

Ο ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΣ ΧΟΡΟΣ ΣΕ ΚΟΣΜΙΚΟΥΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΥΣ ΧΩΡΟΥΣ

Diane Touliatos-Miles

Διευθύντρια του Κέντρου Ανθρωπιστικών Επιστημών και
Καθηγήτρια Μουσικολογίας στο Πανεπιστήμιο του Missouri-St. Louis

Η τέχνη του χορού (όρχησμός, άρχηστής, άρχησις, χόρευσις) είναι κληρονομιά της αρχαιότητας. Υπάρχουν πλήθος στοιχεία σχετικά με το χορό των αρχαίων Ελλήνων και των Ρωμαίων σε θρησκευτικά και κοσμικά γεγονότα. Εξάλλου, η ελληνική λέξη για το χορό προέρχεται από την ορχήστρα, τον μεγάλο ημικυκλικό χώρο στο αρχικό θέατρο στον οποίο εκτελούνταν η άρχηση του χορού του δράματος. Επειδή ο χορός του δράματος ήταν συνώνυμος με το χορό ως πράξη, δηλαδή την ορχήση, η λέξη «χορός» σημαίνει τη άτομη ή τη άτομα που παρουσιάζαν τραγούδια και χορούς σε θρησκευτικές και/ή κοσμικές γιορτές. Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του αναφέρεται στον μημητικό χορό¹ ενώ αρκετές αναφορές στο χορό υπάρχουν στα ομηρικά ἔπη; για παράδειγμα, οι μνηστήρες της Πηγελόπης διασκέδαζαν με μουσική και χορό (Οδ. α 152), ενώ δεινοί χορευτές ψυχαγώγησαν τον Οδυσσέα στην αυλή του βασιλιά Αλκίνου (Οδ. θ 265).

Οι Έλληνες, από πολύ παλιά, θεωρούσαν ότι ο χορός ήταν στενά συνδεδεμένος με τη θρησκεία, αντιληφτή που εξέφρασε και ο Πλάτων στα έργα του. Ήταν γνωστό ότι ειδικά στις θρησκευτικές τελετουργίες έψαλλαν ψυνούς και χόρευαν. Ο γέρανος ήταν ένας διάδεδομενός ήπιος χορός που απαντά σε πολλές λατρευτικές τελετές. Εκτελούνταν με κινήσεις του σώματος, διάφορες στροφές και περιφορά γύρω από τον παγανιστικό βωμό². Σε ορισμένες από τις αρχαίες λατρείες, ωστόσο, παραπτρούνται φαινόμενα οργιαστικών χορών που προκαλούσαν υστερία και σε ακραίες περιπτώσεις οδηγούσαν σε πράξεις αυτοκακωτριασμού ή διαμελισμού κάποιων ζωντανού πλάσματος.

Στην αρχαϊκή Ελλάδα υπήρχαν πολλά είδη χορού και κάποια από αυτά, η τουλάχιστον τα χαρακτηριστικά τους, μεταδόθηκαν αργότερα στο Βυζαντιό (εικ. 1). Το θέατρο στην αρχαιότητα και αργότερα στους βυζαντινούς χρόνους ήταν χώρος συνάντησης ιθωποίων και μουσικών μέσω της τέχνης της παντομίμας ή των μημητι-

κών χορών (εικ. 2-3). Μορφές χορού που υπήρχαν στην αρχαϊκή Ελλάδα ήταν ο διβύραμβος, τα τυπορήματα, τελετουργικοί χοροί του μαιναδισμού και της φαλικής λατρείας, χοροί που εκτελούνταν ανδρες χοντροί ή με ανάλογα κοστούμια που έδιναν αυτή την εντύπωση, οι πυρρίχιοι ή πολεμικοί χοροί κ.ά. Είναι βέβαιο ότι ο αρχαϊκός ελληνικός κυκλικός χορός, που απεικονιστήκε σε πλήθη αγγεία, μεταδόθηκε στο Βυζαντιό, όπως και η βίβασις, ένας κοινός χορός από τη Σάρτη. Η βίβασις, που τη χόρευαν ανδρες και γυναίκες, αποτελούνταν από γρήγορες αναπτήσιες και χτύπημα των ποδών με τα χεριά ενώ ο χορευτής βρίσκονταν ακόμη στον αέρα³.

Η πραγματεία του Αριστείδη Κοιντίλανού Περί μουσικής (γραμμένη μεταξύ του 1ου και του 4ου αιώνα μ.Χ.) μας δίνει πληροφορίες σχετικά με τους χορούς, πολλοί από τους οποίους μεταδόθηκαν από την αρχαιότητα, κατά τους πρώτους αιώνες του χριστιανισμού. Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι οι αρχαίοι είχαν «νόμους» για εγκεκριμένα μέλη και ρυθμούς καθώς και για την



1. Ασημένιο πάτο με παράσταση Σειλήνου και Μαινάδας που χορεύουν. 613-629 μ.Χ. Αγία Πετρούπολη, Κρατικό Μουσείο Ερμιταζ.

όρχηση του χορού του δράματος⁴, ενώ σχετικά με την παιδαγωγική αξία της μουσικής και την επιρροή των ρυθμικών μέτρων στις χορευτικές κινήσεις υποστηρίζει: «Μανάχα η μουσική διδάσκει όχι μόνο με το λόγο αλλά και με την αντίστοιχη δράση, όχι μέσω ακίνητων ή ακινητοποιημένων σε μια στάση σωμάτων, αλλά μέσω σωμάτων που κινούνται, των οποίων αλλάζει τη στάση και την κίνηση προς ένα σχήμα που να ταιριάζει με καθεμιά από τις δράσεις που απαγγέλλονται

