



Δρ ΝΙΚΟΣ ΞΑΝΘΟΥΛΗΣ

*Συνθέτης*

Σε μια βαθιά σπηλιά στον Άνω Πιτσά, κοντά στο Ξυλόκαστρο, βρέθηκαν το 1935 τέσσερις ξύλινοι και επιζωγραφισμένοι αναθηματικοί πίνακες. Ανάθημα στις Νύμφες, ο πρώτος πίνακας (540-530 π.Χ.) ζωγραφίζει με τρία χρώματα, γαλάζιο, κόκκινο, κίτρινο, πομπή θυσίας. Τρεις γυναικείες, τρεις παιδικές και μια πιθανολογούμενη ανδρική μορφή, στεφανωμένες και ντυμένες επίσημα, κατευθύνονται προς το βωμό. Μουσικά όργανα, κλαδιά μυρτιάς, ταινίες νίκης και το πρόβατον επί σφαγήν. Πώς διαβάζεται ο πίνακας Α του Πιτσά;

— *Μια ερμηνευτική προσέγγιση του Πίνακα Α του Πιτσά*

# ΑΝΕΘΕΚΕ ΤΑΙΣ ΝΥΜΦΑΙΣ



01  
Πομπή θυσίας,  
Πίνακας Α  
του Πιτσά  
(λεπτομέρεια).  
ΕΑΜ, αρ. ευρ.  
16464. Φωτ.:  
Ελευθέριος  
Γαλανόπουλος.

ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΑΝΑΘΗΜΑΤΙΚΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ, ΞΥΛΙΝΟΙ και ζωγραφισμένοι αποκαλύφθηκαν το 1935 από τον Α.Κ. Ορλάνδο σε μια βαθιά (περίπου 20 μ.) σπηλιά, γνωστή ως «Σπηλιά του Σαφτουλή», στην περιοχή Άνω Πιτσά κοντά στο Καμάρι, 15 χιλιόμετρα από το Ξυλόκαστρο. Σήμερα φυλάσσονται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Στην παρούσα εργασία μελετήθηκε ο πρώτος πίνακας, ο οποίος είναι και ο καλύτερα διατηρημένος.

Ο πίνακας χρονολογείται λίγο μετά τα μέσα του 6ου αιώνα, γύρω στα 540–530 π.Χ.<sup>1</sup>, και αναπαριστά μια πομπή θυσίας στις Νύμφες. Η αρχαιολόγος Ε. Στασινοπούλου–Κακαρούγκα υποθέτει ότι «το όνομα του αναθέτη που λείπει είναι αυτό του πατέρα, ο οποίος αχνοφαίνεται στο αριστερό άκρο ως λατρευτής, και ότι τα υπόλοιπα μέλη της οικογένειας ασχολούνται με τα τελετουργικά καθήκοντα που ο καθένας έχει αναλάβει, ως κανηφόρος, συνοδός του προς θυσίαν ζώου, μουσικός, λατρευτές. Η παρουσία της νέας κανηφόρου με τα κοντοκομμένα μαλλιά πιθανόν υποδηλώνει ότι είναι μέλλουσα νύφη που έχει αναθέσει, ίσως στις Νύμφες, μια μπούκλα των μαλλιών της»<sup>2</sup>.

Η προσέγγιση την οποία επιχειρούμε έχει να κάνει με την προσωπική ματιά του μουσικού που υποβοηθείται τόσο από τη λεπτομερειακή απεικόνιση των εικονιζόμενων μουσικών και των οργάνων που παίζουν, όσο και από τη συμβολική ονοματοδοσία των γυναικών που συμμετέχουν στην πομπή. Το πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής και της περιοχής ενισχύει την ερμηνεία, αποδίδοντας λειτουργία αναθήματος στον συγκεκριμένο πίνακα.

Η πρώτη παρουσίαση έγινε από τον G.G. Payne<sup>3</sup>. Το σπήλαιο ανήκε στην περιοχή της αρχαίας Δονούσσας. Η πόλη αυτή, της οποίας την ακριβή θέση δεν γνωρίζουμε, κατά τον 6ο αιώνα π.Χ. ήταν υπό την εξουσία της Σικυώνος και βρέθηκε πολλές φορές στο επίκεντρο της αντιπαράθεσης Αχαΐας και Σικυώνος<sup>4</sup>.

### **Η ανακάλυψη των πινάκων**

«Κατά το θέρος του 1934 ποιμίν βόσκων τα πρόβατά του επί της πλαγιάς του βουνού, το οποίον εκτείνεται κατά μήκος του Κορινθιακού κόλπου και υπεράνω του παρά το Ξυλόκαστρον χωρίου Πιτσάς, εύρεν εντός σπηλαίου, γνωστού εις τους εντοπίους ως Σπηλιά του Σαφτουλή, αρχαίον πύλινον ειδώλιον καί τινα θραύσματα αγγείων. Οδηγηθέντες εκ της ενδείξεως αυτής οι δημοδιδάσκαλοι Ντόκας και Σταματόπουλος και ο φοιτητής, τότε, Καρούκης επεσκέφθησαν το

σπήλαιον και προχωρήσαντες βαθύτερον συνέλεξαν περί τα 30 τεμάχια ειδωλίων και αγγείων. Μεθ' ο, ειδοποιηθείσης της αρχαιολογικής Εφορείας Ναυπλίου, μετέβη επί τόπου ο τότε επιμελητής των αρχαίων κ. Μ. Μιτσός, όστις και προέβη εις πρώτην έρευναν του σπηλαίου, καθ' ήν ανεύρε πολλάς δεκάδας θραυμάτων αγγείων και ειδωλίων και δη και 4 τεμάχια ξυλίνων ζωγραφισμένων πινάκων, τα οποία εκόμισε εις το Υπουργείον Παιδείας. Η σπουδαιότης των ευρημάτων ήγαγε την αρχαιολογικήν υπηρεσίαν εις την απόφασιν της ενεργείας συστηματικής ερεύνης του σπηλαίου, της οποίας την διεύθυνσιν μου ενεπιστεύθη, του κ. Μιτσού μετασχόντος και πάλιν μετά πολλού ζήλου»<sup>5</sup>.

### **Περιγραφή του πίνακα**

#### **ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ**

Τρεις γυναικείες και τρεις παιδικές μορφές δεσπόζουν στον πίνακα. Στην αριστερή άκρη, όμως, υπάρχει μια δυσδιάκριτη —πλην ορατή— ανδρική (κατά πάσα πιθανότητα) μορφή, η οποία φοράει γαλάζιο ολόσωμο μανδύα. Όλες οι μορφές είναι στεφανωμένες και φορούν επίσημα ενδύματα.

Υπάρχει σαφής διαφορά στο χρώμα του δέρματος ανάμεσα στις γυναικείες και τις ανδρικές μορφές<sup>6</sup>. Τρία χρώματα κυριαρχούν στον πίνακα χωρίς μεγάλες χρωματικές διακυμάνσεις στις αποχρώσεις: γαλάζιο, κόκκινο και κίτρινο. Τα περιγράμματα των μορφών και των αντικειμένων, έντονα και κλειστά, καθορίζονται με εξαιρετική σαφήνεια με μαύρο χρώμα (κόκκινο για τη γυναικεία σάρκα), χωρίς καμιά σκίαση. Η κόμη όλων των προσώπων επίσης αποδίδεται με μαύρο χρώμα.

Η ζωγραφική τεχνική του πίνακα προφανώς δεν απομακρύνεται από τις παραδοσιακές τεχνικές που εφάρμοζαν οι ζωγράφοι του β' μισού του 6ου αιώνα π.Χ.

#### **ΤΑ ΤΡΙΑ ΑΓΟΡΙΑ**

Οι τρεις παιδικές μορφές βαδίζουν από αριστερά προς τα δεξιά και φορούν ιμάτιο χρώματος κόκκινου το μικρότερο, γαλάζιου το δεύτερο (αυτό που παίζει λύρα) και κόκκινου το τρίτο (αυτό που παίζει αυλό).

Το μικρότερο αγόρι οδηγεί στη θυσία ένα πρόβατο, η προβιά του οποίου αποδίδεται γραμμικά με μοτίβο που σχηματίζει τούφες μαλλιού. Το αγόρι συγκρατεί το πρόβατο με μια κόκκινη ταινία. Γέρνει με σεβασμό (;) προς τα μπρος. Το δεύτερο αγόρι παίζει επτάχορδη λύρα. Το στιγμιότυπο που αποδίδει ο ζωγράφος αποτυπώνει



ξεκάθαρα τη στιγμή κατά την οποία το δεξί χέρι, κρατώντας πλήκτρο, έχει κρούσει το σύνολο των χορδών της λύρας. Το τρίτο αγόρι παίζει διάυλο.

