

# Die antieke Griekse ‘religieuse’ liriek

W.J. Henderson

Departement Griekse & Latynse Studies

Randse Afrikaanse Universiteit

JOHANNESBURG

## Abstract

*All occasions during which ancient Greek lyric was performed, were originally and intrinsically embedded in religious ceremony, but certain lyric forms were addressed more directly to some divine being in whose honour the ceremony was being performed. The spatial context of this kind of lyric performance was mostly a public gathering of officials and populace, and the content (references to ritual and myth), form and manner of performance (generally choral odes performed by a chorus of singer-dancers, accompanied by an ensemble of flutes and/or lyres, and percussion instruments) reflect this more 'religious' and public nature. This broad characterisation cannot, however, be applied rigidly and consistently to the surviving poetic texts. In this article, which surveys the various forms of this kind of lyric, 'religious' is interpreted as 'in honour of a divine being' as opposed to a mortal being.*

## 1. Inleiding

Alhoewel die oorsprong en essensiële aard van die vroeë Griekse liriese poësie in die rituele inkantasie en dans van godsdienstige seremonie gewortel is, vertoon sommige liriekvorms 'n meer direkte en eksplisiete funksie om 'n bepaalde godheid te vereer. Die godsdienstige seremonie se ritueel, mite, fisiese ruimte en ernstige stemming word in die inhoud en styl van die poëtiese teks weerspieël. Die meer openbare geleentheid, waar amptenare en die bevolking as geheel betrokke was, vereis dikwels ook 'n groter opvoering: 'n koor van agt of tien danser-sangers, musikale begeleiding op die dubbelfluit en/of lier en slaginstrumente. Dit weer is vir ons waarneembaar in die vorm van die koorliriek. Hierdie breë tipering kan egter nie rigied en konsekwent toegepas word nie. In hierdie artikel word onder 'religieus' verstaan 'ter ere van 'n goddelike wese.' Die aksent val op die teoretiese gegewens oor hierdie soort liriek soos dit nog in die fragmente van die gedigte en die latere kritici teruggevind kan word. (Vir Engelse vertalings, kyk Campbell, 1988; 1990-1993; en Sandys, 1961).

## 2. *Humnos*

Die algemene generiese term vir 'n lied aan die gode of 'n bepaalde godheid was *humnos*. Plato bewaar die streng opvatting: 'die *enkômia* moet aan mense gerig word' (*Leg.* 8.822B); 'himnes tot gode en *enkômia* aan die goeies' (*Pol.* 10.607 A). Daar is egter gevalle in die tekste asook in die definisies van teoretici waar *humnos* eenvoudig 'lied' beteken. Proklos (*Bibl. Phot.* 320A9 e.v.) praat van byvoorbeeld *humnos prosódios*, *humnos enkômios*, *humnos paianós*: dit wil sê, die algemene term *humnos* word met 'n spesifieke himnesoort (*prosódion*, *enkômion*, *paíán*) gepresiseer (kyk Wünsch, 1914; Färber, 1936:28-30, 46-48; Harvey, 1955:165-166; Smyth, 1963:xxvii-viii; Kirkwood, 1974:7-8, 211-212 n.12).

Spesifieke name is aan die gesange gegee volgens die geleentheid, of selfs deelte van 'n geleentheid, of volgens die godheid vir wie se aanbidding die himne gekomponeer is. Die algemene gebruik word deur Pollux (1.38) gestel: 'Die liedere aan die gode is in die algemeen paiane en himnes; maar in die besonder die *oúpingos* aan Artemis, die *paián* aan Apollo, *prosódia* aan albei, die *dithúrambos* aan Dionusos, die *ioulos* aan Demeter.' Van die *oúpingos* en *ioulos* bestaan nie meer voorbeeld nie (vgl. Färber, 1936:43-44, 70-71).

Blybaar is geen spesifieke himnesoort tot Zeus gerig nie; die algemene *humnos* word gebruik. Daar was wel een himnesoort wat vir 'n deel van 'n seremonie ter ere van Zeus bedoel was, naamlik die *tripodéphorikón*, wat tydens die plaaslike Thebaanse sonfees ter ere van Zeus Dodona plaasgevind het (Proklos, *Bib. Phot.* 321A3 e.v.; Färber, 1936:30, 40). Ook hiervan is geen voorbeeld oorgelewer nie.

Himnes is ook gerig aan personifikasies (Simonides, fr. 22 Page; Ion, fr. 3 Page), aan 'n rivier of ster (Alkaios, fr. 45 Lobel & Page; Sappho, fr. 104(b) Lobel & Page), aan die Muses (Terpandros? fr. adesp. 23 Page; Alkman, frr. 27 en 28 Page; Sappho, frr. 124, 127 en 128 Lobel & Page), en aan helde en heldinne (Bakchulides 15 en 165 Jebb).

In die fragmente word die godheid met name, afkoms, plek van herkoms of assosiasie geïdentifiseer, meestal met enkele eienskappe of vermoëns wat vir lofprysing uitgesonder word, en dikwels verwysings na besonderhede van die godsdiens-tige seremonie waarvoor die *humnos* gekomponnee is.

Voorbeeld uit die koorliriek is redelik volop, en selfs in die mees skamele oorblyfsels kan elemente van die *humnos* herken word (byvoorbeeld Alkman, frr. 2(i), 45, 48, 53, 55, 60, 170 Page). Dit is verbasend dat daar onder die oorblyfsels van monodiese liriek fragmente van himnes bestaan. Die rede moet wees dat, selfs in die beperkter kringe waarvoor die monodie gekomponneer is, 'n ge-

meenskaplike godheid in 'n bepaalde of persoonlike hoedanigheid vereer is (Gerber, 1970:162; Perrotta & Gentili, 1973:115; Gentili, 1976:59).

