του 6ου και τις αρχές του 5ου αι. π.Χ., είναι πολύ κοντά στην ακμή της λυρικής ποίησης, επηρεάζεται από αυτή και την υπηρετεί. Η παρουσία της λέξης *χόρευμα* στο ἔργο του λοιπὸν δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεῖ ως σοβαρὸ ἐπιχείρημα υπέρ της σατυρικής/δραματικής φύσης του αποσπάσματος, μόνο και μόνο επειδὴ ὁ ὅρος μαρτυρεῖται και στους τραγικούς. Το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται εἶναι συνήθως χορικό και πιθανότατα, αν ισχύει η ὑπόθεση του Sieveking για τον Στησιχόρο, ἔχει χρησιμοποιηθεῖ και παλαιότερα στη λυρική ποίηση.

Το μέτρο του υπορχήματος του Πρατίνου προκύπτει ἀπὸ τη σύνθεση πολλῶν ἐπιμέρους μέτρων.⁴⁴ Οἱ πρώτοι στίχοι ἀποτελοῦν ἀναλυμένους

42. Τα παράλληλα χωρία ἀπὸ το δράμα ἐπισημαίνει και ὁ Wolkow (2005) 158-160.

43. Βλ. τὴν ἐκδοσὴ των *Ηθικῶν* (394b 6-9) τοῦ Πλουτάρχου ἀπὸ τον Sieveking (1929), ὅπου παραδίδεται τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Στησιχόρου.

44. Για μετρικὴ ἀνάλυση τοῦ υπορχήματος βλ. Napolitano (2000) 137-138· Cipolla (2003) 52-53. Πρβλ. *TrGF* (1971) 81· Melero (1991) 75· Zimmermann (1986) 147· Wolkow (2005) 128-152. Κατὰ τους Gentili – Lomiento (2003) 69 σημ. 6, ἡ χρῆση τοῦ ἀναπαιστικῆς μέτροις εἰδικὰ στοὺς πρώτους στίχους, ὅπου ἔχουμε μιὰ ἀκολουθία ἀπὸ σύντομες βραχεῖες συλλαβές λόγω τῆς ἀνάλυσης των ἀναπαιστων, συνοδεύει ἐξαισία τὸν ἦχο τοῦ αὐλοῦ ἀλλὰ και τὶς κινήσεις τοῦ χοροῦ, που πρέπει να ἦταν ἀρκετὰ συγκεκριμένες και ἀπροσδιόριστες. Ἡ μετάβαση στοὺς δωρικούς δακτυλοεπίτριτους στη συνέχεια σηματοδοτεῖ και ἀλλαγὴ στο κλίμα που διαμορφώνει τὸ πε-

αναπαίστους, ενώ στη συνέχεια επιστρατεύονται οι δακτυλοεπίτριτοι, που βασίζονται στη σύνθεση δακτύλων με τροχάιους και ιάμβους. Στους δακτυλοεπίτριτους σχεδόν πάντα εμπεριέχεται κρητικό μέτρο, που είναι χαρακτηριστικό των υπορχημάτων (βλ. Αθην. 5.181B: *ὄθεν καὶ Κρητικὰ καλοῦσι τὰ ὑπορχήματα· Κρητὰ μὲν καλέουσι τρόπον, τὸ δ' ὄργανον Μολοσσόν*). Έτσι διασφαλίζεται η κλιμακωτή αύξηση της έντασης του ρυθμού και η επίταση των χορευτικών κινήσεων που προοδευτικά πρέπει να γίνονταν γρηγορότερες και ζωηρότερες. Η παρουσία των δακτυλοεπίτριτων, λοιπόν, που συνδυάζονται με αναπαίστους και ιθυφαλλικό μέτρο (όπως στην ευριπίδεια τραγωδία, την κωμωδία του Αριστοφάνη και τον Νέο Διθύραμβο⁴⁵) μπορεί να μην αποδεικνύει ότι το υπόρχημα του Πρατίνα ακολούθησε χρονικά τα παραπάνω αλλά το αντίθετο: ότι προηγήθηκε χρονικά και αποτέλεσε πρότυπο για την κατεύθυνση που πήραν τα ποιητικά και δραματικά είδη στη συνέχεια, όταν ενσωμάτωσαν τα στοιχεία του και τις λειτουργίες που εκείνο άλλοτε εξυπηρετούσε στο δικό τους λογοτεχνικό-επικοινωνιακό πλαίσιο.