[...] Τα παραπάνω είναι εμφανή από την όρχηση του χορού του αρχαίου δράματος, που διδάσκεται μέσω της επιστήμης της ρυθμικής [...]»⁵. Ακομη, υποδεικνύεται ότι ο χορός έχει θεραπευτικές ιδιότητες όταν εκφράζει την άποψη ότι η μελανδία και οι χοροί εξαγνίζουν τους λιγότερο τυχερούς⁶. Σε άλλα σημεία της πραγματείας του, ο Αριστείδης Κοιντλάνος λέει ότι οι χορογραφίες ακολουθούσαν τους χρόνους, δηλαδή τους κύποις των παιστικών μέτρων. Ως παράδειγμα, αναφέρει τους πυρρίχους, τους αρχαίους πολεμικούς χορούς που υπήρχαν ακόμη στην εποχή του. Οι πολεμικοί χοροί χαρακτηρίζονταν από τη χρήση του πυρρίχου ποδός (υυ), ή του προκλητικού ποδός (υυυ), επίσης γνωστού και ως προκλητικού ποδός⁷, δηλαδή από βραχεῖς γρήγορους ρυθμούς, ενώ στους μεσίους χορούς χρησιμοποιούνταν μια μίκη βραχείς και μακρών (-υ-υ) και στους ιερούς ώμους μακρύτεροι χρόνοι⁸.

Στο Βιζαντίο, ακολούθωντας την παράδοση του απικού θεάτρου, θεατρικές παραστάσεις ή άλλα δημόσια θέαματα, όπως χοροδράματα, παντόμιμοι και άλλες μορφές χορού συνοδεύονταν από μουσική (εικ. 4). Ο παντόμιμος ήταν μια δημοφιλής μορφή ψυχαγωγίας για κοινωνικές δραστηριότητες στην Αυτοκρατορία. Ο βιζαντινός μιμητικός χορευτής (τραγωδός) χόρευε με τη συνοδεία μουσικής ακολουθώντας την παράδοση



2. Πλανόδιοι μουσικοί, που συμμετέχουν πιθανότατα σε παράσταση κωμῳδίας, ψηφιδωτού του Διοσκούριδη του Σάμου από την Επουλή του Κικέρωνα στην Πομπηία, περίπου 100 π.Χ. Νάπολη, Εθνικό Μουσείο.

του αρχαίου Έλληνα μιμητικού χορευτή⁹. Η χρήση του χορού αποτέλεσε θέμα έντονων αντιπαραθέσεων κατά τα δάρκεια των πρώτων χριστιανών χρόνων. Ο Λιβάνιος το 361 μ.Χ., στο λόγο του Πρός Αριστείδην ύπέρ τῶν ὄρχηστών, υπεραποίεται τόσο τους χορευτές όσο και την τέχνη της χορογραφίας υποστηρίζοντας ότι ο χορός είχε θεατρικές ιδιότητες για το πνεύμα και ότι το μέτρο των βηματισμών κινούσε το σώμα με την ίδια κίνηση που ακολουθούσαν τα επουράνια σώματα¹⁰. Από την άλλη πλευρά, οι Πατέρες της Εκκλησίας αντιμετώπιζαν το χορό και όλες τις άλλες θεατρικές/κοσμικές δραστηριότητες με περιφρόνηση εξαιτίας της ειδωλολατρικής μονιμότητάς τους. Για παραδείγμα, ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, στην Ομιλία του εις Ματθαίον αναφέρεται στο θέατρο ως «τοῦ διαβόλου τὸ τέατρον»¹¹. Άλλοι ειράρχες που καταβίκασαν την κοσμική μουσική και τους χορούς ήταν ο Τερτύλιανός, ο Κυπριανός, ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, ο Γρηγόριος ο Νανζανγής, ο Μέγας Βασίλειος, ο Αμβρόσιος, ο Αυγουστίνος και ο Ιερώνυμος. Στα κηρύγματά τους καταδικάζαν τις μουσικές εκτελέσεις που παρουσιάζονταν στο θέατρο, στον ιππόδρομο, τα συμπόσια και τους γάμους.

Παρόλο που οι βιζαντινοί χορευτές (εικ. 5-6) απολάμβαναν το θαυμασμό του κοινού ως διασπόματες, η Εκκλησία τους θεωρούσε χαμηλής κοινωνικής θέσης, στο ίδιο επίπεδο με τους θησοποιούς. Κατά συνέπεια, οι χορευτές δεν είχαν το δικαίωμα να συμμετέχουν στα μαστήρια της Εκκλησίας και εξωθώνταν στην ειδωλολατρία. Γενικά, οι χορευτές, οι θησοποιοί και οι μουσικοί θεωρούνταν ότι ανήκαν στο ίδιο κοινωνικό επίπεδο με τις πόρνες λόγω της ελευθερίας στις σεξουαλικές τους σχέσεις, χαρακτηριστικής της ζωής τους¹².

Μια άλλη κοινή πρακτική στην Βυζαντίου ήταν η παρουσία χορευτών και μουσικών, που έπαιζαν μουσική και τραγουδούσαν, στα συμπόσια των ανωτέρων τάξεων. Αυτά τα συμπόσια που περιλαμβάναν και μουσική ψυχαγωγίαν ονομάζονταν «συμποτικά» και αποτελούσαν συνέχεια των αρχαίων ελληνικών παραδόσεων. Στόχος των συμποτικών δένταν μόνο το φαγητό αλλά μάλιστα η αναζήτηση από τους παρευρισκομένους επικοινωνίας σε πνευματικό και τελεούργιο επίπεδο. Η ψυχαγωγία στα συμπόσια παρεχόταν από χορευτές, μουσικούς και ήβοποιους. Οι θησοποιοί δὲν συμμετείχαν απαραπότα στο πρόγραμμα με τους χορευτές και τους μουσικούς, αλλά η παρουσία τους έδινε σε αυτά τα συμπόσια λαμπτήρα και φωτί. Ο προσκλητείς χορεύτων σε αυτές τις κοινωνικές συνεστάσεις τεκμηρώνονται από τους αφιρισμούς των Πατέρων της Εκκλησίας. Ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος «εἰς τὸν ΜΑ' ϕαλμὸν» περιγράφει ως εέης το κακό που προκαλούν οι χορευτές/μιμοί που παρευρίσκονται στα συμπόσια:

«Ωστερ γάρ οι μίμοις, καὶ ὄρχηστας, καὶ πόρνας γυναικάς εἰς τὰ συμπόσια εἰσάγοντες, δάμανος καὶ τὸν διάβολον ἔκει καλούσι, καὶ μυρία πολέμων τὰς αὐτών ἐμπιπλωσιν οἰκίας (ἐντεύθεν γοὺν ἡλιοτυπίας καὶ μοιχείας καὶ πορνείας καὶ τὰ μυρία δεινία)¹³.