#### ΟΙ ΤΡΕΙΣ ΓΥΝΑΙΚΕΣ

Οι τρεις γυναικείες μορφές είναι στεφανωμένες και φορούν γαλάζιο πέπλο με κέντημα στον ποδόγυρο και στην περίμετρο του κόλπου. Ξεχωρίζουν μεταξύ τους από τα διαφορετικά σχέδια του κεντήματος και τις ζώνες. «Από τις μορφές αυτές καμιά δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί με βεβαιότητα ως ιέρεια, παρόλο που η πρώτη χαρακτηρίζεται από τα στοιχεία που για την έρευνα, σε άλλες περιπτώσεις, αποτέλεσαν ενδείξεις για μια τέτοια ερμηνεία»<sup>7</sup>.

Η πρώτη γυναικεία μορφή, στην κορυφή της πομπής, είναι κανηφόρος. Στο κεφάλι της, με τη βοήθεια μικρού μαξιλαριού, φέρει κανούν με τα απαραίτητα για τη θυσία —ένα κιβωτίδιο, δύο κωνικές οinoχόες και μια κυλινδρική πυξίδα— ενώ κάνει σπονδή από οinoχόη στο βωμό. Φαίνεται να είναι η μικρότερη από τις τρεις αφού έχει κοντό μαλλί και φανερά διαφορά ύψους από τις άλλες δύο.

Η δεύτερη γυναικεία μορφή, αριστερά από τα τρία αγόρια, κρατεί κλαδί μυρτιάς και ταινία.

Η τρίτη και τελευταία γυναικεία μορφή κρατεί δύο κλαδιά μυρτιάς δεμένα (;) και ταινία (μικρότερη από της προηγούμενης). Είναι η πιο ψηλή και επιβλητική από όλες τις γυναίκες.

#### Δομή του πίνακα

Τη δεξιά πλευρά του πίνακα καταλαμβάνει βωμός σχεδιασμένος με καθαρές ευθείες γραμμές. Δύο παράλληλα γαλάζια επίπεδα —το ένα αποτελεί τη βάση ενώ το άλλο στέκεται από πάνω— ενώνονται με δύο χοντρά πόδια σκουρόχρωμα (μαύρα;). Πάνω στη δεύτερη γαλάζια επιφάνεια ακουμπά η κιτρινόχρωμη άνω επιφάνεια του βωμού, με τις χαρακτηριστικές ανασκωμένες άκρες. Στο χώρο που δημιουργείται ανάμεσα στις δύο γαλάζιες επιφάνειες διακρίνονται ζωηρές κόκκινες φλόγες, χωρίς να αποκλείεται και μια συμβολική αποτύπωση του αίματος της θυσίας. Η χρωματολογία του βωμού περιλαμβάνει τα ίδια χρώματα που χρησιμοποιούνται και στα ενδύματα των ανθρώπων που πλησιάζουν με τελετουργικό βήμα από τα αριστερά προς τα δεξιά. Οι κεφαλές των μορφών σχηματίζουν ένα σχεδόν ορθογώνιο τρίγωνο με την υποτείνουσα να ορίζεται από τη δυσδιάκριτη κεφαλή του ανδρός αριστερά και το πανέρι με τις προσφορές

#### 02

Τρεις Μούσες. Η δεξιά κρατά πανδουρίδα. Ανάγλυφη πλάκα, επένδυση βωμού. Βρέθηκε στη Μαντίνεια. Χρονολογείται γύρω στο 320 π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ. Γ 216. Φωτ.: Γιάννης Πατρικιάνος.



03

που φέρει στο κεφάλι της η γυναίκα μπροστά στο βωμό. Η ορθή γωνία συμπίπτει με την κεφαλή του μικρότερου παιδιού που οδηγεί το πρόβατο στη θυσία. Το σημείο αυτό συμπίπτει με τη χρυσή τομή της ευθείας που ορίζει το μήκος του πίνακα. Το κενό που προκύπτει στο εσωτερικό του τριγώνου αποτελεί ικανό χώρο για να γραφούν τα κατά το ζωγράφο απαραίτητα. Ο χώρος πάνω από το βωμό παραμένει κενός και μόνο το όνομα του ζωγράφου αναγράφεται καθέτως δεξιά και πάνω από το βωμό.

### Επιγραφές

Στις επιγραφές χρησιμοποιούνται η δωρική διάλεκτος και το κορινθιακό αλφάβητο.

Στο ανώτερο μέρος του πίνακα διακρίνεται αμυδρά η αφιέρωση<sup>8</sup> ΑΝΕΘΕΚΕ ΤΑΙΣ ΝΥΜΦΑΙΣ<sup>9</sup>.

Στη δεξιά πλευρά φαίνεται να είχε γραφεί το φθαρμένο τώρα όνομα του καλλιτέχνη, διακρίνεται όμως η καταγραφή του τόπου καταγωγής του: Ο ΚΟΡΙΝΘΙΟΣ. Το ερώτημα είναι αν πρόκειται για το όνομα του ζωγράφου ή του αναθέτη. Είναι όμως πιο λογικό να αναφέρεται ο ζωγράφος, γιατί το όνομα του αναθέτη θα μπορούσε κάλλιστα να γραφεί ως υποκείμενο πριν το ΑΝΕΘΕΚΕ ΤΑΙΣ ΝΥΜΦΑΙΣ.

Τρία ονόματα που από τη χωροθέτησή τους

φαίνεται να αναφέρονται στις γυναικείες μορφές καταγράφονται από αριστερά προς τα δεξιά: ΕΥΘΥΔΙΚΑ, ΕΥΚΟΛΙΣ, ΕΘΕΛΟΝΧΑ(Η). Το όνομα Ευθυδίκη(η) απαντά στην Κρήτη, την Ίμβρο και την Αθήνα. Το όνομα Ευκολίς φαίνεται ότι αποτελεί άπαξ. Αλλά και το Εθελόνχα(η) δημιουργεί πολλά προβλήματα ερμηνείας. Η σπάνις των ονομάτων αυτών μας οδηγεί στη σκέψη ότι πρόκειται πιθανόν για συμβολική ονοματοδοσία που αναφέρεται αντιστοίχως στην Ορθή κρίση (Ευθυδίκη), την Ευκολία (Ευκολίς) και τη Θέλση (Εθελόνχα)<sup>10</sup>.

### Το πολιτισμικό περιβάλλον της εποχής και της περιοχής

Η υπόθεση ότι ο πίνακας Α του Πιτσά έχει ανατεθεί στο ιερό των Νυμφών από έναν μεγάλο μουσικό, με υψηλό επίπεδο τεχνικής και πνευματικής ωριμότητας, μας υποχρεώνει να εξετάσουμε το πολιτισμικό περιβάλλον τόσο της εποχής όσο και της περιοχής.

Ο 6ος αιώνας π.Χ. είναι αφενός εποχή κοινωνικών και πολιτισμικών ζυμώσεων που οδηγούν στον κλασικό 5ο αιώνα, αφετέρου περίοδος κατά την οποία η τέχνη έχει διαγράψει μια ολοκληρωμένη πορεία. Έχουν ιδρυθεί θεσμοί στο πλαίσιο των οποίων η τέχνη αναπτύσσεται με συγκεκριμένους κανόνες. Πέραν των Ολυμπιακών Αγών-

03

Πομπή θυσίας,  
Πίνακας Α του Πιτσά.  
ΕΑΜ, αρ. ευρ. 16464.  
Φωτ.: Ελευθέριος  
Γαλανόπουλος.

04

Αυλητής και  
κιθαριστής σε πομπή  
θυσίας, από τμήμα  
ερυθρόμορφου  
κανθάρου.  
Χρονολογείται γύρω  
στο 480-450 π.Χ. ΕΑΜ,  
αρ. ευρ. 15919.  
Φωτ.: Ειρήνη Μίαρη.



νων οι οποίοι περιελάμβαναν κυρίως αθλητικά αγωνίσματα και έχουν συμβατικό χρόνο έναρξης το 776 π.Χ., ιδρύονται τα Πύθια (586 π.Χ.), τα Ίσθμια (582 π.Χ.) και τα Νέμεα (573 π.Χ.), ως αγώνες πανελλήνιοι.

Ως προς τους μουσικούς αγώνες με πανελλήνια χαρακτηριστικά, οι πρωιμότεροι εντοπίζονται σε ιωνικές-αιολικές περιοχές από τον 8ο-7ο αιώνα π.Χ.<sup>11</sup>.