Besondere redes vir 'n monodiese himne kan in fragmente van Sappho gevind word. Haar reeks himnes aan Aphrodite is 'n natuurlike produk van die lewe en aktiwiteite wat in die kring van jong aristokratiese meisies van Lesbos gesentreer het in die aanbidding van die godin van liefde en skoonheid. Afgesien van die bekende en waarskynlik volledige himne aan Aphrodite (fr. 1 Lobel & Page; kyk Barkhuizen e.a., 1988:54-68; Henderson, 1988:9-10), kan ook verwys word na frr. 2.13-16, 33 en 134 Lobel en Page.

Sappho se tyd- en dorpsgenoot, Alkaios, het ook *humnoi* aan verskeie godhede gerig: aan Hermes as wynskinker van die gode (volgens Athenaios 10.425C = fr. 447 Lobel & Page) of as uitvinder van die lier (volgens Pausanias 7.20.2 = fr. 308c Lobel & Page); aan Athena (fr. 325 Lobel & Page); aan Ares (fr. incert. 6 Lobel & Page); aan die Dioskouroi (fr. 34 Lobel & Page); en aan Aphrodite (fr. 41 Lobel & Page). In hierdie *testimonia* en fragmente blyk alleen die invokasies- en genealogie-gedeeltes. Die geleenthed is waarskynlik die simposium, omdat oorlog, liefde, lierspel en manlike belangstellings soos perdry so dikwels die temas was van die drink- of simposiumliedere van die aristokratiese kring waarbinne en waarvoor Alkaios gedig het. Die enigste aanduiding in Alkaios se fragmente dat hy moontlik ook vir 'n meer openbare geleenthed (byvoorbeeld 'n tempelinwyding) gekomponeer het, is die enkele woord *teménēos* ('van die heiligdom'; fr. 423 Lobel & Page).

### 3. *Nomos*

Die *nomos* was 'n toonsetting van passasies uit die epos, en kon aan Apollo, Ares of Athena gerig word. Hierdie solo-gesang was onder die oudste gesange aan gode (Smyth, 1963:xxiii), en het volgens Proklos (*Bib. Phot.* 320A32-33) uit die *paián* aan Apollo ontwikkel. Olumpos, Klonas en Marsuas word tradisioneel met die vroeë voorbeeld van die vorm, met fluitbegeleiding, geassosieer (Pseudo-Plutarchos, *De mus.* 3, 5, 7, 29, 33). Ook Terpandros het *nomoi* gekomponeer, maar met die lier as begeleidende instrument (*Marmor Parium* 34; Pseudo-Plutarchos, *De mus.* 3). Sy fr. 1 Page is volgens die *Suda*-leksikon deel van 'n *nomos* aan Apollo. Die vroegste gebruik van die term kom by Alkman (fr. 40 Page) voor, waar dit egter 'wyses' beteken (vgl. Lanata, 1963:43; Del Grande, 1932: 186 n.4; Smyth, 1963: lviii-lxviii).

Timotheos (1ste helfte van die 4e eeu v.C.) was beroemd vir sy tegniese innovasies op die gebied van die musiek en veral die lier, asook vir sy lier-*nomoi*. Die lang fragment wat op papirus bewaar gebly het (fr. 15 Page), is waarskynlik deel van 'n *nomos* oor die Perse. Ander fragmente van sy vers behoort dalk ook tot

hierdie gedig, maar selfs op sy eie is die papirus-fragment meer as tweehonderd reëls lank. Daar is 'n *testimonium* van Plutarchos (*Vita Philopoem.* 11) dat hierdie gedig deur 'n solo-sanger met sy *kithara* voorgedra is.

Die belangrikste elemente wat uit hierdie fragmente blyk, is die doel of geleentheid van die gedig (oorwinning deur die Griekse oor die Perse, fr. 12 Page); die *invocatio* tot en verering van Apollo, veral in sy hoedanigheid as geneser (fr. 15.196-201; 24 Page); 'n *exhortatio* aan die Griekse (fr. 13 Page); 'n verering van Ares, god van oorlog (fr. 14 Page) en die *narratio* (fr. 15). Hierdie laaste element, die epiese vertelling, lyk, altans wat die laat-*nomos* betref, tipies: ons het getuienis dat Timotheos ander dergelike verhalende *nomoi*, met titels soos *Kuklops* (fr. 4-7 Page) en *Niobē* (fr. 10-11 Page), gekomponeer het.

#### 4. *Prosódion*

Ook die *prosódion* kon by enige godsdienstige optog figureer, alhoewel dit meestal in verband met Apollo te Delphi genoem word, waar so 'n optog teen die kronkelende heilige weg op na die heiligdom (*témenos*) 'n indrukwekkende gesig moes gewees het. Etlike *testimonia* verskaf inligting oor hierdie gesangvorm: dit was 'n lied wat met fluitbegeleiding deur 'n koor van mans of meisies gesing is gedurende die prosessie na die altaar of tempel. Wanneer die optog tot stilstand gekom het, is die lier as instrument gebruik (Proklos, *Bib. Phot.* 320A18-19; Färber, 1936:30-31, 48-49; Muth, 1957; Smyth, 1963:xxxiii).

Die vroegste oorblywende liriese fragment, twee reëls van 'n sekere Eúmelos, kom uit so 'n *prosódion* vir 'n optog by Delos (Pausanias 4.4.1; 4.33.3; fr. 1 Page). Dit is op grond van die fragmente van Bakchulides en Pindaros dat ons kenmerke en elemente van die *prosódion* kan herlei. Daar is die situering van die seremonie, weer op Delos, geboorteplek van Apollo en Artemis (Pindaros, fr. 33c Snell & Maehler), morele lesse vir die volk (Bakchulides, fr. 11, 12 en 13 Snell & Maehler), en die *narratio* van 'n mite (Pindaros, fr. 33d Snell & Maehler). In 'n ander fragment van Pindaros (fr. 89a Snell & Maehler), gerig aan Leto en Aphaia ('n godin wat in Aigina aanbid en soms met Artemis geïdentifiseer is), blyk nog iets van die optog na en van 'n sentrale punt.