Όσο για το φαινομενικά παράδοξο, να αναπέμπεται δηλαδή ένα υπόρχημα, το άσμα που οι αρχαίοι συγγραφείς συνδέουν κατεξοχήν με τον Απόλλωνα (πρβλ. ενδεικτικά [Πλουτ.] *Π. μουσ.* 1134C 6-1134D 3, Λουκ. *Π. ὄρχησ.* 16), στον θεό Διόνυσο, μην ξεχνάμε ότι οι δυο θεότητες ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες μεταξύ τους, όπως φαίνεται από την κοινή τους λα-

ριεχόμενο του άσματος και στην ὄρχηση που βρίσκει τον σοβαρό και σταθερό χαρακτήρα της. Βλ. και Thomson (1966) 243 για την αυστηρότητα και στιβαρότητα των δωρικών μέτρων όπου συγκαταλέγονται και οι δακτυλοεπίτριτοι. Ας μην ξεχνάμε όμως, όπως επισημαίνει ο Webster (1969) 136-137, ότι οι δάκτυλοι γενικά παρά τη στιβαρότητά τους ήταν ταυτόχρονα και γρήγορο/ενθουσιώδες μέτρο που συνδυάζονται συχνά με ακόμα πιο ζωηρά και χορευτικά μέτρα προσφέροντας ταχύτητα στον στίχο, ειδικά όταν χρησιμοποιούνταν ως εισαγωγικοί πόδες σε άλλα μέτρα. Επειδή και τα δύο αυτά στοιχεία, ταχύτητα/ορχηστική διάθεση αλλά και παράλληλα σοβαρότητα/ιεροπρέπεια, μπορούν να εντοπιστούν στο υπόρχημα του Πρατίνα, θεωρώ ότι οι δακτυλοεπίτριτοι αποτελούσαν το καταλληλότερο μέτρο για τη σύνθεσή του. Για τους δακτυλοεπίτριτους βλ. και Parker (1997) 85-90.

45. Βλ. Zimmermann (1986) 149 και Dale (1968) 178-194, όπου διαπιστώνεται ότι η ανάμειξη των δακτυλοεπίτριτων με άλλα μέτρα (όπως ο ιθυφαλλικός και οι ανάπαιστοι) δεν υπάρχει στους πρώιμους ποιητές, αλλά αποτελεί όψιμη τακτική που απαντάται σε δραματικά έργα (κυρίως στον Ευριπίδη και την κωμωδία), όπως βέβαια και στον Νέο Διθύραμβο (βλ. Τιμ. απ. 799 *PMG*: εδώ συναντάμε αναπαίστους, για τους οποίους εικάζω ότι θα μπορούσαν στο ευρύτερο κείμενο να συνυπάρχουν και με τους προσφιλείς στο είδος δακτυλοεπίτριτους). Ο Cipolla (2003) 39, βέβαια, παρατηρεί ότι οι δακτυλοεπίτριτοι εντοπίζονται και στον Πίνδαρο και στον Βακχυνίδη, ενώ στη σ. 70 της μελέτης του αναφέρεται και σε απόσπασμα του Σιμωνίδη συνθεθιμένο σε τέτοιο μέτρο.