Οι μεταφορά από την αρχαιότητα, οι πρώτοι χορευτές και μουσικοί που έδιναν παραστάσεις

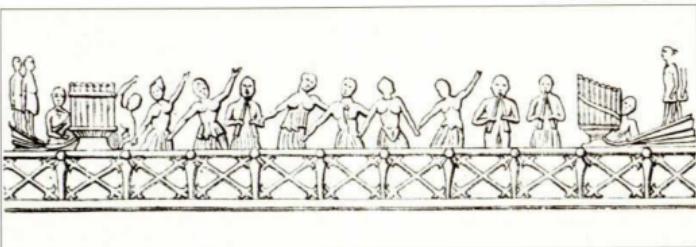


3. Διπτύχο του αυτοκράτορα Αναστασίου. Στο κάτω αριστερό τμήμα του απεικονίζεται σκηνή από οργάνη τραγωδία στον ιππόδρομο, στην οποία μάλιστα συμμετέχουν ηθοποιοί που φορούν προσωπία, 517 μ.Χ. Παρίσι, Cabinet des Médailles.

στα συμπόσια του Ζου και του 4ου αιώνα μ.Χ. ήταν γυναίκες (εικ. 7), αλλά η μεταβολή της κοινωνικής θέσης των γυναικών στη βιζαντινή κοινωνία είχε ως αποτέλεσμα οι καλλέγενες του 14ου και του 15ου αιώνα να είναι πλέον συνήθιστος άνδρες.

Από την αρχαιότητα οι κηδείες συνοδεύονταν πάντα από κάποιου είδους μουσικούς θρησκούς, οι οποίοι μπορούσαν για είναι απλού ύφους η συνθέτοι αλλά αποτελουσαν τη μουσική έκφραση της λύπης για καπού αγαπημένο προσώπου που χάθηκε (εικ. 8). Αυτή η μουσική έκφραση της θύμης με χειρονομίες και κινήσεις στο ρυθμό του θρηητικού αστμάτου συνεχίστηκε και στους βιζαντινούς χρόνους και ήταν κοινώς γνωστή ως μαιρολάδι. Αν και τα μαιρολάδια τραγουδιζούνται, η μουσικολόγος Σούζαν Σερμπτακ (Susan Auerbach) και ο κλασικιστής Ταράρδ Σίγκαλ (Charles Segal) υποστήριξαν την άποψη ότι δεν αποτελούν μουσική, στην οποία «μη μουσικά», διότι τους λείπει η ποικιλία στις μουσικές φράσεις και οι παραλλαγές¹⁴. Πάρα την άποψη αυτή, που υποστηρίζεται από μια μειονότητα ερευνητών, τα μαιρολάδια θεωρούνται σημαντικό μουσικό σχήμα¹⁵. Δεν σώζεται, ωστόσο, σε γραπτή μορφή η μουσική των μαιρολαδών. Οι θρησκοί αυτοί περιγράφηκαν ως «ερμηνευτικά δρώ-

4. Μήμον, ορχηστές και μουσικοί με πνευματικά όργανα σε σχέδιο αναγένθησης του 4ου αι. μ.Χ. Από την Κωνσταντινούπολη.



μενα-λάγοι», επειδή στα τραγούδια παρεμβάλλονταν κραυγές, γύοι, κίνηση και ενέργειες που πρακτολουσαν πόνο¹⁶.

Οι περισσότερες πληροφορίες μας σχετικά με τα μοιρολόγια προέρχονται από τους Πατέρες της Εκκλησίας. Τα μοιρολόγια που έλεγαν οι γυναίκες ήταν συνήθως τυποποιημένα διστιχά αλλά μπροστεί και να συνέβανταν για την περισταση. Είναι γνωστό ότι αυτά τα μοιρολόγια, οι θρησκείες, εκτελούνταν με διάφορους τρόπους: άμεσα από σολιστή ή από χορωδία με τη μορφή διαδόγου, όπου ο/η σολιστής μοιρολογεί και ακολουθούνται η απάντηση της χορωδίας με αντιφωνική μορφή όπου η θρησκεία γίνεται μεταξύ δύο ομάδων ή χορωδιών ή κάθε γυναίκα έλεγε το διάκρι της μοιρολόγιού της σειρά της. Λόγω των γοεωργών κραυγών και των ουρλιαχτών, είναι σχεδόν σίγουρο ότι πρέπει να υπήρχαν μικροτονικοί ή χρωματικοί τονισμοί στους τυποποιημένους γούσους που εκτελούνταν σε συνδιασμό με χειρονομίες δημιουργώντας ένα είδος χορευτικής ατμόσφαιρας.