#### 5. *Hupórchêma*

Die *hupórchêma*, of 'danslied', was 'n vorm van koorlieriek waarin dans en woord besonder nou saamgesnoer was. Plutarchos (*Moralia* 748) noem die dans in hierdie digsoort 'stilswyende poësie' (vgl. Athenaios 1.15A; 14.628D), kennelik 'n verwysing na die teenwoordigheid van pantomimiek in die voordrag daarvan. Die koor van mans en vroue (Athenaios 14.631C), en soms van kinders, is begelei op die fluit, met of sonder die lier (Pseudo-Lukianos, *De saltatione* 16).

Alhoewel die *hypórchêma* dalk oorspronklik aan Apollo gewy is, is dit duidelik, ook in die oorblywende voorbeeld, dat dit nie tot godsdiensige geleenthede of tot godhede beperk was nie. Een van die vorms, die *purrhichê*, was 'n wapendans (Xenophon, *Anabasis* 6.1.5-6; Athenaios 1.15B; 14.630F; 631D; Diehl, 1914; Färber, 1936:34-35, 55; Smyth, 1963:Ixix-lxxv). Pindaros verskaf twee voorbeelde (frr. 105a & b en 106 Snell & Maehler) van 'n *hypórchêma* wat gedig is ter ere van Hierôn, die tiran van Sirakuse, op grond van sy oorwinnings in muilwawedrenne. In dié opsig is die *hypórchêma* verwant aan die *enkômion* of *epinikion*.

Die voorbeeld van die *hypórchêma* wat nog by Bakchulides en Pindaros terug gevind kan word, vertoon 'n sterk *gnomê*-element (Bakch. frr. 14 en 15 Snell & Maehler; Pind. frr. 105a & b en 106, en 108a & b tot 111 Snell & Maehler); by Pindaros skemer ook die relevanteid vir die versamelde stadstaat deur.

## 6. *Paián*

Die kultusse rondom Apollo het etlike liriekvorms gegenereer (Deubner, 1966: 179-210; Parke, 1977). Naas die *nomos* en *prosódion*, en algemene himnes (byvoorbeeld by geleentheid van 'n tempelinwyding), was daar die *daphnêphorikón*, 'n lied wat deur 'n meisieskoor uitgevoer is tydens 'n optog met louriertakke (*dáphnê* = lourier) na die tempel van Apollo te Thebe of Delphi, en die *philelias*, 'n lied aan Apollo as songod (Pollux 9.122; Färber, 1936:44). Van laasgenoemde tipe liriek besit ons net die stelling van Athenaios (14.619B) dat Telesilla so 'n lied geskryf het met die etimologiese sinspeling *philelias*, 'sonliewend'. Van die *daphnêphorikón* het ons wel voorbeeld, wat as deel van die *parthéneion* bespreek sal word.

Die lirieksoort wat egter veral met Apollo verbind is, was die *paián*. Alhoewel die *paián* aan ander godhede (Artemis, Poseidon en Asklepios), en selfs aan mense (vgl. Athenaios 15.696C) gerig is, is hierdie baie ou kultuslied in sy naam aan die kultuskreet gekoppel, waardeur *Paián*, aangeroep is: (*h*)í-ê *Paián*! *Paián* was 'n oergod van genesing (Homeros, *Ilias* 5.401, 899; Pindaros, *Puthiese ode* 4.270; kyk Koller, 1963:112-119). Toe Apollo met genesing geassosieer is, is die naam ook aan hom gekoppel. In Homeros, *Ilias* 1.473-474, sing die Achajers 'n *paián* aan Apollo vir die verlossing van die plaag. Die vroeë vorms van die *paián* was dan ook gebede om die afweer van pes of siekte; later is allerlei euwels ingesluit; ook is danksegging vir die afweer van pes, of vir die goeie afloop van 'n oorlog, of die gelukkige afloop van byvoorbeeld 'n huwelik of banket onder die lied se ontwikkelinge. Die assosiasie met die basiese idee van genesing en goeie afloop het aan hierdie koorlied 'n inherente erns verleen wat dit van byvoorbeeld die ditirambe aan Dionusos onderskei het (Athenaios 14.628A; Färber,

1936:31-32, 49-51; Von Blumenthal, 1942; Harvey, 1955:172-173; Smyth, 1963:xxxvi-xlii).

Van die *paián* het heelwat oorblyfsels behoue gebly. Die invloed en roem van die orakel en musiekwedstryde by Delphi, asook Apollo se rol as god van die lier het sekerlik bygedra tot 'n hoë produksie en wye gebruik van paiane.

Alkman fr. 98 Page bevat 'n verwysing na die sing van *paiane* by Spartaanse bankette en ook in die militêre barakke, met ander woorde gedurende *nie-gods-dienstige* geleenthede. Himerios (*Orat.* 14.10) gee 'n taamlik volledige parafrase van 'n verlore *paián* van Alkaios aan Delphiese Apollo (= fr. 307c Lobel & Page). Hieruit blyk die volgende elemente: die kultusmite, die seisoen, die koor-dans en – sang met lierbegeleiding, en die assosiasie met die herlewende, vrugbare, vredesame natuur.

In 'n papirusfragment uit die laat-1ste of vroeg-2de eeu n.C. vind ons gedeeltes van 'n *paián* deur Simonides. Enkele woorde kan uitgemaak word wat na die *paián*-elemente verwys: 'nóg sonder spies' ('n metafoor vir plaag); die woorde *paián*; en die naam van die godheid, Apollo (fr. 14.61a Page); en, later in die fragment, 'n verdere verwysing na die *paián*, die woorde 'himnes', en die gebruik van die kultuskreet (fr. 14.78 col.ii).

Bakchulides bied ook voorbeeld. In 'n langerige fragment (4 Snell & Maehler) verskyn (as die restorasie korrek is) verwysings na Apollo (reëls 39, 41, 55), na 'n tempel (43), altaar (52) en *témenos* (53), en na blomme en liedere (57). Daar volg 'n vollediger gedeelte (reëls 61-80) waarin die *gnomē*-element, naamlik die voordele van vrede, saam met die seremoniële elemente (die lied en dans, die fluitbegeleiding, die brandoffers, die atletiese vertonings van die jeug, die fees-telike atmosfeer en die kinderkore) versmelt in 'n lofsang op die vrugbare vrede wat deur Apollo geskenk word.

