

## **Πρώιμες ενδείξεις συνειδητής διαχείρισης της ηχητικής χωρικότητας στην αρχαιοελληνική τραγωδία και κωμωδία**

Στέφανος Ζάγκος, Αρετή Ανδρεοπούλου\*  
Εργαστήριο Μουσικής Ακουστικής Τεχνολογίας (LabMAT),  
Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών  
\*a.andreopoulou@music.uoa.gr

### **ΠΕΡΙΛΗΨΗ**

*Η παρούσα εργασία διερευνά τις απαρχές της χωρικής διαχείρισης του ήχου ως καλλιτεχνικό εργαλείο στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία, αντλώντας πληροφορίες από «κρυμμένες σκηνικές οδηγίες» και ενδείξεις που απορρέουν από τον λόγο των ηρώων στα πρωτότυπα κείμενα. Στόχος της είναι να εντοπίσει τη στιγμή που ο ήχος απέκτησε χωρική διάσταση και χρησιμοποιήθηκε συνειδητά από τους δημιουργούς της εποχής για την ενίσχυση της δραματικής έκφρασης. Η ανάλυση οργανώνεται σε τρεις άξονες: α) κίνηση του Χορού στη σκηνή και διάλογος με έναν ή δύο υποκριτές, β) χρήση μηχανών και θεική επιφάνεια, και γ) χρήση βοηθητικού Χορού και χωρισμός του Χορού σε ημιχόρια. Η ανάλυση βασίζεται σε παραδείγματα από τα έργα «Νεφέλες» του Αριστοφάνη, «Ευμενίδες» του Αισχύλου και «Εκάβη» του Ευριπίδη, τα οποία επιλέχθηκαν για την ικανότητά τους να καλύπτουν τα κριτήρια αυτών των αξόνων, αποτελώντας ισχυρή ένδειξη ότι ήδη από εκείνη την εποχή η ηχητική χωρικότητα αποτελούσε στοιχείο συνειδητής καλλιτεχνικής επιλογής στα χέρια των δημιουργών.*

### ***Early evidence of the intentional use of sound spatiality in ancient Greek tragedies and comedies***

#### **ABSTRACT**

*This paper explores the origins of the use of sound spatialization as an artistic tool in ancient Greek tragedies and comedies, extracting information from "hidden stage directions" and clues derived directly from the original texts. Its aim is to identify the moment when sound spatialization became a conscious choice of the creators as a means of enhancing dramatic expression. The analysis is organized along three axes: a) movement of the Chorus on stage and dialogue with one or two actors, b) use of machines and divine surface, and c) use of an auxiliary Chorus and division of the Chorus into semi-choruses. The analysis is based on Aristophanes' "Nephelai" (the Clouds), Aeschylus' "Eumenides" and Euripides' "Hecuba", which were chosen for their ability to meet the criteria of the above axes, providing strong evidence that even at that time sound spatialization was an element of conscious artistic choice in the hands of the creators*

## Εισαγωγή

Ο ήχος είναι από τη φύση του χωρικός και τρισδιάστατος. Κάθε πηγή έπειτα από διέγερσή εκπέμπει ηχητική ενέργεια δημιουργώντας χαρακτηριστικά μοτίβα τα οποία εξαρτώνται από τις κατευθυντικές της ιδιότητες. Η ηχητική ενέργεια διαδίδεται στον χώρο αλληλεπιδρώντας ποικιλοτρόπως με τις επιφάνειες που θα συναντήσει, και φτάνει στον εκάστοτε δέκτη φέροντας πληροφορίες χωρικότητας [20]. Η ικανότητα του ανθρώπου να αντιλαμβάνεται την ηχητική πληροφορία χωρικά αξιοποιείται καλλιτεχνικά εδώ και αιώνες. Στη σύγχρονη βιβλιογραφία ο πρώτος χωρικός διαχωρισμός ηχητικών πηγών τοποθετείται είτε στα παλαιοχριστιανικά χρόνια με τη χρήση αντιφωνιών στη λατρευτική μουσική, είτε, συχνότερα, στην Αναγέννηση, με την εμφάνιση των πρώτων φωνητικών έργων για διπλή χορωδία [11]. Η παρούσα εργασία επιχειρεί να τοποθετήσει τις απαρχές της χωρικής διαχείρισης του ήχου ως καλλιτεχνικό εργαλείο αρκετούς αιώνες νωρίτερα, ξεκινώντας από τους ραψωδούς, τον διθύραμβο και λοιπές παραστάσεις πρωτόγονου θεατρικού χαρακτήρα που εκτελούνταν από σατύρους και καταλήγοντας στην αρχαιοελληνική τραγωδία και κωμωδία. Στόχος είναι να διερευνηθεί η στιγμή που αυτή η φυσική ιδιότητα του ήχου μετατράπηκε σε συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή και εργαλείο στα χέρια του δημιουργού, αναζητώντας ενδείξεις και μαρτυρίες για την ύπαρξή της σε κρυμμένες “σκηνικές οδηγίες” όπως υπάρχουν στα πρωτότυπα κείμενα των αρχαίων έργων.