τρεία στους Δελφούς⁴⁶. Ο ένας αποτελούσε το *alter ego* του άλλου, αφού τα στοιχεία που συμβόλιζαν και αντιπροσώπευαν απαρτίζουν αλληλοσυμπληρούμενα το σύμπαν, τη ζωή, τη φύση στην ολότητά της. Το διονυσιακό και το απολλώνιο στοιχείο είναι τόσο διαφορετικά και αντίθετα μεταξύ τους όσο και αλληλένδετα. Άλλωστε, γνωρίζουμε και άλλες περιπτώσεις κατά τις οποίες τα ποιητικά είδη που προορίζονταν για τη λατρεία του ενός θεού επιστρατεύτηκαν προς εξύμνηση του άλλου. Έτσι, γνωστός είναι ο 17ος *διθώραμβος* του Βακχυλίδη, όπου ο ποιητής προσφωνεί τον Απόλλωνα, αλλά και ο *παιάνας* του Φιλοδήμου που είναι αφιερωμένος στον Διόνυσο. Απόδειξη ότι τα όρια των λυρικών ειδών δεν ήταν απολύτως διακριτά⁴⁷. Στο πλαίσιο της ίδιας λογικής, συνεπώς, το υπόρχημα του Πρατίνα μπορεί χωρίς πρόβλημα να απευθύνεται στον Διόνυσο. Να μην ξεχνάμε ότι και τα υπορχήματα του Πινδάρου δεν ήταν όλα αφιερωμένα στον Απόλλωνα αλλά εξυμνούσαν κι άλλες θεότητες (π.χ. τα απ. 108 και 113 Μ ενδεχομένως τον Δία) ή ακόμα και θνητούς (π.χ. το απ. 105 Μ τον Ιέρωνα), ενώ και ο Βακχυλίδης με τη σειρά του είχε γράψει υπόρχημα για την Ιτωνία Αθηνά (βλ. απ. 15 Μ).

Αν και δεν έχω αμφιβολία ότι το κομμάτι συνιστά υπόρχημα, ωστόσο δεν μπορώ να αποφανθώ με βεβαιότητα αν ανήκε στα δείγματα της αυτόνομης ακμής του είδους ή αν εγκιβωτίστηκε μέσα σε σατυρικό δράμα. Η θεότητα στην οποία αναπέμπεται το μελετώμενο υπόρχημα και την οποία επικαλείται ο ποιητής είναι ο Διόνυσος, ενώ για τον τόπο εκτέλεσης του συγκεκριμένου έργου και την εορταστική κατάσταση δεν μπορεί να υποστηριχθεί κάτι με ασφάλεια. Από όσα είναι γνωστά για τη ζωή και δράση του δημιουργού⁴⁸ όμως, είναι δυνατό να υποτεθεί ότι ο τόπος εκτέλεσης ήταν ο Φλειούντας ή η Αθήνα. Πιθανότερο, κατά τη δική μου γνώμη, φαντάζει το ενδεχόμενο να παρουσιάστηκε το υπόρχημα αυτό (αν ήταν αυτόνομο και όχι ενταγμένο στο πλαίσιο σατυρικού δράματος) στον Φλειούντα, την πατρίδα του ποιητή, γιατί παραδοσιακά συνδεόταν ο τόπος αυτός με τον Διόνυσο, εφόσον κατά μια εκδοχή έλαβε την ονομασία του από τον Φλίαντα ή Φλίασο, τον γιο του Διονύσου και της Αριάδνης

46. Βλ. Käppel (1992) 283-284 και Castaldo (2000) 139-156. Η τελευταία μελετώντας τη συμπληρωματική σχέση των δύο θεοτήτων στις εικονογραφικές απεικονίσεις μουσικών σκηνών επισημαίνει ότι Απόλλων και Διόνυσος καταλήγουν να αλλάζουν ρόλους.

47. Βλ. σχετικά π.χ. το εξαιρετικό και πολύ κατατοπιστικό ως προς το θέμα άρθρο του Calame (2009) 169-197.

48. Για τα σχετικά με τον Πρατίνα *testimonia* βλ. ενδεικτικά Stoessl (1954) 1721-1730· *PMG* (1962) 367-369· *TrGF* (1971) 79-84· Campbell (1991) 318-327· Cipolla (2003) 29-45· Wolkow (2005) 4-47.

(βλ. Παυσ. 2.12 και Υγίν. *Fab.* 14). Εξάλλου ο Φλειούντας, ως περιοχή της Πελοποννήσου, θα είχε και αξιόλογη δωρική παράδοση, οπότε το δωρικής προέλευσης υπόρχημα αποτελούσε είδος που θα γνώρισε ανάπτυξη και δημοφιλία στις τοπικές εορτές προς τιμήν του Διονύσου.