Onder Pindaros se fragmente verskyn meer as twintig *paiane* waarvan sewe ge-noegsame stof vir analise bied (fr. 52a; 52b; 52d; 52e; 52f; 52i; 52k Snell & Maehler). Die deurlopende, gemeenskaplike elemente (en dus redelikerwys es-sensieel aan die *paián*) blyk duidelik. Wat die inhoud betref, verwys die lied na besonderhede van die bepaalde seremonie waarvoor dit gekomponeer is: die kultuskreet en kultusmite, die godhede (Apollo, Artemis en Leto in die besonder), die plek en tyd van die geleentheid (veral Delphi in die lente), die helende mag en werkung van Apollo (sy orakels, sy hulp teen siekte, hongersnood, sy voorsiening van vrugbaarheid en voorspoed in die komende jaar), die rituele offerandes en bankette, en die morele voorskrifte aan die volk. Die vorm van die *paián* kon triadiës of strofies wees en is as koorliriek deur 'n meisieskoor of koor van jongmans gedans en gesing.

As ons hierdie eienskappe en elemente vergelyk met dié in Himerios se opsomming van die *paián* van Alkaios, geografies en chronologies van Pindaros verwyder, besef ons hoe sterk en behoudend die religieus-literêre tradisie was wat die digvorm bepaal en bewaar het.

By digters net ná Pindaros, soos Sophokles (496-406 v.C.) en Ariphron (floreer c. 400 v.C.), begin afwykings van die patroon sigbaar word. Van Sophokles het ons getuienis dat hy *paiane* gedig het, almal opgedra aan Asklepios (fr. 1b Page). In die skamele oorblýfsels herken ons tog nog die essensiële bestanddele: die aanroep van Apollo en Asklepios as genesende gode; die verwysing na die kultuskreet, fluitbegeleiding en die himniese aard. Ariphron se *paián* is aan Hugieia (Gesondheid) gerig (fr. 1 Page). Volgens Athenaios (15.701F-702B) wat die fragment aanhaal, is hierdie *paián*-gedeelte tydens 'n banket deur 'n enkeling gesing. Dit sou kon verklaar waarom die *gnomê*-gedeelte aangehaal word (naamlik om by hierdie geleentheid, 'n private banket waar sulke algemene wyshede kwytgeraak is, te pas), terwyl ander elemente soos die kultuskreet en elemente van die oorspronklike openbare seremonie waarvoor die *paián* gekomponeer is, ontbreek. Tog is dit duidelik dat daar afgewyk is van die ou vorm van die *paián* aan Apollo as geneser teen plaag en ellende. Nog later, by die Aleksandryne digters en teoretici, sou die *paián* 'n gedaanteverandering ondergaan, juis toe die mondeline kommunikasie van die poëtiese uiting deur skriftelike kommunikasie vervang is.

## 7. *Dithúrambos*

'n Ander groot kultus het rondom Dionusos gewentel (veral die Groot Dionusia in Athene) en 'n magtige invloed oor Hellas uitgeoefen (vgl. Deubner, 1966:93-151; Pickard-Cambridge, 1968; Kerenyi, 1976). Dit kan dus verwag word dat die Dionusos-kultus ook liriese digvorms gegenereer het. Van die vier aan ons bekend (die ditirambe, die *óschophorikón*, die *iobákchos* en die *ithuphallikón*), is die ditirambe die belangrikste. Met hierdie liriekvorms word 'n heel verskillende wêreld betree as dié van die god Apollo. Waar die rede, orde, orakels en statige seremonies met lierbegeleiding die apolloniese poësie kenmerk, is die dionusiese poësie gedomineer deur irrasionele, ekstatische en orgiastiese, elemente, gepaardgaande met die gebruik van wyn en uitbundige fluitspel.

Van die *óschophorikón*, die lied wat gesing is terwyl wingerdstokke (*óschoi*) met druwe aan deur twee gekose jongmanne in vroueklere tydens die Atheense wynfees gedra is, bestaan geen voorbeeld meer nie. Die *óschophória*-optog het beweeg van die tempel van Dionusos na dié van Athena Skira (Athenaios 11.495F, 14.631B; Proklos, *Bib. Phot.* 322A13; Färber, 1936:40; Smyth, 1963: cxxxiii-iv).

Van die *iobákhos* bestaan net enkele reëls (Archilochos, frt. 322 en 323 West), te min om iets wys te word oor hierdie lirieksoort (Färber, 1936:26, 34; Smyth, 1963:lxix). Geen voorbeeld van die *ithuphallikón*-lied bestaan meer nie (Färber, 1936:45).

Die ditirambe word deur die *scholias* by Plato, *Rep.* 394C, gedefinieer as 'geskryf ter ere van Dionusos, en vol beweging en heelwat entoesiasme, met 'n danskoor'. Verdere besonderhede word deur Proklos (*Bib. Phot.* 32A25-26) verskaf: die ekstatiese danse aan die god van die wyn is begelei op die fluit (*aulós*) in die Oosterse harmonieë, naamlik Frigies en Hiperfrigies.

Die essensiële elemente van die Dionusos-kultus was die maniese, geweldadige, byna dierlike invloed van die godheid op veral die vroulike aanbidders, en die lokalisering van die kultus se rites en misteries in die afsondering van die berggedeeltes, gewoonlik in die nag (vgl. Kerényi, 1976:7, 13, 17-20, 48, 81-89, 223-224). Die kontras wat al in die antieke tyd tussen die ditirambe en die *paián* gevoel is (Athenaios 14.628A; Proklos, *Bib. Phot.* 320A33; Färber, 1936:32-33, 51-54; Harvey, 1955:172-173; Smyth, 1963:xlivi-xliv), is onmiddellik begrypbaar. Daar moet egter in gedagte gehou word dat hierdie tipe lied ook aan Apollo, en selfs aan Achilleus, gerig is (Praxilla, fr. 2 Page).