Ένας από τους πιο φλογερούς πολέμιους των μοιρολογιών ήταν ο Ιωάννης ο Χρυσόστομος, ο οποίος τα θεωρούσε βλασφημία και διαμαρτυρόταν ότι οι γυναίκες σύρλαιαζαν και κτυπούσαν τα στήθη τους ακατάπαυστα με κινήσεις

που ανάγονταν σε άγριες χειρονομίες χορού, όπως το τράβηγμα των μαλλιών, των παρεών, το χτύπημα των γονάτων τους¹⁷. Οι συμμετέχουσες φαινεται ότι επιδιόνταν σε πράξεις μαστιγώματος, αλλά ήταν επίσης γνωστό ότι οι γυναικες κρατιόνταν από τα χέρια, όπως γινόταν στους αρχαίους κυκλοπίους χορούς, και καθώς τα σώματά τους λικνίζονταν έδιναν την εντύπωση ότι χόρευαν. Αυτά τα πρώτα μοιρολόγια μπορεί επίσης να συνδεθούνταν από τη μουσική του φρυγικού αιώνου, που θεωρούνταν γυναικείος αὐλός και χαρακτηρίζονταν ως τέτοιος επειδή είχε πένθιμο και θρησκικό χρόνο¹⁸. Τα μοιρολόγια που λέγονται στην αρχαιότητα, την προεποχαία του νεκρού, τη νεκρωσιμή ιεροτελεστία, και σε κάθε ανάλογη περισταση, συμφωνούν με την παράδοση επέρπετε να σταματούν με τη δύση του ήλιου αλλά μπορούσαν να ξαναρχίσουν από το σημείο που σταματήσαν την επομένη μέρα¹⁹.

Με την παρούσα του χρόνου τα μοιρολόγια ενσωματώθηκαν στη χριστιανή τελετουργία είτε λαϊλούτ, οι Πατέρες της Εκκλησίας εξέφραζαν όλο και σπανιότερα τις αντιρρήσεις τους. Υπαρχουν παραλλαγές ανάλογα με τον τόπο ως προς το που και πώς συντηρήθηκαν τα μοιρολόγια με τη χριστιανική τελετουργία. Σώζονται περιγραφές συμφωνα με τις οποίες οι γυναίκες μπορούσαν να στέκονται στο δρόμο μοιρολογώντας κατά τη διάρκεια της τέλεσης της κηδείας στην εκκλησία ή να στέκονται ακριβώς έξω από την εκκλησία και να τραγουδούν τα μοιρολόγια ή να σχηματίζουν έναν κυκλό, σαν κυκλικό χορό, και να τραγουδούν τα μοιρολόγια, στο νάρθηκα του ναού κατά τη διάρκεια της Νεκρώσης Ακολούθιας²⁰. Επομένως, τα μοιρολόγια με τις χορευτικές κινήσεις στο νάρθηκα μπορούν να αποτελέσουν δείγμα του βυζαντινού χορού σε έρωση χώρων.

Χορευτική μουσική, χοροδράματα και παντομίμες, που αναφέρονται σε χρονικά του Βυζαντίου, παρουσιάστηκαν κατά τη διάρκεια θεατρικών ή άλλων δημόσιων παραστάσεων στο Ιερό Παλάτι. Στο σύγχρονα του Εκκεντρήσης της βασιλείου τάξεων, ο Κωνσταντίνος Ζ' ο Πορφυρογέννητος αναφέρεται στην χορογραφία ενός χοροδράματος για τον Αυτοκράτορα²¹. Γράφει ότι στις αυτοκρατορικές εστιάσεις στον Χρυσοστρίκλινο, την αίθουσα υποδοχής του παλατιού, προύνταν ένα συγκεκριμένο πρωτόκολλο που περιλάμβανε χορό και «επιφυνήσεις». Σε αυτό το τυπικό περιγράφεται ένα χορόδραμα με χορευτές τον δομέστικο των σχολών και τους νοιμέρους του, τον δήμαρχο των Βένετων και τη φα-

5. Ελέφαντοστένο κιβωτίδιο με χορεύτες και πολεμιστές. 11ος αι. Νέα Υόρκη, Μητροπολιτικό Μουσείο Τέχνης.



τρία του, τριβούνους και βικαρίους²². Παρόλο που δεν υπάρχει λεπτομέρεις περιγραφή της χορογραφίας, δεν υπάρχει αμφιβολία στις χρέων. Πρώτοι ο δομέστικος και η συνοδεία του Εκκινήσουν το χορό τους, ο δομέστικος σήκων το δεξί του χέρι με τα δάχτυλα ανοιχτά, να μιάζουν με τις αρχές του ήλιου, και στη συνέχεια το έκλινε σε γροθιά σε ένδειξη επιβεβαίωσης. Με αυτήν τη χειρονομία ο χορός ξεκινούσε από τον δομέστικο των σχολών και ακολουθούσαν οι νούμεροι, ο δημάρχος, οι τριβούνοι και βικάριοι και οι πολίτες που κατά το τρόπο των κύκλων χρών γιρίζαν γύρω από το τραπέζι του Αυτοκράτορα τρεις φορές ο καθένας άδοντας²³. Οι νούμεροι κρατούσαν χειροκρόταλα, που τα χτυπούσαν στο ρυθμό του χορού. Μετά την τρίτη περιστροφή, κάθονταν όλοι μπροστά στο τραπέζι απέναντι στον Αυτοκράτορα άδοντας «επιφωνίσεις» για το πρόσωπο του. Τις επευφήμιες έψαχλαν αντιψηνικά οι κράται και ο λαός: οι κράται άρχιζαν λέγοντας «Ἐξ τοῦτο τὸ Βασίλειον. Κύριο, στερέωσον»²⁴ και τη φράση επαναλαμβάνει τρεις φορές ο λαός.

Οι επευφήμιες διάδοπτονταν από άνων χορογραφέμενο ύμνο («λάμπουσιν οι δεσπόται χαιρεταὶ ο κόσμος· καὶ λάμπουσιν αἱ Αὔγουσται· χαιρεταὶ ο κόσμος· καὶ τα πορφυρογεννήτα...»²⁵) και ακολουθούσε ένας δεύτερος χορογραφημένος τελετουργικός κυκλικός χορός. Με την ολοκλήρωση της τελετουργίας, ολοκληρώνοταν και το δείπνο.