Παρά τις επίσημες χρονολογίες, οι πρώτες μαρτυρίες για μουσικούς αγώνες στα Πύθια των Δελφών προς τιμήν του Απόλλωνος προέρχονται από το α' μισό του 7ου αιώνα π.Χ. Μεταξύ 672 και 648 π.Χ. ο μεγάλος μουσικός Τέρπανδρος αναδείχθηκε τέσσερις φορές νικητής<sup>12</sup>.

Στα Πύθια αρχικά οι εκδηλώσεις είχαν καθαρά μουσικό χαρακτήρα και ήταν κυρίως αγώνες κιθαρωδίας (τραγούδι με συνοδεία κιθάρας). Το πρόγραμμα διευρύνθηκε αργότερα με το αγώνισμα της αυλωδίας (τραγούδι με συνοδεία αυλού) και της αυλητικής (σόλο αυλού). Διοργανώνονταν το μήνα Βουκάτιο (Αύγουστο-Σεπτέμβριο), έξι μήνες μετά την αναγγελία από τους «σπονδοφόρους» της ιερής ανακωχής που ονομαζόταν «πυθική ημερομηνία». Ήταν η πιο επίσημη από τις απολλωνίες γιορτές. Μόνο μου-

σικοί εξαιρετικής ικανότητας συμμετείχαν σε αυτήν και τη μεταξύ τους αναμέτρηση απολάμβαναν οι θεατές για πολλές μέρες<sup>13</sup>.

Οι μουσικοί αγώνες των Πυθίων έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της αρχαίας ελληνικής μουσικής. Στις εκδηλώσεις αυτές δεν γινόταν μόνο παρουσίαση μουσικών έργων και επίδειξη ικανοτήτων από διακεκριμένους συνθέτες και εκτελεστές. Αντίθετα, λόγω του διαγωνιστικού χαρακτήρα των έργων, υπήρχε διαρκής συναγωνισμός, στον οποίο οφείλονται πολλές καινοτομίες και σημαντικές εξελίξεις στην αρχαία ελληνική μουσική<sup>14</sup>.

Εκτός από τους μεγάλους πανελλήνιους αγώνες —όπως τα Νέμεα και τα Ίσθμια— διεξάγονταν και άλλοι μουσικοί αγώνες στο πλαίσιο τοπικών θρησκευτικών εορτών.

Ο συναγωνισμός έχει ως αποτέλεσμα τη διαρκή αναζήτηση νέων τεχνικών και ακουσμάτων. Ο μουσικός εκτελεστής, ο οποίος με τη συμμετοχή του στους αγώνες γίνεται και δημιουργός, εξυπακούεται ότι αναζητεί τη βελτίωση της τεχνικής που θα του δώσει το προβάδισμα. Στόχος του στον αγώνα είναι να εντυπωσιάσει τόσο με την εκφραστική ερμηνεία όσο και με την τεχνική δεινότητα. Οι αγώνες, άλλωστε, διαχρονικά δη-



μιουργούν ένα περιβάλλον όπου ο καλλιτέχνης, για να νικήσει, πρέπει να έχει αφιερωθεί ολοκληρωτικά στην τέχνη του. Αυτό σημαίνει ότι γίνεται επαγγελματίας, ζει από αυτήν την ενασχόληση και φυσικά, ανάλογα με την ικανότητά του, αμείβεται ικανοποιητικά έως και πολύ καλά.

Η εποχή που εξετάζουμε συμπίπτει με τα τελευταία χρόνια της τυραννίας στη Σικυώνα (540 π.Χ.). Σε τμήμα παπύρου αναφέρεται ότι ο Αισχίνης, τελευταίος τύραννος της πόλης και πιθανώς διάδοχος του γνωστού τυράννου Κλεισθένης, εκθρονίζεται από τους Σπαρτιάτες. Ο Κλεισθένης ήταν αυτός ο οποίος ανέδειξε τη Σικυώνα σε πνευματικό κέντρο της εποχής<sup>15</sup>. Η σχέση της πόλης με τους Δελφούς αποδεικνύεται περίτρανα από τα δύο μεγαλοπρεπή οικοδομήματα που έκτισαν οι Σικυώνιοι στο Ιερό του Απόλλωνα κατά το 580–560 π.Χ., λίγες δεκαετίες νωρίτερα από τον εξεταζόμενο πίνακα<sup>16</sup>.

Στον Αθήναιο διαβάζουμε ότι αυτήν την εποχή (6ος αι. π.Χ.) έζησε στη Σικυώνα ο Λύσανδρος ο Σικυώνιος, μουσικός και κιθαριστής. Η αναφορά γίνεται στο τρίτο βιβλίο του Φιλοχόρου *Αττικής* (Ιστορία της Αττικής).

Ο Φιλόχορος αποδίδει στον Λύσανδρο πολλές καινοτομίες: «... ήταν ο πρώτος κιθαριστής

που καθιέρωσε την ψιλοκιθαριστική»<sup>17</sup> (κατά τον Μέναιχο την εισήγαγε πρώτος ο Αριστόνικος), κουρδίζοντας τις χορδές ψηλά και αυξάνοντας τον όγκο του τόνου. Χρησιμοποίησε επίσης την «έναυλο κιθάριση» την οποία υιοθέτησε πρώτη η Σχολή του Επίγονου<sup>18</sup>. Και καταργώντας την απλότητα που χαρακτήριζε τους σολίστ της κιθάρας, πρώτος αυτός έπαιζε στην κιθάρα πολύ χρωματικές συνθέσεις («χρώματά τε εύχροα») καθώς και ιάμβους και την «μάγαν» που καλείται «συριγμός»<sup>19</sup>.

Η λέξη έναυλος<sup>20</sup> μεταφορικά σήμαινε εκείνο που ηχούσε όπως ο αυλός, είχε δηλαδή καθαρό και ζωνρό ήχο σαν του αυλού. Η ερμηνεία είναι διττή: α) ντουέτο αυλού και κιθάρας, β) τόνος σαν του αυλού.

Είναι προφανής η σύνδεση του πίνακά μας με την πρώτη ερμηνεία, δηλαδή του ντουέτου αυλού και λύρας.

Τον ίδιο αιώνα στη Σικυώνα έκανε αισθητή την παρουσία του ακόμη ένας μεγάλος μουσικός, ο Επίγονος, εφευρέτης του οργάνου «επιγόνιο»<sup>21</sup>. Για το όργανο αυτό δεν έχουμε πολλές πληροφορίες. Πιθανώς να ήταν ένα είδος ψαλτηρίου που τοποθετούσαν επάνω στα γόνατα (επί + γόνυ), όπως υποστηρίζει ο Sachs<sup>22</sup>.



Ο Απόλλων στα αριστερά, ήρεμος και σίγουρος για τη νίκη του, κρατά την κιθάρα του ενώ ο Μαρσύας, στη δεξιά πλευρά του αναγλύφου, με ένταση και αγωνία παίζει τον δίαυλο. Στο κέντρο ο Σκύθης κριτής, με τον χαρακτηριστικό σκούφο, ακούει προσεκτικά. Ανάγλυφη πλάκα, επένδυση βωμού. Βρέθηκε στη Μαντίνεια. Χρονολογείται γύρω στο 320 π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ. Γ 215. Φωτ.: Γιάννης Πατρικιάνος.

Ο Επίγονος καταγόταν από την Αμβρακία, γι' αυτό είχε το επώνυμο Αμβρακιώτης. Είχε ανακαλύψει και μια τεχνική με την οποία χρησιμοποιούσε δύο πλήκτρα συγχρόνως (πιθανώς ένα στο δεξί χέρι και ένα στο αριστερό)<sup>23</sup>. Πέρα από την πρακτική πλευρά, φαίνεται ότι είχε ενδιατρίψει και στη θεωρία της μουσικής. Ο Αριστόξενος επικρίνει τόσο τη σχολή του (οι Επιγόνιοι, ή «οι περί τον Επίγονον») όσο και τον Λάσο τον Ερμιονέα<sup>24</sup> γιατί όλοι αυτοί θεωρούσαν ότι οι φθόγγοι είχαν πλάτος.

Η άποψη ότι η Σικυώνα ήταν σπουδαίο πολιτιστικό κέντρο της εποχής ενισχύεται και από τον ποιητή Ίβυκο, ο οποίος ανήκει στον κανόνα των εννέα κορυφαίων λυρικών ποιητών που συνέταξαν οι Αλεξανδρινοί. Ο Ίβυκος αναφέρεται σε αυτήν<sup>25</sup>, μιλώντας για το μυθικό της παρελθόν, παρόλο που ο ίδιος έζησε στην Κάτω Ιταλία και τη Σάμο<sup>26</sup>.