Volgens oorlewing is die ditirambe 'ontdek', dit wil sê tot individuele kunsform verhef, deur Arion (7e eeu v.C.), wat sy kore in Korinthe, aan die hof van Periandros, afgerig het. Na hom sou Lasos (middel-6de tot middel-5de eeu), wat Pindaros die lierspel geleer het, die ditirambe, veral op musikale vlak, verder ontwikkel en wel tot kompetisielied (Herodot. 1.23; Proklos, *Bib. Phot.* 320A25; Pseudo-Plutarchos, *De mus.* 29). In die ditrambiese kompetisie was die prys 'n bul, en Simonides vertel in 'n epigram (fr. 79 Diehl) dat hy ses-en-vyftig sulke bulle en driepote vir sy kore gewen het (vgl. ook Athenaios 10.456C). Die kultuslied of -himne was egter sekerlik veel ouer as die literêre vorm daarvan (Proklos, *Bib. Phot.* 320A33).

In Archilochos verskyn reeds die tipiese elemente (fr. 120 West): Dionusos se naam, die identifisering van die lied as ditirambe, die teenwoordigheid van wyn. Alkman se fr. 56 Page verwys dalk na die Dionusos-kultus al is die gedig self nie 'n ditirambe nie: bergstreke, 'n fees in fakkellig, 'n groot herderskaas van leeuwyfiermelk deur 'n vrou gemaak is besonderhede wat die wyngod se kultus oproep. Nog duideliker is die dionusiese elemente in Anakreon fr. 66b Page: 'Dionusos se dansende Bassarides' (= bacchante); en fr. 12 Page, 'n gebed aan Dionusos om Kleoboulos vir Anakreon se homoseksuele aandag ontvanklik te maak – 'n versoek wat met afkeur deur Dio Chrusostomos (*Declam.* 2.62) aangeteken word. Hierdie keer bewandel die god steeds die bergtoppe, maar in die

geselskap van ander liefde-bevorderende godhede: ‘temmende Eros, en donker-oog nimfe, en blosende Aphrodite’.

Die beroemde Britse Museum-Papyrus 733, wat in 1896 ontdek is, het ses ditirambes van Bakchulides aan die lig gebring, in totaal meer as driehonderd reëls (kyk Jebb, 1967:121 e.v.; 15-20 Snell & Maehler). Uit hierdie ses gedigte kan die volgende gekonstateer word: die ditirambe, ten minste in die tyd van Bakchulides, of soos Bakchulides dit geskryf het, het nie noodwendig direk met Dionusos iets te make gehad nie. Dit kon inderdaad ook aan 'n ander godheid gerig word, byvoorbeeld Apollo, maar blybaar onder spesiale omstandighede (soos in 16). Die gedig kon 'n triadiese of strofiese struktuur aanneem, en is deur 'n koor gesing en gedans. Morele lesse (*gnomai*) figureer sterk in die gedig en was gewoonlik aan 'n illustrerende mite gekoppel. Die mite self was 'n lang vertelling waarin dialoog gebruik was. Die mite oorheers die gedig, maar hoef nie 'n kultusmite oor Dionusos te wees nie.

Die fragmentariese oorblyfsels van Pindaros se ditirambes (fr. 70b, 75, 76, 77, 78 Snell & Maehler) bied ryk materiaal. Die gebroke reëls wemel van verwysings na Dionusos, die geleentheid, die kultusmite en die koorlriese opvoering. Tipies van Pindaros, tree die digter sterk na vore om sy siening van sy digterskap en die poësie te verkondig.

Daar blyk baie ruimte te gewees het vir die individuele oorspronklikheid en vryheid van die digter, veral in die bantering van die mite (byvoorbeeld in die keuse en aanpassing daarvan by die geleentheid en die opdraggewer, in die strukturering, lengte, verhouding tot die res van die gedig as die mite as *exemplum* aangewend word), en die mate van die digter se 'eie stem' in die gedig, veral ten opsigte van 'n persoonlike digter-*credo*. Nie net Arion of Lasos kon of het die ditirambe verander nie. Hierdie veranderde ditirambe-vorm kom voor by digters van die begin van die 4de eeu v.C. – digters soos Telestes van Selinos, Timotheos van Milêtos, Likumnios van Chios, Philóxenos van Kúthera, Philoxenos van Leukas en Polüidos van Selumbria. Weer is dit egter 'n agteruitgang: die fluitspel het al hoe meer die woorde oorheers (vgl. Pseudo-Plutarchos, *De mus.* 30), en die verwydering van die religieuze geleentheid voor die vergaderde gemeenskap het gelei tot óf 'n algehele konsentrasie op mite-vertelling op sigself, óf 'n algehele sekularisasie van rituele elemente. So vind ons getuienis van die name van hierdie laat ditirambes (byvoorbeeld die 'Skulla' van Timotheos, of die 'Kukloop of Galateia' van Philoxenos van Kuthera); of die sekulêre en banale 'Banket' van Philoxenos van Leukas, 'n blote spyskaart van 'n kolossale feesmaal wat geen direkte verband met die Dionusos-kultus toon nie. Volgens Philodemos (*De mus.* 9.18.6 Kemke) het die figure in hierdie digvorm sedert Pindaros verander, alhoewel die styl dieselfde gebly het. 'n Mens sou wou byvoeg: ja, maar daardie styl het nou leeg, konvensioneel geword, en daardie figure uit die mitologie was

uitgedien toe die wortels wat hulle al die eue in religieuse seremonies gehad het, opgedroog het. Nog later, heeltemal verander, is die ditirambe deur die Aleksandryns kritici as liriese vorm uitgesluit (vgl. Färber, 1936:25, 33; Sandys, 1961:552-553).

Dit beteken nie dat sekere ander elemente van die Dionusos-kultus en dus ook van die ou ditirambe verdwyn het nie. In twee fragmente van Ion van Chios lees ons van Dionusos en wyn as beïnvloeders van losbandige gedrag en begeertes (fr. 5 Page), en van die oggendster (fr. 6 Page), wat skynbaar na die nagtelike ritueel verwys – as ons inderdaad hier met 'n ditirambe-fragment te doen het (Page plaas die twee fragmente onder die opskrif *incerti loci*).