Η έκθεσης της βασιλείου τάξεως δίνει επίσης πληροφορίες για τον πανηγυρικό χορό που εκτελείται στη διάρκεια δείπνου στο Ιερό Παλάτι, μπροστά στο αυτοκρατορικό τραπέζι – πρόκειται για έναν εξωτικό χορό που μιάζει με γοτθική παράσταση η καρναβάλι²⁶. Αυτή η ιδιαιτερότητα λαμβάνει χώρα στην έναπτη μέρα του Δωδεκαπτηρού μεταξύ Χριστουγέννων και Θεοφανίων. Στην περιγραφή του ο Παρθενογεννητός αναφέρει ότι υπήρχαν τεσσάρεις χορεύεταις – πιθανόν ηθοποιοί που επίσης χρέωνται – δύο από την πλευρά των Βενέτων και δύο από την πλευρά των Πρασινών, οι οποίοι με κωματικά κοστούμια, μάσκες και με τη γλώσσα τους τραγουδούν τους παρίσταντας τους Γότθων. Τα κοστούμια τους ήταν γούνες φορεμένες ανάποδα και διάφορες μάσκες. Οι χορεύτες κρατούσαν επιστής ασπίδες στα αριστερά τους χέρι και ράβδους στο δεξί που τις χρησιμοποιούσαν στις χορεύσεις της γηροτείας. Η γιορτή ίσως ήταν αναπαράσταση της ήτας των Γότθων από τους Βυζαντινούς τον δι αιώνα²⁷. Η επιδειξη περιλαμβάνει συνολικά 19 καλλιτέχνες με πανδύρες (λαούτα) για να συνδέουνται τους ώμους.

Η επιδειξη άρχιζε με την είσοδο μιας εξέδρας που από την αριστερή πλευρά της αιθουσας που μετέφερεν τον δομέστικο της φατρίας των Βενέτων με τους νούμερους του και μουσικούς που έπαιζαν την πανδύρα και πισω τους έρχονταν δύο «Γότθω». Ακολουθούσαν μια παρόμοια είσοδος σε εξέδρα από τη δεξιά πλευρά που μετέφερε τους Πρασινών και τις φατρίες τους και τους οργανωτήσεις με τις πανδύρες και έπονταν δύο άλλοι «Γότθω» με παρόμοια κοστούμια, απιδές και ράβδους. Μετά την εντυπωσιακή αυτή είσοδο, ο Αυτοκράτορας έδινε εντολή για την έναρξη του προγράμματος. Αμέσως έ-

κινούσε στο χορό των «Γότθων» που περιγράφεται ως εξής: οι χορεύτες έτρεχαν στο ρυθμό της μουσικής ενώ χτυπώνταν ρυθμικά με τις ράβδους τους τις ασπίδες και τραγουδούσαν «τουλ, τουλ». Έπειτα, χωρίς να σταματήσουν, πλησίασαν τον αυτοκρατορικό τραπέζι. Σε μικρή απόσταση από αυτό, η μιάδα αναμιγνύονταν με την άλλη σε κυκλικό σχήματισμό παρόμοια με έναν στρατό που προετοιμάζεται για μάχη. Οι δύο ομάδες σχηματίζαν δύο κύκλους τον ένα μέσα στον άλλο και περιφέρονταν γύρω από το αυτοκρατορικό τραπέζι τρεις φορές. Έπειτα οι χορεύτες χωρίζονταν και επέστρεφαν στις θέσεις τους οι Βένετοι στα αριστερά και οι Πρασινοί στα δεξιά.



Χορεύτρια όπως απεκονίζεται σε επιχρυσό κύπελλο διακοσμημένο με διάφορες μορφές, μεταξύ των οποίων και μουσικοί, 12ος αι. Αγγία Πετρουπόλη, Κρατικό Μουσείο Ερμητώ,

Στη συνέχεια, οι δύο ομάδες τραγουδούσαν εναλλάξ τα γοτθικά τραγουδιά με τη συνοδεία πανδύρων. Υπάρχει κάποια διχογνωμία σύσσοντας στο κατά πόσον οι μεταρράμφεμοι στα ελληνικά στιχοί των ώμων των γραμμένοι στα λατινικά, στα γοτθικά, η ήταν απλώς ηχοί χωρίς νοηματική πακίνη αντιγραφών με λανθασμένα από τους γραφείς. Κατά τη διάρκεια αυτής της μουσικής παραγωγής, οι χωραδίες εναλλάσσονταν με τις φατρίες των Βενέτων και των Πρασινών με τον δομέστικο που έφελνε τα απηχήματα, φόρμες τονισμού που έδωσαν τον αρχικό τόνο των ώμων. Οι στίχοι που ακολουθούσαν ήταν ζένης προέλευσης. Υπάρχουν αρκετές θεωρίες σχετικά με την επιμολυγία των κεμενών, ειδικά για το «τουλ, τουλ»: στις λέξεις ήταν γερμανικής (βαρβαρικής) καταγωγής ήταν με τις λέξεις μπορεί να σκοπευαν οι αντιγραφείς να περιγράψουν στρατιωτικό εξόπλισμον ή, εαν το επεκτείνεται λίγο περισσότερο, ότι αυτό ήταν αντικατάσταση του «πουλ, πουλ» – που ήταν κραυγή των Λατίνων στον καλούσαν τα οικόσια ζώα τους.

Υπήρχαν τρεις παρεμβάσεις στους χορούς των «Γότθων». Μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου χορού, οι χωραδίες έψαχλαν μια «επιφώνηση» προς την τιμή των αρχηγών και συνέχιζαν τραγουδώντας ένα απειλές αλφαριθμητικό ποιήμα στο οποίο οι στίχοι ακολουθούσαν τη σειρά του ελληνικού αλφαριθμού. Κατά τη διάρκεια αυτού του Αλφαριθμητικού, που υμνούσε και δόξαζε τους