## 1. Ιστορική Αναδρομή

### 1.2 Αοιδοί και Ραψωδοί

Ο προβληματισμός για τη διαχείριση του ήχου στην αρχαία δραματουργία ξεκινά ήδη από τα χρόνια των αοιδών και των ραψωδών. Οι δημιουργοί αυτοί ήταν αφηγητές ηρωικών ιστοριών σε ακροατήριο. Οι αοιδοί τραγουδούσαν τα έπη με τη συνοδεία της φόρμιγγας ενώ οι ραψωδοί μόνο απήγγειλαν, χωρίς την ύπαρξη μουσικής συνοδείας. Η τέχνη των αοιδών κρινόταν με βάση την ικανότητά τους να διαμορφώνουν οι ίδιοι τη ροή των επεισοδίων και των γεγονότων στην αφήγησή τους, αξιοποιώντας τυποποιημένα μοτίβα (η υποδοχή και φιλοξενία ξένων, η προετοιμασία ενός γεύματος, οι ετοιμασίες για μάχη) [16, 19]. Μπορούσαν επίσης να διαλέξουν ποια μέρη της ιστορίας θα παραληφθούν, ποια θα τονιστούν ιδιαίτερω, ή ακόμη και με ποια σειρά θα τα διηγηθούν ή αν θα κάνουν επαναλήψεις. Σε αντίθεση με τους αοιδούς, οι ραψωδοί έπρεπε να μεταφέρουν στο κοινό την ιστορία από μνήμης, όπως είχε καθιερωθεί καιρό πριν από αυτούς, με πολύ μικρότερο περιθώριο ελευθερίας στη διαμόρφωση της ροής της ιστορίας. Για τους ραψωδούς υπήρχαν συντεχνίες (οργανωμένα καλλιτεχνικά σωματεία) και αγώνες και συχνά ταξίδευα στη χώρα για να διηγηθούν τις ιστορίες τους. Δεν υπάρχουν ενδείξεις ότι κατά την αφήγησή τους τόσο οι αοιδοί όσο και οι ραψωδοί κινούνταν στον χώρο. Η παρουσίασή τους ήταν πιθανώς αρκετά στατική.

## 1.2 Διθύραμβος

Η διαλεκτική της μουσικής με την παράμετρο του χώρου μαρτυρείται για πρώτη φορά στον διθύραμβο, το παλαιότερο λατρευτικό άσμα του Διονύσου. Συνήθως, οι διθύραμβοι ψάλλονταν το απόγευμα της 1<sup>ης</sup> ημέρας των διαγωνισμών, στο πλαίσιο του εορτασμού των Μεγάλων Διονυσίων. Ο καθηγητής Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, στο μελέτημα του με θέμα τη θέση της θρησκείας στην τραγωδία και πόσο αυτή την καθορίζει ή όχι συνδέει και συσχετίζει το διθυραμβικό ύμνο με την πομπή κατά την τελετή του ξενισμού όταν οι Αθηναίοι υποδέχθηκαν για πρώτη φορά το άγαλμα του Διονύσου Ελευθερέα [17]. Ως μορφή διαδόθηκε από τους λαούς της Θράκης και της Φρυγίας, μέσω της Κορίνθου. Επομένως, η προέλευσή του είναι μάλλον ασιατική. Οι επιστήμονες διαφωνούν, όσον αφορά την ετυμολογία του όρου. Η πλειοψηφία βλέπει τη συγγένεια του διθυράμβου προς άλλες λέξεις ως προς το πρόσφυμα – αμβ, που σημαίνει, το βήμα, το ρυθμό, τη ρυθμική κίνηση, όπως: θρίαμβος, ίαμβος, χορίαμβος, άμβωνας, αμβλεία, άμβλωση. Κατά τα άλλα η ρίζα του ονόματος παραμένει άγνωστη [2, 9]. Υπάρχει ωστόσο μια δόκιμη θεωρία που ερμηνεύει ως δις-θύρα –αμβ -ος, δηλαδή, “ο βαίνων από δύο πόρτες”. Έτσι, ο διθύραμβος παραπέμπει στον Διόνυσο, ο οποίος κατά μια σειρά μυθικών παραδόσεων γεννήθηκε δύο φορές: α) από το μηρό του Δία και β) από την Σεμέλη [2].