## 8. *Adonidion*

Die *adonidion* was 'n fluitbegeleide treurlied ter ere van Adonis, die beeldskone jongman op wie Aphrodite verlief geraak het. Aphrodite het hom vir sy kuise af-sydigheid deur 'n wildevark laat doodmaak het – vandaar die benaming die *adônídion*, of Adonis-lied (Proklos, *Bib. Phot.* 320A30-31; Athenaios 69; Färber, 1936:34, 54-55; Koller, 1963:119-122; Smyth, 1963:lxviii-lxix). Die *adônídion* is eerder 'n spesiale vorm van die treurlied (*thrénos*) as 'n aparte vorm; dus is dit deur die Aleksandryne en ander teoretici verwaarloos. Ook was Adonis geen godheid nie, maar 'n sterfling. 'n Parallelle geval is dié van die Linos-lied, ter ere van die seun van Apollo en die sterfling Psamathe.

Van die Adonis-lied bestaan nog enkele oorblyfsels (bv. Sappho, fr. 211(b)iii Lobel & Page); van die Linos-lied bestaan geen oorblywende voorbeeld nie (Färber 1936:V; 43-44).

## 9. *Parthéneion* en *daphnêphorikón*

Die vervlegtheid van die religieuse en sekulêre elemente in die vroeë Griekse liriek het daartoe aanleiding gegee dat die Aleksandryns geleerde soos Proklos nie so 'n onderskeid kon handhaaf nie, en 'n derde groep liriese gedigte, dié aan gode én mense, moes inruim. Onder hierdie kategorie ressorteer die *parthéneion* (meisieskoorlied), *daphnêphorikón* (lourierdraerslied), *tripodéphorikón* (driepootdraerslied), *óschophorikón* (wingerdtakdraerslied), en *euktikón* (wylied of gebedslied). Net twee, die *parthéneion* en die *daphnêphorikón*, eis hier die aanhang as koorlirieke wat deur 'n meisieskoor opgevoer is.

Albei koorlirieke is Dories in struktuur en gees, en is veral in Sparta en Delos aangetref. Die rede is waarskynlik dat dit juis in die Doriese dele van Griekeland was waar die vrou sodanige mate van vryheid en gelykheid met die man geniet het dat sy tot 'n opgeleide, openbare burgerkoor toegelaat kon word. Spartaanse

vroue het byvoorbeeld nie net die atletiese oefeninge van die mans bygewoon nie, maar self aan sekere van die items (hardloop en spiesgooi) deelgeneem (Theokritos 18.39; vgl. Smyth, 1963:cxxviii-cxxxii; Calame, 1977).

In die *testimonia* word verkeerdelik onderskei tussen *partheneia*, liedere vir meisies gesing en *parthéneia* (of *parthéneia*), liedere *deur* meisies gesing (vgl. Färber, 1936:39-40, 66-67; Smyth, 1963:cxxviii-cxxxii; Calame, 1977:II, 149-166). Die benaming *parthéneion* self is Aleksandryns: so 'n aparte genre is nie in die vroeëre tydperk geïdentifiseer nie (Calame, 1977:1, 18-20; II, 10, 147-148).

Die benaming het vir die Aleksandryne gedui op 'n koorlied wat deur meisies met fluitbegeleiding gesing en gedans is. Die *parthéneion* was 'n statige dog ligte lied, met 'n vermenging van die religieuse element in die vorm van lof aan die godheid en die rituele element van die seremonie, en van die sekulêre element in die vorm van die spel tussen digter en koorlede en die spel tussen koorlede onderling.

Die *daphnêphorikón* is as 'n bepaalde vorm van die *parthéneion* beskou (Proklos, *Bib. Phot.* 321A33-34; Athenaios 4.176F; 14.634F; Färber, 1936:III(b); Calame, 1977:1, 117-119). Dit was 'n lied wat elke nege jaar tydens die dra van louriertakke na die tempel van Apollo Ismenios gesing is deur 'n meisieskoor in Boiotië. Ook in Delphi is die *daphnêphóros* (louriertakdraer) by sy terugkeer van Tempe met 'n heilige louriertak en die sing van 'n *daphnêphorikón* verwelkom (Proklos, *Bib. Phot.* 321B; Stengel & Jessen, 1901; Färber, 1936:40; Smyth, 1963:cxxxii-cxxxiii; Adrados, 1972:401-407).

In die oorblywende voorbeeld is dit moeilik om tussen *parthéneion* en *daphnêphorikón* te onderskei, tensy Apollo, die negejarige seremonie, Boiotië of die louriertakke eksplisiet in die fragment voorkom. Dit is egter gerieflik om die *parthéneion* te beskou as die algemene meisieskoorlied wat vir verskeie geleenthede gekomponeer is, en die *daphnêphorikón* as 'n spesifieke meisieskoorlied vir die een geleentheid, die *daphnêphoria*.

Die wonderbaarlike ontdekking in 1855 van die beroemde Mariette-papirus van die 1ste eeu n.C. met die agt strofes van 'n *parthéneion* van Alkman, bied ons die vroeëste oorblywende koorlirese gedig van 'n redelike lengte. Hierdie gedig bevat verwysings na die geleentheid waarvoor dit gekomponeer is. Die fragment begin met die laaste deel van die mite van Herakles se wraak teen die seuns van Hippokoön – 'n mite wat die gedagte van *hubris* of oormoed illustreer (1-39). Dan wend die digter hom skielik by monde van die koor of 'n enkele lid van die koor na twee van die koorlede, Agido en Hagesíchora, wat vir hulle skoonheid en vlugvoetigheid uitgesonder word (39-59). 'n Verdere wending kom wanneer duiwe, 'n ploeg wat na Orthria gedra word, die meisies se kleredrag, en die name

van besondere meisies (60-76) vermeld word. Die inhoud van die gedig keer terug na Hagesichora en Agido waar hulle sekere funksies uitvoer (77-95). Die gedig sluit af met 'n verwysing na die sang van die koor (96-101). (Vir 'n bespreking hiervan, kyk Barkhuizen e.a., 1988:11-31.)