βασιλείς, οι «Γότθοι» εξακολουθούσαν να χορεύουν τραγουδώντας ξανά «τουλ, τουλ» γύρω από τους δομέστικους των δύο φωτιών και έπειτα χωρίζονταν για να επιστρέψουν στις θέσεις τους. Μετά το Αλφαρβίτηκον, τραγουδούσαν ψίνους αναχώρησής στους οποίους ζήτουσαν από τον Χριστό να χαρίσει μακροζωία στην αυτοκρατορία. Κλείνοντας, οι «Γότθοι», δίνοντας το ρυθμό με τις ράβδους και τις ασπίδες τους, τραγουδούσαν «τουλ, τουλ» και καθώς χρέωνταν με γρήγορα βήματα, οι μεν έτρεχαν στους Βένετους στην αριστερή πλευρά και οι δε στους Πρασινούς στη δεξιά. Αυτή η γοτθική τελετή περιλαμβάνει ορισμένα στοιχεία βυζαντίου χορού, όπως τον κυκλικό χορό γύρω από το αυτοκρατορικό τραπέζι και το σχηματισμό κύκλου γύρω από τους δομέστικους. Ωστόσο, δείχνει επίσης την ερμηνεία που έδιναν οι Βυζαντινοί για τον βαρβαρό χορό των Γότθων. Παρόμοιες τελετουργίες κυκλικού χορού έχουν βρεθεί σε απεικονίσεις αρχαιοελληνικών και βυζαντινών αγγείων.

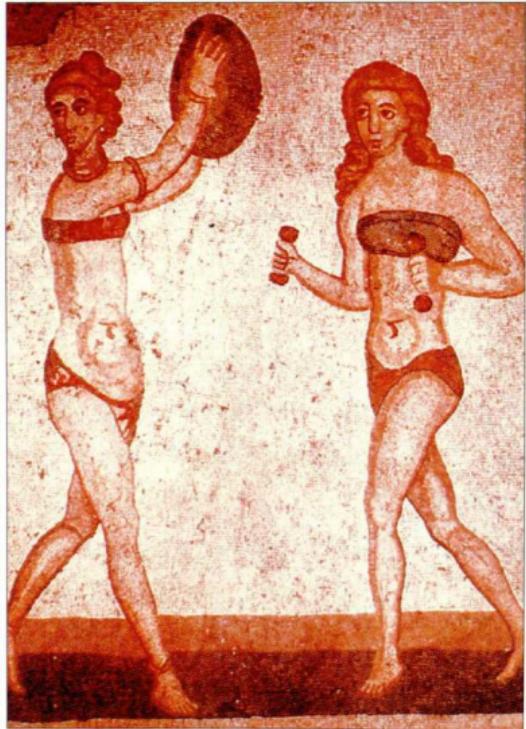
Στη μεταφορά των χορευτικών παραστάσεων από τους κοσμικούς στους ιερούς χώρους, υπάρχουν καποιες αντιστοιχίες με τη λειτουρ-

γία. Το παράδειγμα του κυκλικού χορού των μοιρολογών γύρω στην ναρθέα της εκκλησίας κατά τη διάρκεια των βυζαντίνων χρόνων έχει ήδη αναλυθεί. Το άλλο παράδειγμα, πιθανόν με επιπρόσθια από την αρχαία Ελλάδα, αποτελεί μέρος του μυστηρίου του γάμου. Είναι γνωστό ότι οι αρχαίοι Ελληνες χρέωνταν κατά τη διάρκεια των γαμήλιων τελετών τους. Στους βυζαντίνους χρόνους, ο Χορός του Ησαΐα εκτελουόνταν κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετής (Ακολούθια του Στεφανώματος), στην οποία η νύφη και ο γαμπρός έκαναν τον κύκλο της αγίας τράπεζας τρεις φορές, και πάλι κατά τον τρόπο του κυκλικού χορού. Οι κύκλοι γύρω από την αγία τράπεζα γίνονταν με αργά βήματα με τη συνοδεία του τροπαρίου «Ησαΐα χορευει...». Ο χορός ως το τροπάριο που τον συνοδεύει αποτελεί εκκριστιανισμό μιας πιθανών παλαιότερης παράδοσης του χορού του ζεύγους κατά τη διάρκεια της αρχαϊκής γαμήλιας τελετής. Το κείμενο του τροπαρίου, «Ησαΐα χορεύει, η Παρέθνη έσχεν έν γαστρι, και έτεκεν ιύον τὸν Ἐμμανουὴλ, Θέον τε καὶ ἀνθρωπὸν...», διδάσκει την επικλήσωση της προφετείας του Ησαΐα (40,10) για την έλευση του Μεσσία. Ο χορός του Ησαΐα αποτελεί μια θριαμβική τελετουργία για τον Ιησού του Θεού ο οποίος θρέβει να υπηρετήσει το λαό του Κυρίου. Επομένως, αυτό που συνέβη είναι η νομιμοποίηση του χορού από μια παγανιστική παράδοση που μεταδόθηκε στην χριστιανική τελετή του γάμου. Η περιφορά γύρω από την αγία τράπεζα τρεις φορές, ο ίδιος αριθμός περιστροφών όπως και γύρω από το τραπέζι του αυτοκράτορα κατά τη διάρκεια των αυτοκρατορικών τελετών, συμβολίζει προφανώς κατά τη διάρκεια των χριστιανικών χρόνων την Αγία Τριάδα.

Στις λίγες περιγραφές που υπάρχουν σχετικά με τον βυζαντινό χορό, υπάρχουν αναφορές σε κυκλικούς χορούς που εκτελούνταν σε κλειστούς κύκλους. Αυτοί οι χοροί εμφανίζονται συνήθως με φορά αντίθετη από τους δεικτές του ρολογιού. Στο λερό Παλάτι, κυκλικός χορός συχνά περικύλωνε τους παίκτες της πανδύρας έτσι ώστε να ακούν τον απαλό τους ήχο. Αναπότελεστα, με τον καιρό, ο κλειστός κύκλος ανοίκει, ενδέχομένως για να μπορούν οι θεατές να παραπορτούν τα βήματα των χορευτών. Άλλα είτε κλειστοί είτε ανοιχτοί οι κύκλοι, η κατεύθυνση ήταν αντίθετη με τη φορά των δεικτών του ρολογιού. Ακομή και στο χορό του Ησαΐα και στις κινήσεις βηματισμών των μοιραλογιών, η φορά ήταν η ίδια. Ιδιαίτερα στα μοιρολόγια, συμφωνεί με τη λαδογραία, αν τα βήματα ή οι κινήσεις ακολουθούσαν τη φορά του ρολογιού. Θα έκαναν το αίμα του νεκρού να γυρίσει ανάποδα και τότε ο νεκρός θα γινόταν βρικόλακας. Είναι φυσικό η περιστροφή αντίθετα προς αυτή τη φορά να επικρατήσει και στο χορό του Ησαΐα.