Στο ποιητικό κείμενο του Πρατίνα προβάλλεται ιδιαίτερα η σωματικότητα, η όρχηση, το στοιχείο του εορτασμού, ενώ είναι εμφανής η αυτοαναφορική διάσταση του Χορού, λόγω της χρήσης πολλών δεικτικών και προσωπικών αντωνυμιών (*ὄδε, τάδε, ἐμός, ἐμέ*) κατά την περιγραφή της χορικής και χορευτικής εκτέλεσής του. Το τελευταίο στοιχείο επιτρέπει, νομίζω, να επισημάνουμε και μια πρώιμη απόπειρα “μεταθεατρικής” ανάγνωσης της χορικής παράστασης εκ μέρους του ποιητή. Η μυθολογική αφήγηση, εκτενέστατη στους διθυράμβους, απουσιάζει. Τέλος, η χρήση της λέξης *θριαμβοδιθύραμβε* μέσα σε ένα ποίημα που είναι πολύ δύσκολο να προσδιοριστεί ειδολογικά, μιας και συνδυάζει στοιχεία τόσο κωμικά όσο και διονυσιακά, μας οδηγεί να σκεφτούμε ότι βρισκόμαστε μπροστά σε μια άλλη μορφή άσματος, το οποίο έχει ομοιότητες και με τον διθύραμβο και με την κωμωδία, και το οποίο με τον Πρατίνα διεκδικεί αυτόρεσκα ακόμα και τη λατρεία του Διονύσου από το κατεξοχήν ταυτισμένο με τον θεό είδος. Αυτό δεν θα μπορούσε να είναι άλλο από το υπόρχημα, που, διαθέτοντας αρκετά από τα παιγνιώδη χαρακτηριστικά της κωμωδίας και του σατυρικού δράματος, βρίσκεται πολύ κοντά στο προδραματικό στάδιο του *κώμου* αλλά και στο λεγόμενο *σατυρικόν* για το οποίο κάνει λόγο στην *Ποιητική* ο Αριστοτέλης (1449a 19-23) και το οποίο συνιστά τον μακρινό κοινό πρόγονο των δραματικών ειδών.

Εκείνο που φαίνεται πάντως να διακηρύσσει ο Πρατίνας, προτάσσοντας την αξία της δωρικής αρμονίας και επισημαίνοντας την ανάγκη να απαγκιστρωθεί ο ποιητικός λόγος από την επικυριαρχία του μη συνάδοντος προς εκείνον και την απαιτούμενη μιμητική όρχηση αυλού, είναι ο σεβασμός στην κατεξοχήν δωρική χορική εκτέλεση, το υπόρχημα, που συνδυάζει λόγο, μέλος και όρχηση με τον πιο καλλιτεχνικά αρμονικό τρόπο. Επικρίνει την απομάκρυνση από την παράδοση, από την *δώριον χορείαν*. Ζητεί μια ‘καθαρή’ χορική ποιητική τέχνη. Σαν να λέει από τα βάθη των αιώνων κάτι αντίστοιχο με αυτό που διατείνεται ο δικός μας Σεφέρης σε άλλο τόπο και χρόνο: *Γιατί και το τραγούδι το φορτώσαμε με τόσες μουσικές που σιγά-σιγά βουλιάζει. Και την τέχνη μας τη στολίσουμε τόσο πολύ που φαγώθηκε από τα μαλάματα το πρόσωπό της...*⁴⁹

49. Γ. Σεφέρης, “Ένας γέροντας στην ακροποταμιά”, στ. 17-18 (από το *Ημερολόγιο Καταστρώματος Β'*), *Ποιήματα*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1974, 201).