Duidelik is ons in die wêreld van die godsdienstige seremonie en rituele inkantasië. Oor die presiese geleentheid en rituele betekenis heers egter onsekerheid. Tot onlangs was die algemeen-aanvaarde teorie dat die gedig 'n liriese wedstryd (*agôn*) as geleentheid gehad het. Hierdie agonale interpretasie is onlangs uitgedaag deur Calame se teorie dat 'n inisiasie-seremonie ten grondslag van die gedig lê (kyk verder Barkhuizen, e.a. 1988:29-30).

Op 'n ander papirus is die repe van 'n ander *parthéneion* van Alkman. Dié fragment (3 Page) bevat heelwat ooreenkoms met die eerste *parthéneion*, veral die koor en individuele meisie(s) wat aan 'n seremonie deelneem. Die teenwoordigheid van die woord *agôn* in reël 8 sou weer die geleentheid as 'n liriekwedstryd kon identifiseer, maar die geakkumuleerde getuienis en besonderhede van fr. 1 Page en hierdie fragment, laat die skaal swaai na die kant van die inisiasie-teorie (Calame, 1977:II, veral 17, 90-92, 103-113, 127-128). Die besonderhede pas eenvoudig nie meer so maklik in die raamwerk van die *agôn* as in dié van die inisiasie nie. Die verwysing na die volk (73-74) is 'n sterk aanduiding van die geleentheid: die gedig is in die teenwoordigheid van die vergaderde *dêmos* voorgedra (Calame, 1977:II, 111 met n.126).

Alkman het ander *parthéneia* geskep, maar die oorblywende fragmente is nie naastenby so lank of prikkelend nie. Stephanus van Bisantium haal die begin van 'die tweede *parthéneion*' aan (*Lexicon*, s.v. *Erusichê*), fr. 16 Page. Sonder hierdie eksplisiële tipering as *parthéneion* sou ons dit nooit van die bestaande reëls vermoed het nie. Ander reëls verwys na 'n koor van meisies, en sou dus uit *parthéneia* afkomstig kon wees (fr. 14a, 27, 38 Page). Wat opval, is die intieme verhouding tussen digter en koor wat in die speelsheid en teerheid van die woord gebruikbaar is. Dit lig vir 'n oomblik 'n sluier oor die Sparta van die 7de eeu en oor die rol van 'n digter soos Alkman in die kulturele en opvoedkundige proses van die oud-Griekse stadstaat.

Volgens Plutarchos (*De mus.* 17) het Simonides en Bakchulides ook *parthéneia* geskep, maar geen oorblyfsels daarvan het behoue gebly nie. Daar is wel onder die fragmente van Pindaros voorbeeld van *parthéneia* gerig aan Apollo en Pan, en aan 'n sterfling, Aioladas. Die Ambrosius-manuskrip oor die lewe van Pindaros meld drie boeke *parthéneia* van Pindaros, en die *scholias* by Aristophanes, *Acharn.* 720 verwys na boek een van Pindaros se *parthéneia*. Dionusios van Halikarnassos (*Dem.* 39) sluit Pindaros se *parthéneia* as voorbeeld van die ar-

gaëse en streng digstyl uit, maar skryf edelheid en waardigheid aan hulle toe (vgl. Calame, 1977:II, 170-171, 174-175).

Uit die korter fragmente van Pindaros se *parthéneia* of *daphnêphoriká* (fr. 94c, 95, 96, 104b Snell & Maehler) word die moderne leser min wys. Die betrokkenheid van 'n godheid en die waardige maar blymoedige gees is al wat nog teenwoordig is. Uit twee langer oorblyfsels van *daphnêphoriká* (fr. 94a en 94b Snell & Maehler) blyk egter iets meer van die wyse waarop Pindaros die *daphnêphorikón* ontgin het. Daar is besonderhede van die seremonie; *gnomai*; die triadiiese struktuur van strofe, antistrofe en epode, alhoewel anders as die strofiese bou van Alkman se *parthéneia*; Pindaros se siening van sy digkuns; die koormeisies met hul kleredrag, louriertakke, sang, blommekranse op hul hoofde; die fluite wat hulle gaan begelei, die dans wat hulle gaan uitvoer; die bevorregte familie van die seun wat die louriertak gaan dra (vgl. Calame, 1977:I, 119-121).

Daar is besliste raakpunte met die *parthéneia* van Alkman. Die vergelyking van die koor se stemme met die klank van die Sirene roep nie alleen die aanloklikheid van die vrouestemme op nie, maar ook die wêreld van die adolessente meisies in die Alkman-*parthéneia*. Hierdie band word versterk deur die figuur van Andaisistrota, wat uitdruklik genoem word as die persoon wat die koorleidster opgelei het. Sy herinner aan Ainesimbrota en Astumeloisa in Alkman se twee gedigte. Sy help die digter met die koorafrigting, waarskynlik van buite af, onbetrokke in die lewe van die *thiasos* self (vgl. die bespreking van Calame, 1977:II, 80-81, 96-97, 168-170; I, 115-124).

Die analyse van die oorblywende *parthéneia* en *daphnêphoriká* in die Griekse liriek vertoon weer die verskeidenheid van hantering rondom die tradisionele, rituele *nexus*. 'n Spesifieke naam en teorie wat 'n *parthéneion* en 'n *daphnêphorikón* as afsonderlike, identifiseerbare liriese genres omlyn het, het nie voor die Aleksandryne bestaan nie. Tog het gebruik en die verbinding met 'n bepaalde geleentheid 'n sekere stempel op die gedig afgedruk wat vir die Aleksandryne geleerde riglyne vir hulle klassifikasies gebied het, en steeds vir ons sigbaar is. In die geval van die *parthéneion* van 'n Alkman en die *daphnêphorikón* van 'n Pindaros is groot verskille wat in terme van tyd en plek en geleentheid verwerk moet word: argaëes teenoor klassiek, Spartaans teenoor Thebaans, inisiasie in die *thiasos* teenoor viering van die *daphnêphoriká*. Wat hierdie verskille oorspan, is die rol van die meisieskoor in die lewe van die stadstaat.