Ο Μιχαήλ Ψελλός (1018-περ. 1080), στην επιστολή του για τη μουσική, την οποία πιθανόν απήμυνε στον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Θ' τον Μονομάχο (1042-1055), αναφέρεται στην είδη της μουσικής καθώς και στο χορό. Γράφει ότι η αστομάτητη κινητή των επιστροφών σωμάτων επηρεάζει την κινητή του ανθρώπου και τους χορούς που ακολουθούν τους ρυθμούς και τις φωνές του αρμονικού ρυθμού, αναλύει τη σχέση μουσικής και αστρονομίας και καταλήγει στο συ-

7. Απεικόνιση «υδρόμιου», της χορομητικής από γυμνές οργανωτρίδες μεσά σε «ποίνες», 297-300. Από τοιχογραφία στην Piazza Armerina, Σικελία.



μπέρασμα ότι υπάρχουν δεσμοί μεταξύ της ακολουθίας των μώμων, των ρυθμών ή των χρωμάτων και της θείας μουσικής²⁸. Κατά τον Ψελλό, οι αρχαίοι Έλληνες εισήγαγαν διαφόρων ειδών υμνους, ωδές και χορούς στις γιορτές των θεών τους, και παρόμοια τραγούδια και χοροί εκτελούνταν κατά τη διάρκεια των τελετών που συνέβαιναν τα πιο σημαντικά γεγονότα της ζωής του ανθρώπου, όπως η λιτανεία της νύφης και η γιορτή του γάμου²⁹. Ο Ψελλός κλείνει την επιστολή του δηλώνοντας την πικρία του που η μουσική στη βυζαντινή αυτοκρατορία του 11ου αιώνα αποτελούσε μόνο μια αδύνατη πήγη των ανωτέρων³⁰. Στην πραγματικότητα, τον στενοχωρούσε η έλλειψη στην εποχή του της ποιότητας της μουσικής και του χορού που υπήρχε στην αρχαϊστήρα.

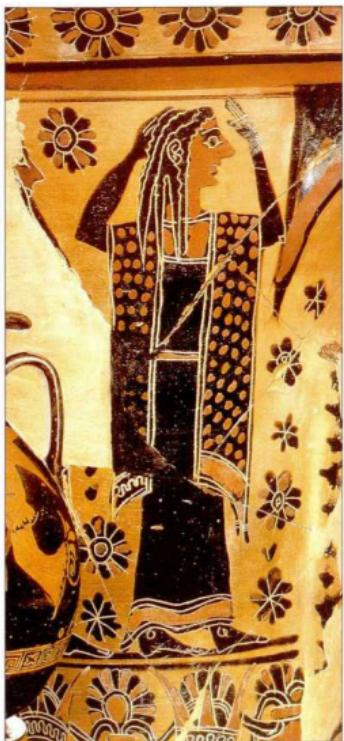
Ο Μιχαήλ Ψελλός μας δίνει περισσότερες πληροφορίες για τον βυζαντινό χορό κατά τη διάρκεια του 11ου αιώνα σε μια σύντομη πραγματεία του με τον τίτλο «Περὶ τῆς ἐν Βυζαντίῳ γυναικείας πανηγύρεως τῆς Ἀγάθης»³¹. Στόχος αυτού, ο Ψελλός δίνει μια περιγραφή της πανηγύρεως που πραγματοποιούνταν κάθε χρόνο στις

12 Μαΐου, την επόμενη ημέρα των τελετών για τα εγκαίνια της Κωνσταντινούπολης³². Το πανηγύρι της Αγάθης του 11ου αιώνα ήταν μια γιορτή αφιερωμένη και διοργανωμένη από τις γυναικες που συσχέλουνταν με την υφαντουργία, το μόνο έντιμο γυναικείο επάγγελμα. Το πανηγύρι περιλάμβανε δημόσιους χορούς και τραγούδια στους δρόμους από γυναικες. Στη σύντομη περιγραφή του Ψελλού αναφέρεται ένας χορός που συνδεύεται από ένα ρυθμικό ύμνο. Στο χορό οι γυναικες κρατιόνταν από τα χέρια καθώς έστριβαν από τη μα πλευρά στην άλλη. Το γεγονός ότι επιτρέποταν στις γυναικες να χορεύουν στους δρόμους κατά τη διάρκεια αυτού του πανηγυριού, το οποίο γιόρτασε τη γυναικεία υπόσταση, δηλώνει ότι ακούμι και οι έντιμες γυναικες επιτρέποταν να χορεύουν δημόσια στον 11ο αιώνα.