Την ίδια περίοδο έζησε και ο αυλητής Πυθόκριτος, ο οποίος, μετά τον Σακάδα από το Άργος, νίκησε έξι φορές στους Πυθικούς αγώνες. Ήταν και ο μόνος που έπαιξε έξι φορές συνοδεύοντας τους αθλητές του πεντάθλου. Μνημονεύονταν επίσης σε επίγραμμα στήλης στην Ολυμπία<sup>27</sup>.

Η Σικυωνική Αναγραφή επίσης αναφερόταν στην ιστορία της Μουσικής και γενικά των τεχνών<sup>28</sup>. Φαίνεται να περιελάμβανε και έναν κατάλογο Σικυωνίων βασιλέων<sup>29</sup>.

Πιθανόν τον 6ο αιώνα π.Χ. να έζησε και ο Επιγένης από τη Σικυώνα. Κατά το λεξικό *Σούδα* κατατάσσεται πρώτος στη σειρά των τραγικών και από αυτόν αρχίζουν να απαριθμούνται οι υπόλοιποι, με δέκατο έκτο τον Θέσπην. Μπορεί, όμως, να ήταν ο αμέσως προηγούμενος από τον Θέσπην, υπόθεση η οποία θα τον τοποθετούσε στο άμεσο περιβάλλον του πίνακά μας.

Την ίδια εποχή ζουν οι μεγάλοι ποιητές Ανακρέων (περ. 572–περ. 485 π.Χ.), Ίβυκος (μέσα 6ου αι. π.Χ.)<sup>30</sup>, Λάσος ο Ερμιονεύς, Θέογνις ο Μεγαρεύς, Στνσίχορος ο Ίμεραίος (γεννήθηκε κατά τη *Σούδα* το 632/631 π.Χ., στην 37η Ολυμπιάδα, και πέθανε περίπου το 555 π.Χ.) και η Κόρινθα (για την οποία δεν έχει εξακριβωθεί πότε έζησε). Είναι ολοφάνερο ότι το δεύτερο μισό του 6ου αιώνα π.Χ. αποτελεί μια χρονική περίοδο δυναμική, τόσο κοινωνικά όσο και καλλιτεχνικά.

Όσο δύσκολο είναι να προσεγγίσουμε τη μουσική κατά την Αρχαϊκή εποχή, άλλο τόσο δύσκολη είναι η προσέγγιση της ζωγραφικής τέχνης της ίδιας περιόδου. Μετά τη δύση της κρητομυκηναϊκής κληρονομιάς, είναι προφανές ότι η ζωγραφική εκφραζόταν κυρίως μέσω

της κεραμικής. Όμως, η σπάνις των πηγών καθώς και η φειδώ των πληροφοριών που μπορούν να αντληθούν από την κλασική παράδοση δεν παρέχουν επιβεβαίωση σε αυτό το συμπέρασμα. Το δίλημμα παραμένει: Ο καλλιτέχνης της κεραμικής είναι και ζωγράφος ή η δραστηριότητά του περιορίζεται στην αγγειογραφία; Επειδή απάντηση δεν μπορεί να δοθεί από τις πηγές που έχουμε στη διάθεσή μας μέχρι σήμερα, είναι καλύτερο να θέσουμε το ερώτημα διαφορετικά: Ποιος είναι ζωγράφος; Αν θεωρήσουμε ότι ζωγράφος είναι ο δημιουργικός καλλιτέχνης που δεν μπορεί να χαρακτηριστεί απλός τεχνίτης, τότε σίγουρα οι αγγειογράφοι μπορούν κάλλιστα να θεωρηθούν ζωγράφοι, αφού η ικανότητά τους στη δημιουργία νέων προτύπων είναι αсуvaγώνιστη.

Η αρχαία παράδοση θεωρεί κέντρο της πρώιμης ανάπτυξης της πλαστικής και της ζωγραφικής τη Σικυώνα. Η πόλη ήταν μεγάλη για την εποχή της (33.000–36.000 κάτοικοι γύρω στα 500 π.Χ.). Μαθαίνουμε ότι οι Κρητικοί μαθητές του Δαιδάλου Δίπτοινο και Σκύλλης έκαναν κέντρο της δραστηριότητάς τους τη Σικυώνα, όπου αναφερόταν σειρά ολόκληρη από τα έργα τους. Ότι ο τόπος όπου γεννήθηκε η ζωγραφική ήταν η Κόρινθος και η Σικυών και δύο από τους μεγάλους πρώιμους ζωγράφους ήταν οι Σικυώνιοι Τηλεφάνης και Κράτων. Μετά το 550 π.Χ. δεν έχουμε πληροφορίες που αφορούν τη ζωγραφική<sup>31</sup>. Η σικυώνια σχολή<sup>32</sup> φαίνεται πως συνεχίζει να υπάρχει εκεί μέχρι το τέλος του 3ου αιώνα με τελευταίο ζωγράφο τον Πασία<sup>33</sup>.

Ήδη η πρώτη αναφορά του Πλίνιου για τη ζωγραφική τοποθετεί την αρχή της τέχνης αυτής στην Κόρινθο και τη Σικυώνα:

«Το γραμμικό σχέδιο εφευρέθηκε από τον Αιγύπτιο Φιλοκλή ή τον Κορίνθιο Κλεάνθη και οι πρώτοι που το δούλεψαν ήταν ο Κορίνθιος Αρίδικος κι ο Σικυώνιος Τηλεφάνης. Αυτοί δεν μεταχειρίζονταν κανένα χρώμα, αλλά τραβούσαν γραμμές μες στο περίγραμμα. Επίσης συνήθιζαν να γράφουν πλάι στο έργο τους τα ονόματα αυτών που ήθελαν να ζωγραφίσουν. Πρώτος όπως λένε που σε τέτοιες εικόνες έβαλε χρώμα φτιαγμένο από τριμμένα κεραμίδια, ήταν ο Κορίνθιος Έκφαντος...»<sup>34</sup>.

Ο Έκφαντος ο Κορίνθιος, λοιπόν, είναι αυτός που για πρώτη φορά χρωματίζει το εσωτερικό των μορφών με χρώμα βασισμένο στον κοπανισμένο και ψημένο άργιλο. Από την άλλη ο Εύμαρς ο Αθηναίος στα μέσα του 6ου αιώνα π.Χ. χρησιμοποιεί το λευκό χρώμα για την απόδοση του γυναικείου δέρματος.

**06**

Όστρακο που προέρχεται (κατά πάσα πιθανότητα) από κλειστό ερυθρόμορφο αγγείο. Απεικονίζεται κιθαριστής με χιτώνα ο οποίος κρατά μια κιθάρα εξαιρετικής κατασκευής. Το αριστερό χέρι είναι τοποθετημένο κατά τέτοιο τρόπο που φαίνεται να προετοιμάζει ή να έχει παίξει έναν αρμονικό φθόγγο στην τέταρτη χορδή. Με τη συγκεκριμένη δακτυλοθεσία είναι ολοφάνερο ότι δεν μπορεί να νύσσει τη χορδή, παρά μόνο να την «κόψει» σε ένα συγκεκριμένο σημείο. Ο εκτελεστής βρίσκει υπολογίζοντας με μεγάλη προσοχή —θα λέγαμε καλύτερα «αισθάνεται»— το σωστό σημείο για να μπορέσει να δονηθεί η χορδή και να παραχθεί ένας πλούσιος αρμονικός ήχος. Ζωγράφος του Κλεοφράδους. 505–475 π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ. ΑΚΡ 609. Φωτ.: Ε. Γαλανόπουλος.

**07**

Πελίκη με παράσταση μουσικού αγώνα. Εικονίζονται Νίκη, νικήτριας και κριτής. Ζωγράφος του Kassel. 440–430 π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ. Α 1469. Φωτ.: Γιώργος Φαφαλής.

**08**

Αθηναϊκή ερυθρόμορφη πελίκη με νέο κιθαριστή. Νίκη κρατώντας ταϊνία τον χρίζει νικήτη. Ζωγράφος των Αθηνών. Τέλη του 5ου αι. π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ. Α 1183.