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barker, A. (1984), *Greek Musical Writings*, τ. 1: *The Musician and his Art*, Cambridge.
- Becker, J. (1912), *De Pratina*, (Diss.) Münster.
- Bierl, A. (2001), *Der Chor in der alten Komödie: Ritual und Performativität*, München–Leipzig.
- Bierl, A. (2011), “Il dramma satiresco di Pratina e il *Ciclope* di Euripide. Movimento selvaggio, autoreferenzialità corale e liberazione dell’energia accumulata sotto il segno di Dioniso”, στο: Rodighiero, A. – Scattolin, P. (επιμ.), “... *un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali*”. *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, 67-95.
- Calame, C. (2001), *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role and Social Function*, τ. I, 2η έκδ., Lanham κ.α., μ.τ.φ. D. Collins – J. Orion (τίτλος πρωτοτύπου: *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I, Roma 1977).
- Calame, C. (2009), “Apollo in Delphi and in Delos: Poetic Performances between Paean and Dithyramb”, στο: L. Athanassaki – R. P. Martin – J. F. Miller (επιμ.), *Apol-line Politics and Poetics*, Αθήνα, 169-198.
- Calame, C. (2013), “The Dithyramb, a Dionysiac Poetic Form: Genre Rules and Cultic Contexts”, στο: B. Kowalzig – P. Wilson (επιμ.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 332-352.
- Campbell, D.A. (1991), *Greek Lyric*, τ. 3: *Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, Cambridge, Mass. – London.
- Carey, C. (2009), “Genre, Occasion and Performance”, στο: F. Budelmann (επιμ.), *The Cambridge Companion to Greek Lyric*, Cambridge, 21-38.
- Castaldo, D. (2000), *Il pantheon musicale: Iconografia nella ceramica attica tra VI e IV secolo*, Ravenna.
- Catenacci, C. (2007), “*L’iporchema* di Pindaro per Ierone e gli *Uccelli* di Aristofane”, στο: F. Perusino – M. Collantonio (επιμ.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 233-58.
- Ceccarelli, P. (2004), “Dancing the Pyrriche in Athens”, στο: P. Murray – P. Wilson (επιμ.), *Music and the Muses. The Culture of ‘mousikē’ in the Classical Athenian City*, Oxford, 91-117.
- Cingano, E. (2003), “Entre skolion et enkomion: Réflexions sur le ‘genre’ et la performance de la lyrique chorale grecque”, στο: J. Jouanna – J. Leclant (επιμ.), *La poésie grecque antique* (Cahiers de la Villa ‘Kérylos’ 14) Paris, 17-45.
- Cipolla, P. (2003), *Poeti minori di dramma satiresco. Testo critico, traduzione e commento*, Amsterdam.
- Constantinidou, S. (1998), “Dionysiac Elements in Spartan Cult Dances”, *Phoenix* 52.1-2, 15-30.
- Corrêa, Da Cunha, P. (1998/1999), “Harmonia: Mito e Música na Grécia antiga”, *Klêos* 2/3, 174-217.
- Csapo, E. (2004), “The Politics of the New Music”, στο: P. Murray – P. Wilson (επιμ.),