[Nota: Die fragmente is genommer volgens die volgende uitgawes: Campbell, 1988, 1990-1993; Diehl, 1935-42; Jebb, 1967; Lobel & Page, 1968; Page, 1975; Snell & Maehler, 1970 en 1975; West, 1971.]

## Bibliografie

- Adrados, F.R. 1972. *Fiesta, comedia y tragedia. Sobre los origines griegos del teatro*. Barcelona : Planeta = 1975. *Festival, Comedy and Tragedy. The Greek Origins of Theatre*. (Vertaal deur C. Holme.) Leiden : Brill.
- Barkhuizen, J.H., Henderson, W.J. & Van Rooy, C.A. 1988. *Kalliope. Band II: 'n Bloemlesing van Griekse liriese poësie van Alkman tot Pindaros*. Pretoria : Universiteit van Suid-Afrika.
- Calame, C. 1977. *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, 2 vols. Roma : Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri.
- Campbell, D.A. 1988. *Greek Lyric. Vol. II: Anacreon, Anacreontea, Choral Lyric from Olympus to Alcman*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Campbell, D.A. 1990. *Greek Lyric. Vol. I: Sappho and Alcaeus*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Campbell, D.A. 1991. *Greek Lyric. Vol. III: Stesichorus, Ibucus, Simonides, and Others*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Campbell, D.A. 1992. *Greek Lyric. Vol. IV: Bacchylides, Corinna, and Others*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Campbell, D.A. 1993. *Greek Lyric. Vol. V: The New School of Poetry*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Del Grande, C. 1932. *Espressione musicale dei poeti greci*. R. Ricciardi : Napoli.
- Deubner, L. 1966. *Attische Feste*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Berlin 1932.)
- Diehl, E. 1914. Hyporchema. In: Pauly-Wissowa-Kroll. (eds.), *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, vol. IX.1, kol. 338-343. Stuttgart : Alfred Druckenmüller Verlag.
- Diehl, E. 1935-42. *Anthologia Lyrica Graeca*. Leipzig : Teubner Verlag.
- Färber, H. 1936. *Die Lyrik in der Kunstarteorie der Antike*. München : Neuer Filser-Verlag.
- Gentili, B. 1976. Il Partenio di Alcmene e l'amore omoerotico femminile nei tiasi spartani. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 22:59-67.
- Gerber, D.E. 1970. *Euterpe. An Anthology of Early Greek Lyric, Elegiac, and Iambic Poetry*. Amsterdam : Hakkert.
- Harvey, A.E. 1955. The Classification of Greek Lyric Poetry. *Classical Quarterly*, 49:157-175.
- Henderson, W.J. 1988. Lyric Poetry in Early Greek Education. In: Sienraet, E. & Bell, N. (eds.), *Catching Winged Words. Oral Tradition and Education*. Durban : Natal University Oral Documentation and Research Centre. pp.1-13.
- Jebb, R.C. 1967. *Bacchylides. The Poems and Fragments*. Hildesheim : Georg Olms. (Cambridge 1905.)
- Kerenyi, C. 1976. *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. London : Routledge.
- Kirkwood, G.M. 1974. *Early Greek Monody. The History of a Poetic Type*. Ithaca-London : Cornell University Press.
- Koller, H. 1963. *Musik und Dichtung im alten Griechenland*. Bern-München : Francke.
- Lanata, Giuliana. 1963. *Poetica pre-platonica: testimonianze e frammenti*. Bilbiooteca di studi superiori - filosofia antica, vol. 43. La nuova Italia : Firenze.
- Lobel, E. & Page, D.L. 1968. *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford : Clarendon Press. (1955.)
- Muth, R. 1957. Prosodion. In: Pauly-Wissowa-Kroll. (eds.), *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, vol. XXIII.1, kol. 856-863. Stuttgart : Alfred Druckenmüller Verlag.

- Page, D.L. 1975. *Poetae Melici Graeci*. Oxford : Clarendon Press. (1962.)
- Parke, H.W. 1977. *Festivals of the Athenians*. New York : Cornell University Press.
- Perrotta, G. & Gentili, B. (eds.) 1973. *Polinnia. Poesia greca arcaica*. 7de uitgawe. Messina-Firenze : Casa Editrice G. D'Anna. (1948.)
- Pickard-Cambridge, A.W. 1968. *The Dramatic Festivals of Athens*. 2de uitgawe, hersien door J. Gould & D.M. Lewis. Oxford : Clarendon Press.
- Sandys, J.E. 1961. *The Odes of Pindar, including the Principal Fragments*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- Smyth, H.W. 1963. *Greek Melic Poets*. New York : Biblio & Tannen.
- Snell, B. & Maehler, H. 1970. *Bacchylidis carmina cum fragmentis*. Leipzig : B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Snell, B. & Maehler, H. 1975. *Pindari carmina cum fragmentis, Pars II. Fragmenta*. Leipzig : B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.
- Stengel, P. & Jessen, O. 1901. *Daphnephoria. Daphnephoros*. In: Pauly-Wissowa-Kroll. (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band IV.2, kol. 2140-1. Stuttgart : Alfred Druckenmüller Verlag.
- Von Blumenthal, A. 1942. *Paian*. In: Pauly-Wissowa-Kroll. (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Band XVIII.2, kol. 2340-2362. Stuttgart : Alfred Druckenmüller Verlag.
- West, M.L. 1971. *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, vol 1. Oxford : Clarendon Press.
- Wünsch, R. 1914. *Hymnos*. In: Pauly-Wissowa-Kroll. (eds.), *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, vol. IX.1, kol. 140-183. Stuttgart : Alfred Druckenmüller Verlag.