Τον Χορό πιστεύεται ότι συγκροτούσαν πενήντα άνδρες που ορχούνταν και τραγουδούσαν κυκλικά [6]. Ο Αρχίλοχος ο Πάριος χρονολογεί τον διθύραμβο ήδη από το πρώτο μισό του 7ου π.Χ. αιώνα αναφωνώντας: “ὡς Διονύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξει μέλος οἶδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθεὶς φρένας”. Κατά τον Richard Schechner τα άσματα προς τιμήν του Διονύσου είναι μια μορφή επιτέλεσης στην οποία τα όρια μεταξύ θεατή και τέλεσης υπάρχουν επειδή ο διθύραμβος συνδυάζει το processional mode (πομπική κατάσταση) με το narrative mode (αφηγηματική λειτουργία) [14]. Στην αριστοτελική Ποιητική βρίσκει κανείς τη φράση “ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον”, η οποία αναφέρεται στη δραματική αντιπαράθεση μεταξύ του χορού και του πρώτου τραγουδιστή. Αυτή η αντιπαράθεση εκφράζεται και μέσω του διαχωρισμού στον χώρο. Δεν είναι απολύτως ξεκάθαρο πότε απομακρύνθηκε και διαχωρίστηκε ο πρώτος τραγουδιστής από την ομάδα του χορού. Η χρονολογία 534 π.Χ. είναι κατά τον Lesky ανακριβής. Πρόκειται για τη χρονολογία που συνήθως εμφανίζεται ως ο χρόνος έναρξης της προκλασικής τραγωδίας, στην οποία ο Θέσπης φέροντας στο προσκήνιο ένα μέλος του χορού σε ρόλο υποκριτή θέτει τις βάσεις της τραγωδίας των κλασικών χρόνων. Ο “άρχοντας του Χορού” απαγγέλει μεγαλύτερο μέρος του κειμένου και ανάγεται σε πρωταγωνιστή [7, 3, 10].

## 2. Μεθοδολογία

Η παρούσα εργασία αποτελεί μέρος ευρύτερης έρευνας η οποία αναζητά παραδείγματα συνειδητής καλλιτεχνικής αξιοποίησης και διαχείρισης των χωρικών ιδιοτήτων του ήχου στα σωζόμενα κείμενα των αρχαιοελληνικών τραγωδιών και κωμωδιών. Η ανάλυση πραγματοποιείται με βάση τρεις άξονες, σε μια προσπάθεια να αναδειχθούν δυναμικά παραδείγματα χωρικότητας είτε ως “κρυμμένες σκηνικές οδηγίες” του ποιητή, είτε ως παραθέματα από τον λόγο των ηρώων. Οι άξονες αυτοί, οι οποίοι εκφράζουν διαφορετικές σχέσεις μεταξύ της κίνησης των

υποκριτών στον χώρο και της κατεύθυνσης του ήχου σε συγχρονία, είναι οι ακόλουθοι:

1. *Κίνηση του Χορού στη σκηνή - διάλογος με έναν ή δύο υποκριτές:* ο άξονας αφορά ηχητικές πηγές που πλησιάζουν, απομακρύνονται και αλλάζουν κατεύθυνση, όταν ο ηθοποιός αποκόπτεται από το σύνολο και κινείται στον χώρο. Η εφαρμογή του εντοπίζεται κατά κύριο λόγο στις Παρόδους και τις Εξόδους του Χορού, κατά τις οποίες συχνά φεύγει χωρισμένος, από διαφορετικά σημεία. Περιλαμβάνει επίσης παραδείγματα όπου δύο πρόσωπα διαλέγονται στίχο προς στίχο ή σε ημιστίχια (*στιχομωθία* ή *αντιλαβή*, *αντίστοιχα*), καθώς και θρηνητικές ή μη εναλλαγές μεταξύ του Χορού και ενός ή δύο το πολύ προσώπων (*κομμός* ή *αμοιβαία*, *αντίστοιχα*) [15]. Ειδική αναφορά γίνεται επίσης στις *παρακαταλογές*, οι οποίες εμφανίζονται στην τραγωδία. Πρόκειται για σημεία όπου ο αυλός συνοδεύει μη αδόμενα και μη λυρικά μέρη [6].
2. *Χρήση μηχανών και θεϊκή επιφάνεια:* ο άξονας αυτός εξετάζει την εμφάνιση θεϊκών προσώπων με τη χρήση “μηχανής”, δηλαδή ενός γερανού πρώιμου τύπου, η οποία επέτρεπε στους ηθοποιούς που ερμήνευαν τον ρόλο θεότητας να ανυψώνονται στον χώρο. Στην αρχαία δραματουργία οι θεοί στέκονταν σε σχετική απόσταση από αυτούς στους οποίους απευθύνονταν. Με τον τρόπο αυτόν εξασφάλιζαν συνολική εποπτεία των γεγονότων παραμένοντας, παράλληλα, αποστασιοποιημένοι από τη δράση.
3. *Χρήση βοηθητικού Χορού - χωρισμός του Χορού σε ημιχόρια:* ο άξονας αυτός εξετάζει τις καταγεγραμμένες περιπτώσεις κατά τις οποίες η δραματική λειτουργία του Χορού ενισχύεται με την παρουσία ενός δεύτερου συνόλου (*παραχορήγημα*). Ειδική περίπτωση αποτελούν είτε η διάσπαση του κύριου Χορού σε δύο ομάδες (*ημιχόρια*) είτε οι *μεταστάσεις* του, κατά τις οποίες έφευγε όλη η ομάδα από τη σκηνή και ξαναγύρισε μετά από αρκετούς στίχους με αναπαίστους. Και στις δύο αυτές περιπτώσεις μελετάται η συνύπαρξη και η αλληλεπίδραση δύο αυτοδύναμων/αυτόνομων ηχητικών πηγών επί σκηνής.

Η παρούσα εργασία θα περιοριστεί στην άντληση παραδειγμάτων από τα παρακάτω έργα τρία προκειμένου να αναδείξει με ευσύνοπτο τρόπο το αντικείμενο μελέτης: *Νεφέλες*, *Ευμενίδες* και *Εκάβη*. Τα πρώτα δύο κείμενα επιλέχθηκαν καθώς ανταποκρίνονται στα κριτήρια και των τριών αξόνων, ενώ η *Εκάβη* πληροί ικανοποιητικά τον πρώτο και τον δεύτερο από αυτούς.

### 3. Σύντομη παρουσίαση των έργων

#### 3.1 Νεφέλες

Η κωμωδία *Νεφέλες* διδάχτηκε το 423 π.Χ. από τον Αριστοφάνη. Πρόκειται για το 3<sup>ο</sup> κατά σειρά σωζόμενο έργο του ποιητή. Όταν ο Αριστοφάνης αγωνίστηκε στα Εν Άστει Διονύσια με το εν λόγω έργο κέρδισε το τρίτο βραβείο. Την χρονιά εκείνη νίκησαν ο Κρατίνος με την *Πυτίνη* και ο Αμειψίας με τον *Κώννο*. Από την 5<sup>η</sup> και την 6<sup>η</sup> ΥΠΟΘΕΣΗ προκύπτει ότι η κωμωδία που σώζεται σήμερα είναι αναθεώρηση του πρώτου έργου. Ο ποιητής την έδωσε ως κείμενο (επί άρχοντος Αμεινία) χωρίς να παρασταθεί [1, 4].