- Music and the Muses: The Culture of 'mousikē' in the Classical Athenian City*, Oxford, New York, 207-248.
- Dale, A.M. (1950), "Stasimon and Hyporchema", *Eranos* 48, 14-20.
- Dale, A.M. (1968), *The Lyric Metres of Greek Drama*, 2η εκδ., Cambridge (1η έκδ.: 1948).
- D'Alessio, G.B. (2007), "Ἦν ἰδοῦ: Ecce satyri (Pratina, PMG 708 = TrGF 4 F 3). Alcune considerazioni sull'uso della deissi nei testi lirici e teatrali", στο: F. Perusino – M. Colantonio (επιμ.), *Dalla lirica corale alla poesia drammatica. Forme e funzioni del canto corale nella tragedia e nella commedia greca*, Pisa, 95-128.
- D'Angour, A. (2013), "Music and Movement in the Dithyramb", στο: B. Kowalzig – P. Wilson (επιμ.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 198-210.
- Del Grande, C. (1956), "L'iporchema di Pratina parodo di dramma satiresco?", στο: C. Del Grande (επιμ.), *Filologia minore: studi di poesia e storia nella Grecia antica, da Omero a Bisanzio*, Milano – Napoli, 175-184.
- Diehl, E. (1914), "Hyporchema", *RE* IX 1, 338-343.
- Di Marco, M. (1973/1974), "Osservazioni sull'iporchema", *Helikon* 13-14, 326-348.
- Fearn, D. (2007), *Bacchylides. Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford.
- Ford, A. (2013), "The Poetics of Dithyramb", στο: B. Kowalzig – P. Wilson (επιμ.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 313-331.
- Franklin, J.F. (2013), "Song-Benders of Circular Choruses. Dithyramb and the Demise of Music", στο: B. Kowalzig – P. Wilson (επιμ.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 213-236.
- Furley, W.D. – Bremer, J. M. (2001), *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic Period*, τομ. 2: *Greek Texts and Commentary*, Tübingen.
- Garrod, H.W. (1920), "The Hyporcheme of Pratinas", *CR* 34, 129-136.
- Gentili, B. – Lomiento, L. (2003), *Metrica e ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano.
- Gow, A.S.F. (1912), "On the Meaning of the Word *θυμέλη*", *JHS* 32, 213-238.
- Griffith, M. (2013), "Satyr-Play, Dithyramb and Geopolitics of Dionysian Style in Fifth Century Athens", στο: B. Kowalzig – P. Wilson (επιμ.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 257-281.
- Harvey, A. E. (1955), "The Classification of Greek Lyric Poetry", *CQ* 49, 157-175.
- Hedreen, G. (2007), "Myths of Ritual in Athenian Vase-Paintings of Silens", στο: E. Csapo – M.C. Miller (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, Cambridge, 150-195.
- Ieranò, G. (1997), *Il Dittirambo di Dioniso. Le testimonianze antiche*, Pisa – Roma.
- Kaimio, M. et alii (2001), "Metatheatricality in the Greek Satyr-Play", *Arctos* 35, 35-78.
- Käppel, L. (1992), *Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin – New York.
- Koller, H. (1954), *Die Mimesis in der Antike*, Bern.
- Kowalzig, B. – Wilson, P. (2013), "The World of Dithyramb", στο: B. Kowalzig – P. Wilson (επιμ.), *Dithyramb in Context*, Oxford, 1-28.
- Lasserre, F. (1954), *Plutarque: De la musique*, Lausanne.
- Lawler, L.B. (1964), *The Dance in Ancient Greece*, London.
- Leven, P.A. (2010), "New Music and its Myths: Athenaeus' Reading of the Aulos Revolution (*Deipnosophistae* 14.616E-617F)", *JHS* 130, 35-47.
- Lissarrague, F. (1987), *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris.