«Στις αρχές του 6ου αιώνα π.Χ. οι τεχνικές έχουν αρχίσει να κατακτώνται, οι σχολές υιοθετούν τη δική τους φυσιογνωμία, οι καλλιτεχνικές προσωπικότητες αρχίζουν να διαγράφονται σταδιακά... Στην αγγειογραφία, όμως, επικρατεί μια σχετική υφολογική ενότητα, η οποία οφείλεται, όπως φαίνεται, στην ιδιαίτερη τεχνική των μορφών μελανού χρώματος και στην υιοθέτηση μιας σειράς συμβάσεων»<sup>35</sup>.

Η αρχαϊκή ζωγραφική είναι ζωγραφική δύο διαστάσεων παρόλο που είναι ολοφάνερη η προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει και την τρίτη διάσταση με απλοϊκά μέσα. Ο ζωγράφος δεν αναμειγνύει τα χρώματα ούτε δημιουργεί φωτοσκιάσεις. Η σαφήνεια των περιγραμμάτων των μορφών, η προσεκτική και ευφυής δόμηση του πίνακα είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής αυτής της εποχής, από όσα μας επιτρέπουν να συμπεράνουμε τα λίγα δείγματα που έχουμε στα χέρια μας.

Από τα έργα των αρχαϊκών χρόνων που διασώθηκαν, μπορούμε να αναφέρουμε:

- Ίχνη διαφόρων χρωμάτων σε αρχιτεκτονικά μέλη και γλυπτά (π.χ. το άγαλμα της Φρασίκλειας του γλύπτη Αριστίωνα από την Πάρο του 550–540 π.Χ., Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).
- Τις τέσσερις πινακίδες που βρέθηκαν στο σπήλαιο του Πιτσά (Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).
- Δείγματα ζωγραφικής από το ναό του Απόλλωνα στο Θέρμο της Αιτωλίας (πλήινες μετόπες κ.ά., Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

### **Μια μουσική ερμηνεία του πίνακα**

Η λεπτομερειακή απόδοση των μουσικών τεχνικών στοιχείων του πίνακα δείχνει ένα ζωγράφο που γνωρίζει από μουσική ή ένα ζωγράφο που καθοδηγήθηκε από τον παραγγελιοδότη. Άλλωστε, εκείνη την περίοδο η μουσική εκπαίδευση των πολιτών είναι ευρέως διαδεδομένη, η βαθιά γνώση της τεχνικής παιξίματος της λύρας (και/ή του αυλού) είναι αναμενόμενη και, προφανώς, θα αποδοθεί παραστατικά από το ζωγράφο.

Στο δεύτερο αγόρι, το λυριστή, τα δάκτυλα του αριστερού χεριού, με εξαίρεση τον αντίχειρα, είναι τοποθετημένα πάνω σε συγκεκριμένες χορδές. Με το μεγεθυντικό φακό διακρίνουμε ότι τρεις από τις χορδές — η πρώτη, η τρίτη και η πέμπτη — μένουν ανοικτές.

Αν, όπως φαίνεται, το δεξί χέρι έχει κρούσει όλες τις χορδές, αυτό σημαίνει ότι μόνο οι τρεις θα δονηθούν, αφού οι άλλες σιγούν από την επαφή τους με τα δάκτυλα του αριστερού χεριού. Αν μια επτάχορδη λύρα προϋποθέτει και επτά διατονικούς φθόγγους, τότε με τρεις ανοικτές χορ-

δές (1, 3, 5) έχουμε μια τυπική συγχορδία, όπως ακριβώς την αντιλαμβανόμαστε στη σύγχρονη δυτική μουσική. Η συχνότητα απεικόνισης της συγκεκριμένης δακτυλοθεσίας είναι πολύ μεγάλη στην αρχαϊκή, την κλασική αλλά και την ελληνιστική εικονογραφία.

Σε μια προσπάθεια αναζήτησης αυτής της «τρίφωνης συγχορδίας» έχουμε δύο δυνατότητες προσέγγισης ακολουθώντας την αρχαία ελληνική μουσική θεωρία:

1. Αν έχουμε δύο συναφή διατονικά τετράχορδα στη σειρά: **μι-φα-σολ-λα-σιβ-ντο-ρε**, τότε η συγχορδία είναι ελαττωμένη (**μι-σολ-σιβ**).
2. Αν τα τετράχορδα είναι διαζευγμένα: **μι-φα-σολ-λα/σι-ντο-ρε-μι** (ως αρμονική), τότε η συγχορδία είναι ελάσσων (**μι-σολ-σι**).

Είναι πιο ελκυστική η δεύτερη άποψη, αφού μια ελάσσων συγχορδία μπορεί να ακούγεται από μόνη της χωρίς να θέλει να οδηγηθεί σε κάποια άλλη. Βέβαια αυτή η ερμηνεία προσεγγίζει περισσότερο τη δυτικοευρωπαϊκή αρμονία. Ωστόσο, αυτή η άποψη ενισχύεται ακόμη περισσότερο από την παράδοση που θέλει οι αρμονικές να ανακαλύπτονται από τον Πυθαγόρα. Ο φιλόσοφος ζει την ίδια εποχή και μπορεί κάλλιστα η ανακάλυψή του να σχετίζεται με την τότε διαδεδομένη πρακτική. Στο ερώτημα αν η ανακάλυψη του Πυθαγόρα μπορεί να φτάσει τόσο γρήγορα στη σύγχρονη του πρακτική, μπορεί κανείς να απαντήσει πως σε όλη την ιστορία της μουσικής η πρακτική προηγείται της θεωρίας. Είναι πολύ πιθανό, λοιπόν, οι μουσικοί να έπαιζαν τις αρμονικές αρκετές γενιές πριν από την αποτύπωση της πράξης σε θεωρία.

Το τρίτο αγόρι, επίσης πολύ προσεκτικά σχεδιασμένο, φαίνεται να παίζει διάυλο με αυλούς διαφορετικού μεγέθους. Θα μπορούσε όμως οι αυλοί να είναι και ισομεγέθεις, αφού είναι ολοφάνερη η προσπάθεια του ζωγράφου να αποδώσει την τρίτη διάσταση. Διακρίνονται δε και τα μέρη από τα οποία αποτελείται ο κάθε αυλός. Το αγόρι φορεί φορβεία<sup>36</sup> που αποδίδεται με κόκκινο χρώμα.

Εκτός όμως από τα αυστηρά μουσικολογικά στοιχεία υπάρχουν και αναφορές στους αγώνες στους οποίους θα μπορούσε να έχει συμμετάσχει ο παραγγελιοδότης. Η μυρτιά, που κρατούν η δεύτερη και η τρίτη γυναίκα, συμβολίζει την ομορφιά και τη νεότητα. Είναι το φυτό της Αφροδίτης και του έρωτα. Η σύνδεση εδώ του συγκεκριμένου φυτού με την τέχνη της μουσικής μπορεί κάλλιστα να αναφέρεται στη δυνατότητα του καλλιτέχνη να ανακαλύπτει την ομορφιά. Μια ομορφιά αναντίρρητη αφού ο



06



07



08

**09**

Μηλιακός  
πιθαμοφόρας με την  
επιστροφή του  
Απόλλωνα από τη χώρα  
των Υπερβορείων.  
Έργο παριανού  
εργαστηρίου.  
Χρονολογείται γύρω  
στο 640 π.Χ. ΕΑΜ,  
αρ. ευρ. Α 911. Φωτ.:  
Γιάννης Πατρικιάνος.

**10**

Τρεις Μούσες. Η δεξιά  
κρατεί επιδεικτικά  
φόρμιγγα. Ανάγλυφη  
πλάκα, επένδυση  
βωμού. Βρέθηκε στη  
Μαντίνεια.  
Χρονολογείται γύρω  
στο 320 π.Χ. ΕΑΜ,  
αρ. ευρ. Γ 217. Φωτ.:  
Γιάννης Πατρικιάνος.

**11**

Ερυθρόμορφη πελίκη.  
Εικονίζονται ο Απόλλων  
με λύρα και η Άρτεμη  
να σπένδουν σε  
αναμμένο βωμό.  
Άγνωστη προέλευση.  
Ζωγράφος του  
Sabouroff. 455–440  
π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ. Α  
16348. Φωτ.: Στ.  
Στουρνάρας.



09

καλλιτέχνης μέσα από τη σχέση του με τη Μούσα έχει τη δυνατότητα να αφοουγκράζεται τη συμπαντική αρμονία.