Στην κωμωδία αυτή (423 π.Χ.), ένας λαϊκός αγρότης, ο Στρεψιάδης προσπαθεί μάταια να απομακρύνει τον γιο του Φειδιππίδη από τον ιππόδρομο. Αποφασίζει να τον στείλει στη σχολή του Σωκράτη. Εκεί θα διδαχθεί τον άδικο λόγο απαλλάσσοντάς τον από τους δανειστές που ζητούν επίμονα τα χρήματά τους. Ο Φειδιππίδης πράγματι πετυχαίνει. Σύντομα όμως, ο Στρεψιάδης δεν αναγνωρίζει το γιο του, αφού με τα επιχειρήματα που έμαθε φτάνει να πει ότι δεν είναι άσχημο να τιμωρεί το παιδί τον γονιό του. Στο εξής θα χτυπά και τη μητέρα του! Απελπισμένος ζητά βοήθεια από τον Ερμή και τις Νεφέλες αλλά είναι ήδη αργά! Ο Χορός κλείνει το έργο με παραινέσεις στους θεατές.

### 3.2 *Ευμενίδες*

Πρόκειται για το τελευταίο έργο της τριλογίας της *Ορέστειας* του Αισχύλου. Η τριλογία διδάχθηκε το 458 π.Χ. [7]. Δηγείται ιστορίες του Οίκου των Ατρείδων. Αποτελείται επίσης από τις τραγωδίες *Αγαμέμνων* και *Χοηφόροι* (γυναίκες που φέρουν χοές για την τιμή των νεκρών). Ως προς τη διήγησή τους είναι συμπληρωματικές. Η πρώτη τραγωδία αφηγείται την επιστροφή του βασιλιά, νικητή από την εκστρατεία στην Τροία. Ο Αγαμέμνων έφερε ως βραβείο την Κασσάνδρα. Αυτό το γεγονός εξαγρίωσε την Κλυταιμνήστρα, η οποία τον σκοτώνει για να εκδικηθεί τον φόνο της Πολυξένης. Στη συνέχεια δολοφονεί και την παλλακίδα. Ο Χορός προειδοποιεί ότι ο Ορέστης μπορεί να επιχειρήσει να φέρει τη δικαιοσύνη. Στη δεύτερη τραγωδία εμφανίζεται ο Ορέστης. Η υπόθεση περιστρέφεται γύρω από τη σύλληψη και την υλοποίηση της ιδέας να δολοφονήσει τον Αίγισθο και την Κλυταιμνήστρα. Με την πράξη του αυτή γίνεται πλέον ένας κοινός φονιάς που του πρέπει η τιμωρία.

Στις *Ευμενίδες*, ο Ορέστης έχει σκοτώσει τη μητέρα του με εντολή του Λοξία. Το πνεύμα της Κλυταιμνήστρας νιώθοντας ότι ο Ορέστης μένει ατιμώρητος για τη δολοφονία της και ζητώντας εκδίκηση καλεί τις θεές του σκότους, τις Ερινύες, να τον καταδιώκουν για πάντα, κατηγορώντας τις ότι παραμένουν αμέτοχες στην αδικία. Ο Ορέστης καταφεύγει ikέτης στο ναό του Απόλλωνα, ο οποίος στέλνει τον Ερμή για να τον προστατεύει. Όμως η Ερινύες είναι ατρόμητες και συνεχίζουν να τον κυνηγούν. Αναζητά άσυλο στο άγαλμα της Αθηνάς, όπου βρίσκει την κάθαρση για τη μητροκτονία και τον φόνο του Αίγισθου [7].

### 3.3 *Εκάβη*

Η τραγωδία παρουσιάστηκε το 427 π.Χ. Έχει σαφή διάρθρωση σε δύο τμήματα. Το πρώτο μέρος καλύπτει η απόφαση να θυσιαστεί η θυγατέρα της Εκάβης, Πολυξένη, κατ' απαίτηση του Αχιλλέα. Κυριαρχούν, η εναγώνια προετοιμασία για τη θυσία από τη μια και η ελπίδα μιας δικαιότερης τύχης για τη νέα από την άλλη [8]. Το δεύτερο μέρος αναφέρεται στην εκδίκηση της Εκάβης προς τον Πολυμήστορα. Ο άρχοντας της Θράκης σκότωσε τον γιο της, Πολύδωρο θέλοντας να αρπάξει το χρυσάφι που κληρονόμησε από τον πατέρα του – τον Πρίαμο. Το δράμα ολοκληρώνεται προβάλλοντας το αβέβαιο μέλλον της ηρωίδας.