- Lloyd-Jones, H. (1966), “Problems of Early Greek Tragedy: Pratinas, Phrynichus, the Gyges Fragment”, *Cuadernos de la Fundación Pastor (Estudios sobre la tragedia griega)* 13, 11-33.
- Melero, A. (1991), “El hiporquema de Prátinas y la dicción satírica”, στο: J.A. López-Férez, (επιμ.), *Estudios actuales sobre textos griegos*, Madrid, 75-87.
- Μιχαηλίδης, Σ. (1982), *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα.
- Napolitano, M. (2000), “Note all’ iporchema di Pratina (PMG 708 = TrGF I 4 F 3)”, στο: A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi (επιμ.), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, (AION 5) Napoli, 111-155.
- Nesselrath, H.-G. (1990), *Die attische Mittlere Komödie*, Berlin.
- Parker, L.P.E. (1997), *The Songs of Aristophanes*, Oxford.
- Patterson, J. (1900), *The Cyclops of Euripides*, New York.
- Phourides, A.E. (1916), “The Chorus of Euripides”, *HSPH* 27, 77-170.
- Pickard-Cambridge, A.W. (1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, 2η έκδ., αναθ. T.B.L. Webster, Oxford (1η έκδ.: 1927).
- Pohlenz, M. (1989), “Das Satyrspiel und Pratinas von Phleius”, στο: B. Seidensticker (επιμ.), *Das Satyrspiel*, Darmstadt, 29-57 (= *NGG* 1927, 298-321).
- Privitera, G.A. (1965), *Laso di Ermione nella cultura ateniese e nella tradizione storiografica*, Roma.
- Privitera, G.A. (1991), “Aspetti musicali nella storia del ditirambo arcaico e tardo-arcaico”, στο: A.C. Cassio – D. Musti – L.E. Rossi (επιμ.), *Synaulía. Cultura musicale in Grecia e contatti mediterranei*, (AION 5) Napoli, 13, 141-153.
- Redondo-Reyes, P. (2007), “Crítica poética y unidad temática en Prátinas, frs. 1 y 5 Page (I)”, *Myrtia* 22, 35-58.
- Redondo-Reyes, P. (2008), “Crítica poética y unidad temática en Prátinas, frs. 1 y 5 Page (II)”, *Myrtia* 23, 29-51.
- Rutherford, I. (2001), *Pindar’s Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
- Schloemann, J. (1999), “Pratinas”, στο: R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (επιμ.), *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt, 74-87.
- Seaford, R. (1976), “On the Origins of Satyric Drama”, *Maia* 28, 209-221.
- Seaford, R. (1977/1978), “The Hyporchema of Pratinas”, *Maia* 29/30, 81-94.
- Seaford, R. (1984), *Euripides’ Cyclops*, Oxford.
- Seaford, R. (2007), “From Ritual to Drama: A Concluding Statement”, στο: E. Csapo – M. Miller (επιμ.), *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge, 379-401.
- Shaw, C.A. (2014), *Satyric Play. The Evolution of Greek Comedy and Satyr Drama*, Oxford.
- Sievekings, W. (1929), *Plutarchi Moralia*, τ. 3, Leipzig.
- Sleigh, T. (2001), *Euripides’ Herakles. With Introduction and Notes by Christian Wolff*, Oxford.
- Slenders, W.L. (2007), *Τραγωδία παίζουσα. Taaleigen en stijl van het Klassiek-griekse satyrspiel*, Diss. Nijmegen.
- Smyth, H.W. (1963), *Greek Melic Poets*, New York.

- Smyth, H.W. (1977), “Iporchema”, στο: Calame, C. (επιμ.), *Rito e poesia corale in Grecia. Guida storica e critica*, Roma-Bari, 39-44.
- Steffen, W. (1952), *Satyrographorum graecorum fragmenta*, Poznań.
- Stoessl, F. (1954), “Pratinas”, *RE* XXII 2, 1721-1730.
- Sutton, D.F. (1980), *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan.
- Sutton, D.F. (1985), “Named Choreuts in Satyr Plays”, *AJP* 106, 107-110.
- Thomson, G. (1966), *The Oresteia of Aeschylus*, Amsterdam, 2η έκδ., τ. 2, Cambridge (1η έκδ.: 1938).
- Van der Weiden, M.J.H. (1991), *The Dithyrambs of Pindar. Introduction, Text and Commentary*, Amsterdam.
- Voelke, P. (2001), *Un théâtre de la marge. Aspects figuratifs et configurationnels du drame satyrique dans l’Athènes classique*, Bari.
- Wallace, R.L. (2003), “An Early Fifth Century Athenian Revolution in Aulos Music”, *HSP* 101, 73-92.
- Webster, T.B.L. (1969), *An Introduction to Sophocles*, 2η έκδ., London – New York (1η έκδ.: Oxford 1936).
- Weil, H. – Reinach T. (1900), *Plutarque De la musique*, Paris.
- West, M.L. (1999), *Αρχαία ελληνική μουσική*, μτφρ. Σ. Κομνηνός, Αθήνα (τίτλος πρωτοτύπου: *Ancient Greek Music*, Oxford 1992).
- Wilamowitz-Moellendorff, U. von (1907), *Einleitung in die griechische Tragödie*, Berlin.
- Wilson, P.J. (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge.
- Wilson, P. (2005), “Music”, στο: J. Gregory, (επιμ.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, 183-193.
- Wolkow, B.M. (2005), *Pratinas: A Philological and Cultural Commentary*, (Diss.) Santa Barbara.
- Χουρμουζιάδης, Ν. (1974), *Σατυρικά*, Αθήνα.
- Ziegler, K. (1937), “Tragoedia”, *RE* VIA, 1899-2075.
- Zimmermann, B. (1986), “Überlegungen zum sogenannten Pratinasfragment”, *MH* 43, 145-154.