Αν οι ιδιότητες των φυτών συνδέθηκαν με συμβολισμούς (η δυνατή δρυς, η μεθυστική άμπελος, η λεύκα της θυσίας, η λυγαριά της αγνότητας, η ερωτική μυρτιά, η χρυσή μπλιά, ο δοξασμένος φοίνικας, η μαντική δάφνη, η ιερή ελιά...), ποιο φυτό θα μπορούσε να αποδώσει τη δέουσα τιμή στον νικητή; Σύμφωνα με τον Θεόφραστο, ο καρπός της μπλιάς αρχικά, και τα κλαδιά της ελιάς, της μυρτιάς, της χουρμαδιάς και της δάφνης στη συνέχεια.

«Συνολικά, πέντε φυτά χρησιμοποιήθηκαν ως έπαθλα των νικητών κατά τους αρχαίους Ολυμπιακούς Αγώνες: η μπλιά, η ελιά, η απολλώνιος δάφνη, η μυρτιά, και η χουρμαδιά. Το καθένα από αυτά εκτός από σύμβολο νίκης ήταν και σύμβολο των ιδεωδών των αρχαίων Ελλήνων. Η δάφνη συμβόλιζε την αμεροληψία, την αναγνώριση, την ισχύ, τη σοφία, την τιμή. Η ελιά συμβόλιζε την ειρήνη, ενώ η μπλιά τη γνώση, την ομορφιά και τη σοφία. Η ειρήνη, η ομορφιά, αλλά και ο έρωτας συμβολίζονταν από τη μυρτιά»<sup>37</sup>.

Η παρουσία των ταινιών στα χέρια των δύο γυναικείων μορφών είναι ένα ακόμη στοιχείο που οδηγεί τη σκέψη στους αγώνες και δη τους μουσικούς. Συνήθεια παλιά ο στολισμός των νικητών με ταινίες. Συνδέεται με τον ενθουσιασμό των θεατών, οι οποίοι πλησιάζουν τον νικητή στους γυμνικούς αγώνες κατά τον «περιαγερμό» (το γύρο του θριάμβου) και δένουν ταινίες στο κεφάλι, στα χέρια, ακόμη και στα πόδια του νικητή<sup>38</sup>. Οι ταινίες αυτές ήταν φαριδιές λωρίδες με κορδόνια ή θυσάνους στις άκρες. Στο πλαίσιο αναπαράστασης μουσικών αγώνων οι αγγειογράφοι συχνά απεικονίζουν Νίκες που φέρνουν ταινία, όπως στις μουσικές νικητήριες παραστάσεις του Ζωγράφου της Οινόχους του Yale (ARV2 502/8) ή του Ζωγράφου του Λένινγκραντ (ARV2 568/32, 571/72) και άλλες πολλές<sup>39</sup>. Ο ρόλος της ταινίας, σε ένα πρώτο επίπεδο, ήταν να ορίσει (σημαδέψει και ξεχωρίσει) το νικητή. Σε ένα δεύτερο επίπεδο οι ταινίες μπορεί μέσω του δεσίματος να λειτουργούν αποτροπαϊκά. Σύμφωνα με άλλες αντιλήψεις, το δέσιμο συγκεκριμένων μελών του σώματος ενεργοποιεί ορισμένα «κέντρα» ή ειδικά πεδία του οργανισμού και απελευθερώνει συγκεκριμένες δυνάμεις<sup>40</sup>. Είναι κάτι αντίστοιχο με τον «μάρτην» (στριμμένες κλωστές, άσπρη και κόκκινη), που φοριέται ως σήμερα την πρώτη του μήνα και στον οποίο αποδίδονται προστατευτικές και αποτροπαϊκές ιδιότητες.

Με βάση τα δεδομένα που παραθέσαμε πιο πάνω, ας προχωρήσουμε στην ερμηνεία του πίνακα. Η παράσταση θα μπορούσε να συμβολίζει τη ζωή του μουσικού από τα πρώτα του βήματα έως την ωριμότητά του<sup>41</sup>. Οι ανδρικές μορφές παρουσιάζονται σε τέσσερις διαφορετικές ηλικίες συνδυάζοντας την πορεία τους με τις συμβολικές γυναικείες μορφές. Το μικρό παιδί θυσιάζει<sup>42</sup> την ίδια του τη ζωή στην Τέχνη με τη θέλησή του (Εθελόνχη) αποδίδοντας τις αρμόζουσες προσφορές μέσω της πρώτης γυναικείας μορφής. Η συστηματική και επίπονη μελέτη των οργάνων (λύρα και αυλός αργότερα) του χαρίζουν την τεχνική ικανότητα (Ευκολίς) που απαιτείται για να μπορεί να εκτελεί και να ερμηνεύει τα μουσικά έργα. Η Ευκολίς φέρει τα αποτελέσματα της σκληρής του εργασίας που συμβολίζονται με τον κλάδο μυρτιάς (ομορφιά) και την ταινία της νίκης του σε διάφορους αγώνες, οι οποίοι αποτελούν μέρος της επαγγελματικής του δραστηριότητας. Η τρίτη γυναικεία μορφή (Ευθυδία) μπορεί να συμβολίζει την ορθή κρίση<sup>43</sup> —όπως ετυμολογείται το όνομα— την οποία αποκτά ο μουσικός με το χρόνο, ξεπερνώντας την ανάγκη του για τιμές, καθώς και την προφανή καταξίωσή του, αφού πια είναι δύο τα κλαδιά της μυρτιάς (έναντι μίας ταινίας) που κρατά. Τονίζεται έτσι ο ανώτερος βαθμός κατάκτησης της τέχνης και της ομορφιάς μέσα από διαρκή και μακροχρόνια μελέτη. Η ώριμη πλέον φθαρμένη ανδρική φιγούρα στο αριστερό άκρο του πίνακα διαθέτει την απαιτούμενη επιβλητικότητα του επαγγελματία που έχει ολοκληρώσει την πορεία του ως καλλιτέχνης και μένει μόνο με κλαδί της μυρτιάς που μπορεί να συμβολίζει την ιδέα του κάλλους της μουσικής τέχνης.

\* Ο Δρ Νίκος Ξανθούλης είναι Καλλιτεχνικός Σύμβουλος της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, Επιστημονικός Συνεργάτης του ΚΕΕΛ της Ακαδημίας Αθηνών και Αντεπιστέλλον Μέλος του Αρχαιολογικού Ινστιτούτου της Αμερικής.



10



11

**12**

Τμήμα γεωμετρικής  
πυξίδας.

Απεικονίζονται

χορευτές και ανάμεσά

τους φόρμιγγα. Από το

Αμυκλαίο (Αγ. Κυριακή

Σπάρτης). 750–690

π.Χ. ΕΑΜ, αρ. ευρ.

Α 234. Φωτ.:

Ελευθέριος

Γαλανόπουλος.


**Σημειώσεις**

- 1 Για τη χρονολόγηση, βλ. A. Orlandos, «Archaeological notes», *AJA* 39 (1935), σ. 5, και P. Lemerle, «Chronique des fouilles et découvertes archéologiques dans l'Orient hellénique», *BCH* 59 (1935), σ. 258–259.
- 2 Νικόλαος Καλτσάς / Alan Shapiro (επιμ.), *Γυναικών Λατρείες: Τελετουργίες και καθημερινότητα στην κλασική Αθήνα*, κατάλογος έκθεσης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2009, σ. 225, όπου και σχετική βιβλιογραφία.
- 3 Στο «Archaeology in Greece, 1934–1935», *JHS* 55 (1935), σ. 153–154.
- 4 A.D. Rizakis, *ACHAIE III* (Μελετήματα, 55), ΕΙΕ, Athènes 2008, σ. 247–248.
- 5 Α.Κ. Ορλάνδος, *Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών*, 4 Απριλίου 1935.
- 6 «Τα πρόσφατα αρχαιομετρικά δεδομένα που προέκυψαν από την εξέταση των ξύλινων πινάκων μας βεβαιώνουν για τη χρήση της γαϊόδους μιλτου στα ανδρικά σώματα, με κύριο συστατικό το οξείδιο του σιδήρου, ενώ στα γυναικεία φαίνεται το χρώμα του δέρματος να είναι το ίδιο υλικό του λευκού υποστρώματος του πίνακα που στη συγκεκριμένη περίπτωση είναι καθαρή γύψος. Ο λιτός και βραχύς αυτός τρόπος οριοθέτησης των σωμάτων και απόδοσης του χρώματος του δέρματος δεν προϋποθέτει ασφαλώς παρατήρηση εκ του φυσικού, επιδιώκει απλά τη συμβατική διαφοροποίηση του φύλου μέσω της χροιάς», Χαρίκλεια Μπρεκούλακη, «Ανδρείκελον, το χρώμα του δέρματος στην αρχαία ελληνική ζωγραφική», στο *Διηγήσας, τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμοπούλου*, Έκδοση Αρχαιολογικού