#### 4. Ανάλυση

Όπως ορίζεται στη μεθοδολογία, ο πρώτος άξονας χαρακτηρίζεται από την κίνηση της δωδεκαμελούς ομάδας του Χορού στον σκηνικό χώρο. Συνεπώς, ο παραγόμενος ήχος στο πλαίσιο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί με όρους χωρικότητας, καθώς μαζί με τη σωματική κίνηση του Χορού πραγματοποιείται επίσης μετακίνηση της πηγής του ήχου στον χώρο. Άλλοτε ο ήχος εναλλάσσεται ανάμεσα στον Κορυφαίο και τα μέλη του Χορού και άλλοτε αντιπαράκειται προς μια δεύτερη (εν μέρει μεταβλητή) ηχητική πηγή: τους υποκριτές, με τους οποίους συνδιαλέγεται η ομάδα του Χορού. Ένα παράδειγμα υλοποίησης του πρώτου άξονα εκφράζεται στις *Νεφέλες* κατά την είσοδο του Χορού, όταν ο Σωκράτης ρωτά: “*Ἡσθου φωνῆς ἄμα καὶ βροντῆς μυκησαμένης θεοσέπτου*”; Στο σημείο αυτό καθίσταται φανερό ότι οι *Νεφέλες* εισέρχονται στη σκηνή με θεϊκή βροντή. Ο δεύτερος άξονας, ο οποίος μεταξὺ άλλων μελετᾶ τη χρήση των σκηνικών μηχανών εντοπίζεται επίσης στο έργο αυτό. Ωστόσο, η μηχανή δεν χρησιμοποιείται για να εμφανίσει κάποιον θεό αλλά τον φιλόσοφο Σωκράτη, ο οποίος πλησιάζει αιωρούμενος στο κάλεσμα του Στρεψιάδη (στ. 235). Ο τελευταίος άξονας, που αφορά στη χρήση παράλληλου (βοηθητικού) Χορού καλύπτεται από τους μαθητές του Σωκράτη. Μια ομάδα εμφανώς διακριτή στην κωμωδία, με σαφώς ορισμένο το πότε και το ποιος από αυτούς ομιλεί κάθε φορά.

Στις *Ευμενίδες*, οι άξονες έχουν ως εξής: ο πρώτος εφαρμόζεται στον άτακτο χορό των Ερινύων καθώς κατατρέχουν τον Ορέστη. Το “ξύπνημα” του ειδώλου της Κλυταιμνήστρας χαρακτηρίζει τον δεύτερο άξονα ενώ ο τρίτος αναγνωρίζεται πέρα από την πομπή των θεραπεινίδων της Πυθίας και από τη *μετάσταση* του Χορού των στίχων 179-197 και 213-234. Στο μεσοδιάστημα, ο Χορός εγκαταλείπει τη σκηνή και επιστρέφει (έχοντας κατά σύμβαση διανύσει μεγάλη γεωγραφική απόσταση). Είναι σημαντικό ότι πριν από το επεισόδιο της δίκης, διακρίνεται «πολυφωνία» ηχητικών πηγών [12]: Στην έναρξη του Τρίτου Επεισοδίου (στίχοι 397-435) δεσπόζουν οι φωνές της Αθηνάς και του Χορού. Στους στίχους 436-488 της Αθηνάς και του κατάδικου. Κατά τη διάρκεια του Τέταρτου Επεισοδίου (στίχοι 566-613) συνυπάρχουν η Αθηνά, ο Απόλλων, ο Χορός και ο Ορέστης. Οι στίχοι 614-643 δείχνουν την πορεία προς τη σύγκρουση του Απόλλωνα με τις Ερινύες. Στο χωρίο 644-673 αγγίζει την ακρότατη όξυνση ενώ η θεά της σοφίας επεμβαίνει από τον στίχο 674 ως τον στίχο 710. Από τον στίχο 711 μέχρι τον στίχο 733 υπάρχει η διένεξη ανάμεσα στην Αθηνά, τον Απόλλωνα και τον Χορό. Ο Ορέστης ακούγεται και πάλι στους στίχους 734-777. Η οριστική κατάπαυση της έχθρας με τους Θεούς, που επισφραγίζεται μέσω της φιλίας με την Παλλάδα φτάνει επιτέλους στην Έξοδο του δράματος (στίχοι 1021-1047) [12, 13].

Στην *Εκάβη*, ο κομμός καθώς η μητέρα βλέπει σαστισμένη το πτώμα του παιδιού της στην αρχή του Τρίτου Επεισοδίου εντάσσεται στον πρώτο άξονα. Αντίθετα, ο πρόλογος, που απαγγέλλεται από τον Πολύδωρο νεκρό αποτελεί καίρια έκφραση του δεύτερου άξονα έρευνας.

#### 5. Συμπεράσματα – Μελλοντικές Κατευθύνσεις

Στόχος της παρούσας εργασίας ήταν η αναζήτηση των απαρχών της χωρικής διαχείρισης του ήχου στην αρχαιοελληνική τραγωδία και κωμωδία., εξετάζοντας τη

στιγμή που η ηχητική χωρικότητα έγινε συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή και εργαλείο στα χέρια των δημιουργών της εποχής. Πηγή γι αυτή τη μελέτη αποτέλεσαν οι “κρυμμένες σκηνικές οδηγίες” του εκάστοτε ποιητή στα πρωτότυπα κείμενα των κωμωδιών και των τραγωδιών καθώς και ενδείξεις που προκύπτουν από παραθέματα από τον λόγο των ηρώων.

Η ανάλυση των αποσπασμάτων και των έργων που προτιμήθηκαν έγινε επί τη βάση τριών αξόνων. Η παραδοχή των αξόνων αυτών οδήγησε όντως στην ανάδειξη των πιο «ισχυρών» παραδειγμάτων. Έτσι, φτάνοντας στο τέλος της σύντομης πραγματείας είναι δυνατή η καταγραφή έργων και παραδειγμάτων, τα οποία καλύπτουν ταυτόχρονα διαφορετικά χαρακτηριστικά του ίδιου άξονα ή δραμάτων, όπου πληρούνται περισσότεροι του ενός άξονες σύμφωνα με την ειδική περιγραφή που δίνεται στην Ενότητα 2.

Ο πρώτος αφορούσε στην κίνηση του Χορού στη σκηνή, καθώς επίσης έννοιες όπως το αμοιβαίον, οι αντιλαβές, οι στιχομυθίες, οι ωδές, οι Πάροδοι και Έξοδοι των μελών του Χορού. Στη συνέχεια, ο δεύτερος μελετούσε τη θεϊκή επιφάνεια και τη χρήση ή όχι μηχανικών βοηθημάτων για τον ερχομό τους. Δόθηκε η αφορμή να εξεταστεί η διάσταση του βάθους και του ύψους. Ο τελευταίος πραγματεύεται αρχικά την παρουσία ή την απουσία παραχορού και σε δεύτερη φάση τις περιπτώσεις, που ο Χορός εξακολουθεί να είναι ένας αλλά διασπάται σε δύο ημιχόρια. Εδώ υπάρχει η ευκαιρία να αναφερθεί κανείς στην συνύπαρξη δύο αυτόνομων και ισοδύναμων ηχητικών πηγών, στην πολυφωνία και αντιφωνία. Αυτά τα τελευταία γνωρίσματα (μονοφωνία - διφωνία - αντίστιξη - πολυφωνία) θα μπορούσαν να ισχύουν και για τον πρώτο άξονα.

Η παρούσα εργασία είναι μόνο μια αρχική τοποθέτηση και διερεύνηση στο ερώτημα κατά πόσο είναι ουσιαστικό κανείς να αναζητήσει όψεις τρισδιάστατης ηχητικής πληροφορίας σε τόσο παλιά κείμενα. Χρειάζεται εντατική μελέτη κάθε αναφοράς στον ήχο ή τη μουσική, κατ' αρχάς στα δράματα που προτιμήθηκαν κι έπειτα σε όσες τραγωδίες παραλείφθηκαν. Ειδικότερα, για τον Αριστοφάνη και τον Ευριπίδη απαιτείται αυστηρή αποδελτίωση των μαρτυριών για τον «γλυκό λωτό» ή τις αυλητρίδες αντιστοίχως. Αναγκαία είναι, επίσης, η παράθεση αποσπασμάτων από όλη τη δραματουργία συνοδευόμενη από μια συγκριτική θεώρηση.

## 6. Αναφορές

[1] Aristophanes, Comediae: Recognoverunt Brevique Adnotatione Critica Instruxerunt I. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Hall, F. W. & Geldart, W. M. (Eds.) Καρδαμήτσας, 1967.