- Μουσείου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012. Βλ. επίσης H. Brekoulakis / D.C. Smith / G. Economou / M. Perraki / I. Kougemitrou / E. Stasinopoulou, «The panel paintings from Pitsa (Greece, 6th c. BC): A first analytical assessment of their materials and technique», *5th Symposium of the Hellenic Society of Archaeometry*, Athens 2008, Book of Abstracts, O17.
- 7 Αλέξανδρος Γ. Μάντης, *Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερών και των ιερέων στην αρχαία ελληνική τέχνη*, έκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα 1990.
- 8 A.D. Rizakis, *ACHAIE III* (Μελετήματα, 55), ΕΙΕ, Athènes 2008, σ. 250.
- 9 Οι Νύμφες ήταν γυναικείες μορφές θεϊκής καταγωγής, νεαρές στην ηλικία, που ζούσαν στην άγρια φύση, τριγυρίζαν στα βουνά, συνοδεύοντας την Άρτεμη και παίζοντας μαζί της. Ήταν όλες τους πανέμορφες, η Άρτεμη όμως ξεχώριζε με τη θωριά της ανάμεσά τους. Τραγουδούσαν και χόρευαν μαζί με τον Πάνα στα λιβάδια και στις πλαγιές, συνήθως κοντά σε πηγές. Ύμνούν με τις γλυκιές φωνές τους τους Ολύμπιους θεούς και ιδιαίτερα τον πατέρα του Πάνα, τον Ερμή. Με τις Νύμφες χόρευε και η Αφροδίτη, μαζί με τις Χάριτες, όπως λέει ο Όμηρος, στο βουνό Ίδα, στην Τροία. Άλλοτε το χορό τους τον οδηγεί ο ίδιος ο θεός Απόλλωνας. Οι Νύμφες θεωρούνταν γενικά κάτι μεταξύ θεών και θνητών, όχι καθαυτό θεές. Δεν ήταν αθάνατες, ζούσαν όμως πάρα πολύ και τρέφονταν με αμβροσία. Η σύνδεση των νυμφών με τη μουσική είναι ολοφάνερη όπως φαίνεται και από τα ανάγλυφα αναθήματα μεταγενέστερων εποχών. Στο ΕΑΜ όλα τα ανάγλυφα που

- προέρχονται από σπίλαιο της Αττικής αλλά και άλλων περιοχών παρουσιάζουν τρεις νύμφες σε σπίλαιο να χορεύουν με τη συνοδεία αυλού του Πανός και πολλές φορές τον Ερμή να οδηγεί το χορό. Ακόμη και στις κατοπινές μεταμορφώσεις των νυμφών στις νεράιδες των παραμυθιών τις παρουσιάζουν να χορεύουν σε ξάγναντα του δάσους χορούς μαγικούς.
- 10 A.D. Rizakis, *ACHAIE III* (Μελετήματα, 55), ΕΙΕ, Athènes 2008, σ. 251.
- 11 Νίκος Καλτσάς (επιμ.), *Αγών*, κατάλογος έκθεσης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2004, σ. 47.
- 12 Ό.π., σ. 47.
- 13 Annie Bélis, *Η καθημερινή ζωή των μουσικών στην αρχαιότητα*, μτφρ. Σταύρος Βλοντάκης, εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2004, σ. 154.
- 14 Πάνος Βαλαβάνης, *Ιερά και Αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα. Ολυμπία–Δελφοί–Ισθμία–Νεμέα–Αθήνα*, εκδ. Καπόν, Αθήνα 2004, σ. 195.
- 15 Yannis A. Lolos, *Land of Sicyon. Archaeology and History of a Greek City-State* (Hesperia Supplement, 39), The American School of Classical Studies at Athens, 2011, σ. 65.
- 16 Ό.π., σ. 207.
- 17 Σόλο κιθάρα.
- 18 «Λύσανδρος ο Σικυόνιος (φρσι Φιλόχορος) πρώτος μετέστη... και την έναυλον κιθάρισιν, πν πρώτοι οι περί Επίγονον εχρήσαντο». Αθήναιος, ΙΔ' 637F–638A.42 και *FHG* I, 395, απόσπ. 66.
- 19 Η μάγαις ήταν πιθανόν όργανο με διπλές

χορδές. Κάθε ζεύγος κουρδιζόταν κατά οκτάβα. Τόσος όμως ο όρος να αναφέρεται στην τεχνική με την οποία ο λυριστής μπορεί να αναπαράξει το σύγχρονο άκουσμα της οκτάβας σε μια χορδή με κατάλληλο χτύπημα του πλίκτρου, ενώ το αριστερό χέρι χωρίζει τη χορδή στα δύο.

20 Έναυλος λόγος, ένηχος: λόγος, λέξη που ηχεί καθαρά, ευκρινώς, σαν ήχος αυλού «έτι γαρ αυτοίς έναυλα και προ ομμάτων ην», Διον. Αλ. 9.7.

21 Πολυδεύκης IV.59.

22 Curt Sachs, *History of Musical Instruments*, N.Y. Norton 1940, σ. 137.

23 Αθίναιος, Δ', 183D.81.

24 Ο Λάσος γεννήθηκε στην Ερμόνη της Αργολίδας γύρω στα 548 π.Χ. Έγραψε πιθανώς το πρώτο έργο μουσικής θεωρίας.

25 Πανσανίας, Β' (*Κορινθιακά*) 6.5, απόσπ. 308 P. = 48 B.

26 Η Σούδα τοποθετεί τη μετάβασή του στη Σάμο στην 54η Ολυμπιάδα (564–560 π.Χ.), ενώ ο Ευσέβιος τοποθετεί την ακμή του ποιητή στην 61η Ολυμπιάδα (536–532 π.Χ.).

27 «Σακάδας μὲν γὰρ τὸν ἀγῶνα τὸν τεθέντα ὑπὸ Ἀμφικτυόνων οὐκ ὄντα πω στεφανίτην καὶ ἐπ' ἐκείνῳ στεφανίτας δύο ἐνίκησε, Πυθόκριτος δὲ ὁ Σικυώνιος τὰς ἐφεξῆς τούτων πυθιάδας ἔξ, μόνος δὴ οὗτος αὐλήτης: δῆλα δὲ ὅτι καὶ ἐν τῷ ἀγῶνι τῷ Ὀλυμπίᾳ ἐπηύλησεν ἑξάκις τῷ πεντάθλῳ. Πυθοκρίτῳ μὲν γέγονεν ἀντί τούτων ἡ ἐν Ὀλυμπίᾳ στήλη καὶ ἐπίγραμμα ἐπ' αὐτῇ, “Πυθοκρίτου <τὸ> Καλλινίκου μῦθμα ταύλητ᾽ <τά-δε>”. *Pausanias Graeciae Descriptio*, 6.14, Teubner, Leipzig 1903.

28 Δύο αναφορές έχουμε γι' αυτές στο *De Musica* του ψευδο-Πλουτάρχου (*Moralia* 1131f–1132a και *Moralia* 1134a–b). Τις πληροφορίες για τη Σικυωνική Αναγραφή αντλεί ο Πλουτάρχος από τον Ηρακλείδη τον Ποντικό.

29 Paul Christesen, *Olympic Victor Lists and Ancient Greek History*, Cambridge University Press, 2007, σ. 517–518.

30 Ο Αντίπατρος ο Σιδώνιος αναφέρει ότι σκοτώθηκε από ληστές στην Κόρινθο με τη γνωστή ιστορία των γερανών του Ιβύκου, βλ. και ποίημα του Φρειδερίκου Σίλερ.

31 Νικόλαος Φαράκλας, *Σικυωνία* (Αρχαίες Ελληνικές Πόλεις, 8), έκδ. Αθηνναϊκό Κέντρο Οικιστικής, Αθήνα 1971, σ. 22.

32 Το γεγονός όμως ότι η Σικυών καταλαμβάνει μεγάλη θέση στην ιστορία της ζωγραφικής τον 4ο αιώνα π.Χ. με εξέχοντα ζωγράφο τον Εύπομπο, δείχνει ότι η ζωγραφική δεν έπαψε να αποτελεί εκεί αντικείμενο περισσής φροντίδας. Τον ίδιο αιώνα ο Απελλής πηγαίνει στη Σικυώνα όντας ήδη φησασμένος ζωγράφος και μάλλον στη δική του επιρροή οφείλεται η εισαγωγή του μαθήματος της ιχνογραφίας στη Σικυώνα.

33 Νικόλαος Φαράκλας, *Σικυωνία* (Αρχαίες Ελληνικές Πόλεις, 8), έκδ. Αθηνναϊκό Κέντρο Οικιστικής, Αθήνα 1971, σ. 43.

34 Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, Βιβλίο 35: *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, παρ. 16.

35 Ζαν Σαρμπονό / Ρολάν Μαρτέν / Φρανσουά Βιγιάρ, *Ελλάδα, Αρχαϊκή Εποχή, από τον 7ο έως τον 5ο αιώνα π.Χ.*, μτφρ.: Βιργινία Κοκκίνου, έκδ. εφημ. «Η Καθημερινή», Βιβλιοθήκη

Τέχνης – Μεγάλοι Πολιτισμοί, Αθήνα 2007, σ. 78.

36 Δερμάτινη ταινία που οι αυλότες έβαζαν γύρω στο στόμα και τις παρείες και δενόταν πίσω από το κεφάλι. Άφηνε ένα ή δύο ανοίγματα μπροστά από το στόμα, που επέτρεπαν το φύσημα μέσα στον αυλό (βλ. Σόλων Μιχαηλίδης, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1982).

37 Θεόφραστος, *Περί φυτών ιστορία* Γ.ΙΙΙ.5.

38 Νίκος Καλτσάς (επιμ.), *Αγών*, κατάλογος έκθεσης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2004, σ. 74.

39 Ευρυδίκη Κεφαλίδου, «Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του Αρχαίου Ελληνικού Αθλητισμού», διδ. διατρ., ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 70.

40 Ν. Μουτσόπουλος, «Το Περιβραχιόνιο», *Χρονικά Αισθητικής* 25–26 (1986–87), σ. 287 κ.ε.

41 Υπάρχουν δύο ακόμη παραδείγματα αποτύπωσης του ίδιου προσώπου σε διαφορετική ηλικία:

α) Φιάλη με πομπή γυναικών (πιθανώς σε ιεροτελεσσία), οι οποίες κρατούν στεφάνια, τελετουργικά καλάρια, κανόνι, χορεύουν ή παίζουν φλάουτο. Μοιάζει να πρόκειται για πομπή ενυλικιώσεως που αποτυπώνει τα στάδια από τα οποία θα περάσει μια γυναίκα. John H. Oakley / Olga Palagia, *Athenian Potters and Painters*, τόμ. ΙΙ, Oxford 2009, σ. 103.

β) Στο Περιφερειακό Μουσείο του Πλόβντιβ (Βουλγαρία) φυλάσσεται μια ερυθρόμορφη πελίκη του 440–430 π.Χ. με σκηνή απονομής βραβείου. Στην πρόσθια όψη ένας νέος νικητής κιθαριστής, ονόματι Αλκίμαχος, στέκεται σε τρίβαθμο βήμα καταγεγραμμένος ως ΚΑΛΟΣ. Τέσσερις Νίκες (ανά δύο) πετούν στον αυτόν κρατώντας ταινίες. Στην οπίσθια πλευρά απεικονίζεται νεότερος μουσικός που κρατάει λύρα και παίζεται από δύο γυναίκες. Η πιθανότητα να πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο δεν μπορεί να αποκλειστεί και, σε αυτή την περίπτωση, ο μουσικός εμφανίζεται ως νέος ερασιτέχνης λυριστής στη μια όψη και ως επαγγελματίας πολυνίκης (*περιοδονίης*) στην άλλη. Γιώργος Καββαδίας, *Treasures from Greek Museums*, κατάλογος έκθεσης, Πλόβντιβ 2013, σ. 73.

42 Κατά την άποψη του M.L. West η ενασχόληση με τη μουσική είναι «θρησκευτικό βίωμα» σαν αυτό που επηρέασε βαθύτατα τον Ησίοδο και τον έκανε ποιητή (βλ. M.L. West, *Hesiod: Theogony and Works and Days*, Clarendon Press, Oxford 1966, σ. 90, (αναφέρεται στον Α. Καπετανάκη, βλ. επόμενη σημείωση).

43 Η τέχνη του να παίζει κάποιος ένα μουσικό όργανο είναι ένα είδος σοφίας, κατά τον ποιητή του *Ομηρικού Ύμνου στον Ερμή*. Η θεώρηση αυτή συμφωνεί απόλυτα με το εγκώμιο της λύρας που «διδάσκει», τοποθετώντας την τέχνη της μουσικής (ανεξαρτήτως οργάνου με το οποίο πραγματώνεται) στο ανώτερο επίπεδο γνώσης, που μπορεί να φτάσει κανείς (βλ. Αντώνιος Καπετανάκης, «Η Μουσική στη Γεωμετρική και Αρχαϊκή εποχή: Μύθος και Στοχασμός», Αθήνα 2004, διπλωματική εργασία μεταπτυχιακού προγράμματος).

## Βιβλιογραφία

Αθίναιος, *Δειπνοσοφιστές*.

Βαλαβάνης Γιάννης, *Ιερά και Αγώνες στην Αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 2004.

Barker Andrew, *Greek Musical Writings*, τόμ. Ι: *The Musician and his Art*, Cambridge Readings in the Literature of Music, Cambridge University Press, Cambridge 1989 (α' έκδ.: 1984).

Bélis Annie, *Η Καθημερινή Ζωή των Μουσικών στην Αρχαιότητα*, μτφρ.: Σταύρος Βλοντάκης, έκδ. Παπαδήμα, Αθήνα 2004.

Christesen Paul, *Olympic Victor Lists and Ancient Greek History*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

Καββαδίας Γιώργος Γ., *Ο Ζωγράφος του Sabouroff*, Αθήνα 2000.

Καλτσάς Νίκος (επιμ.), *Αγών*, κατάλογος έκθεσης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2004.

Καλτσάς Νίκος / Shapiro Alan (επιμ.), *Γυναϊκών Λατρείες: Τελετουργίες και Καθημερινότητα στην Κλασική Αθήνα*, κατάλογος έκθεσης, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο, Αθήνα 2009.

Lolos Yannis A., *Land of Sicyon*, The American School of Classical Studies at Athens, 2011.

Manniche Lise, *Ancient Egyptian Instruments*, Deutscher Kunstverlag München, Berlin 1975.

Μάντης Αλέξανδρος Γ., *Προβλήματα της εικονογραφίας των ιερών και των ιερών στην αρχαία ελληνική τέχνη*, έκδ. ΤΑΠΑ, Αθήνα 1990.

Μιχαηλίδης Σόλων, *Εγκυκλοπαίδεια της Αρχαίας Ελληνικής Μουσικής*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1982.

Mossé Claude, *Η Αρχαϊκή Ελλάδα από τον Όμηρο ως τον Αισχύλο*, μτφρ.: Πασχάλης Στρατής, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1991.

Μηρεκουλάκη Χαρίκλεια, *Δινήεσσα*, τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμιοπούλου, Έκδοση Αρχαιολογικού Μουσείου Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2012.

Πανσανίας, *Ελλάδος περιήγησις*, τόμ. Β, (Κορινθιακά).

Πλίνιος, *Φυσική Ιστορία*, Βιβλίο 35: *Περί της αρχαίας ελληνικής ζωγραφικής*, μτφρ.: Αλέκος Λεβίδης, έκδ. Άγρα, Αθήνα 2009.

Plutarch, *Moralia*, τόμ. XIV, Harvard University Press, Cambridge MA 1996.

Rizakis A.D., *ACHAIE III* (Μελετήματα, 55), ΕΙΕ, Athènes 2008.

Sachs Curt, *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton and Co, New York 1940.

Σαρμπονό Ζαν / Μαρτέν Ρολάν / Βιγιάρ Φρανσουά, *Ελλάδα, Αρχαϊκή Εποχή, από τον 7ο έως τον 5ο αιώνα π.Χ.*, μτφρ.: Βιργινία Κοκκίνου, έκδ. εφημ. «Η Καθημερινή», Βιβλιοθήκη Τέχνης – Μεγάλοι Πολιτισμοί, Αθήνα 2007.

Φαράκλας Νικόλαος, «Σικυωνία» (Αρχαίες ελληνικές πόλεις, 8), έκδ. Αθηνναϊκό Κέντρο Οικιστικής, Αθήνα 1971.

Χριστόπουλος Μενέλαος, *Οι θεότητες της μουσικής στην ομηρική και αρχαϊκή ποίηση – η νοσταλγία του ανέφικτου*, έκδ. Εστία, Αθήνα 1985.

Younger John, *Music in the Aegean Bronze Age*, Jonsersed 1998.