[2] Blume, H. D., Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1989

[3] Csapo, Eric. The origins of Theater in ancient Greece and beyond: from ritual to drama. Csapo, Eric & Miller, Margaret C. (edit). Cambridge New York: Cambridge University Press, c2007.

[4] Dover, K. J. Η Κωμωδία του Αριστοφάνη. Κακριδής, Φάνης Ι. (μετάφραση) Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. 8η ανατύπωση, 2010.

[5] Easterling, P. E., Οδηγός για την Αρχαία Ελληνική Τραγωδία: Από το Πανεπιστήμιο Του Καίμπριτζ. Ρόζη, Λία-Βαλάκας (μετάφραση-επιμέλεια). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2010.

- [6] Gregory, Justina. Όψεις και Θέματα της Αρχαίας Ελληνικής Τραγωδίας: 31 Εισαγωγικά Δοκίμια. Ιακώβ, Δανιήλ Ι. (επιμέλεια). Καίσαρ, Μαρία, Μπεζαντάκου, Όλγα, Φιλίππου, Γαρυφαλλιά (μετάφραση). Αθήνα: Παπαδήμας, 2010.
- [7] Lesky, Albin. Η Τραγική Ποίηση Των Αρχαίων Ελλήνων. Χουρμουζιάδης, Νίκος Χ. (μτφ.) Α' Από τη γένεση του είδους, ως τον Σοφοκλή. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. 4η Έκδοση, 2007.
- [8] Lesky, Albin. Η Τραγική Ποίηση Των Αρχαίων Ελλήνων. Χουρμουζιάδης, Νίκος Χ. (μτφ.) Β' Ο Ευριπίδης και το τέλος του είδους. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. 4η Έκδοση, 2007.
- [9] Moretti, Jean – Charles. Θέατρο και κοινωνία στην αρχαία Ελλάδα. Μετάφραση: Ελένη Δημητρακοπούλου. Επιμέλεια: Κωνσταντίνος Μπούρας. Αθήνα: Πατάκης, 1992, σειρά: Ιστορία του Αρχαίου Κόσμου.
- [10] Pickard-Cambridge, A. Dithyramb, Tragedy and Comedy. Oxford, Clarendon Press, 1927.
- [11] Roginska, A., & Geluso, P. (Eds.). Immersive Sound: The Art and Science of Binaural and Multi-Channel Audio (1st ed.). Routledge, 2017. <https://doi.org/10.4324/9781315707525>
- [12] Tarlin, Oliver. Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία σε Σκηνική Παρουσίαση. Ασημομύτης, Βασίλης, Δ. (μετάφραση-σχόλια-βιβλιογραφία). Αθήνα: Παπαδήμας, 2η Έκδοση, 2003.
- [13] Γρυπάρης, Ι. Ν., Οι Τραγωδίες του Αισχύλου: Ίκετίδες-Πέρσες-Έπτα επί Θήβας, Προμηθέας Δεσμώτης. Όρέστεια: Άγαμέμνων-Χοηφόρες-Εὐμενίδες. Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας, 2004.
- [14] Ευαγγελίδου, Μ. Η γένεση του θεατρικού χώρου (αδημοσίευτη διπλωματική διατριβή). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 2015.
- [15] Ευριπίδη, Ελένη. Δραματική Ποίηση: Αθήνα: ΟΕΔΒ 2015.
- [16] Κακριδής, Φ. Ι., Αρχαία ελληνική γραμματολογία. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 2005.
- [17] Μαρκαντωνάτος, Α. Γ., Αρχαία ελληνική τραγωδία: Θεωρία και Πράξη. Ανδρέας Μαρκαντωνάτος, Χρήστος Τσαγγάλης (επιμ.), Αθήνα: GUTENBERG, 2008.
- [18] Μαρωνίτης, Δ. Ν., «Αοιδός, αφηγητής, ποιητής. Εσωτερική ποιητική της Οδύσσειας», στον τόμο Ομηρικά μεγαθέματα. Πόλεμος -ομιλία -νόστος, Κέδρος: Αθήνα 1999.
- [19] Μυσριλή, Α., Ο Όμηρος και η Εποχή του. (Διπλωματική Εργασία). Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Κομοτηνή: 2018.
- [20] Σκαρλάτος, Δημήτρης. Εφαρμοσμένη Ακουστική - Ηχοπροστασία. Gotsis, 2018.