Παρά τη ρητορική των Πατέρων της Εκκλησίας που καταφέρονταν εναντίον του χορού, αυτός έγινε μέρος όλων των δημόσιων εορτασμών της Αυτοκρατορίας. Αναφέρεται ότι η σύζυγος του Διγενή Ακρίτα χόρευε πάνω σ' ένα μικρό χαλάκι από πολύτιμο ύφασμα (βάλτιον), με τη συνοδεία λύρας, για να ψυχαγωγήσει τον άνδρα της³³. Ο ιστορικός του 12ου αιώνα Νικήτας Χωνιάτης αφηγείται πώς ο Ιωάννης Καματηρός, λογοθέτης του δρόμου, χόρευε έναν άσεινο χορό που λεγόταν «κόρδαξ», κατά τον οποίο κουνύσσε τα πόδια του με υπονοούμενα³⁴. Υπάρχουν συνεχείς αναφορές για χορούς που παρουσιάζονταν κατά τη διάρκεια όλων των εορτών, π.χ. στις Καλάνδες και τα Βρουμάλια, και κυρίως των γάμων. Οι ταβέρνες των μεγαλύτερων πόλεων ήταν γνωστά στις οπίαν και αυτές προγράμματα ψυχαγωγίας με πνευστά και κρουστά και εκεί άνδρες και γυναικες χόρευαν με τη μουσική και χτυπούσαν τα χέρια τους ρυθμικά. Επίσης, υπάρχουν τεγένερα από τον 11ο και τον 12ο αιώνα που απεικονίζουν χορούς. Από αυτήν την περίοδο σώζεται το στέμμα του Κωνσταντίνου Θ' του Μονογάμου και ένα αστημένιο αγγείο από το Μπερέζβο. Και στα δύο απεικονίζονται χορεύτες με μακριά φορέματα που κρατούν μαντίλια πάνω από τα κεφάλια τους. Μία νεότερη πηγή για το χορό των 15ο αιώνα είναι Η κωμῳδία του Καταβλάττα, ένα σπαρικό θεατρικό έργο της περιόδου εκείνης. Στο έργο αυτό υπάρχουν αρκετοί χοροί που περιγράφονται ως «οργαστικοί» και περιλαμβάνουν γυμνό και υπαίνικτικές λάγνες κινήσεις³⁵.

Ένα ενδιαφέρον παράδειγμα κοσμικής χορευτικής μουσικής βρίσκεται σε ένα χειρόγραφο του 1463. Οι ρουμπικίες δηλώνουν: «Ἐτερον τοῦ αὐτοῦ μαΐστρου λεγόμενον ὄρτικάτον και χορατικόν»³⁶. Εδώ η ρουμπικά αναγνωρίζει με σαφήνεια αυτήν τη σύνθετη ως χορευτική μουσική και η αναφορά του μαΐστρου σηματοδοτεί το γεγονός ότι ο συνθέτης είναι ο Ιωάννης Κουκουζέλης, σημαντικός συνθέτης εκκλησιαστικών υμάνων. Το γεγονός στις ένας συνθέτης εκκλησιαστικής μουσικής του αναστήματος του Κουκουζέλη εγραφει χορευτική μουσική υποδεικνύει ότι μέχρι τα τέλη της αυτοκρατορίας η κομική χορευτική μουσική είχε γίνει πιο αποδεκτή και δεν θεωρούνταν πλέον άσεινη.

Η βυζαντινή αυτοκρατορία ήταν ένα μεγάλο πλουταριστικό έθνος χωρίς φύλετηκή και κοινωνική ομοιογένεια. Έται, στις διάφορες περιοχές



8. Παράσταση θρηνωδού από αρτική λουτροφόρο,
δεκάς αι. π.Χ. Αθήνα.
Μουσείο Κεραμείου.

της, υπήρχαν διάφορα είδη μουσικής και χορού. Πρόκειται για μια κοινωνία όπου συναντώμενε τον χορό σε ιερούς χώρους, όπως στην περίπτωση των μοιρολογίων και τον γάμου όπου οι χοροί μπορούσαν να εκτελούνται στην εκκλησία. Άλλα ήταν επίσης μια κοινωνία στην οποία οι χοροί έβριθαν στο κοσμικό περιβάλλον. Το τελευταίο πρόσφερε περισσότερες ευκαιρίες για χορό με τη μημητή ή τις παντούμιες του θεάτρου, το χορό στους δρόμους, στα πανηγύρια και τα καρναβάλια και τους τελετουργικούς χορούς του λειρού Παλατίου. Οι βυζαντινοί χοροί είναι σημαντικοί γιατί παρέχουν μια εθνομουσικολογική εξέλιξη της μετάβασης από την αρχαϊκή στον συγχρονούς δημοτικούς ελληνικούς χορούς, όπου στοχειά και παραδοσίες αυτών των χορών μεταδόθηκαν μέσα από τους αιώνες.

Μετάφραση: Ελένη Οικονόμου

Σημειώσεις

- Αριστοτέλης, *Ποιητική*, 1.6: «αὗται τῷ θυμῷ μιμοῦνται οι τῶν όρχηστρων».
- Harry Thurston Peck (επμ.), «Salto», «θρύη», *Harper's Dictionary of Classical Literature and Antiquities*, Νέα Υόρκη 1896, σ. 1404.
- Στο ίδιο, σ. 1405.
- Thomas J. Mathiesen, *Aristides Quintilianus on Music in Three Books: Introduction, Commentary and Annotations*, Νιου Χέβεν 1983, σ. 122.
- Στο ίδιο, σ. 119.
- Στο ίδιο, σ. 200.
- Στο ίδιο, σ. 98.
- Στο ίδιο, σ. 147.
- Για περισσότερες πληροφορίες, π.β. F. Tinnefeld, «Zum profanen Mimos in Byzanz dem Verdikt des Trullianus (691)», *Byzantina* 6 (1974), σ. 313-343; W. Pucher, «Byzantinischer Mimos, Pantomimes und Mummerschanz im Spiegel der griechischen Patrikia und ekklesiastischen Synodalverordnungen», *Maske und Kothurn* 29 (1983), σ. 311-317.
- R. Foester (εκδ.), Libanios, *On the Dancers*, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, Xantençburg 1963, τόμ. 4, σ. 420-498.
- Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Clarendon Press, Οξφόρδη 1961, σ. 79, σημ. 2.
- A. Karpolios / A Kazhdan, Ἀ.-Actor», *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Oxford University Press, τόμ. 1, Νέα Υόρκη/Οξφόρδη 1991, σ. 16.
- Patrologiae Graecae, εκδ. J.-P. Migne, 55, στ. 157.
- Susan Auerbach, «From singing to lamenting: Women's musical role in a Greek village», στο E. Koskoff (επμ.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, Greenwood Press, Νέα Υόρκη 1987, σ. 25-44; Charles Segal, «Europides Alcestis: Female death and male tears», *Classical Antiquity* 11 (1992), σ. 142-158.
- Η μόνοι ουρηταντούσαι επίσης στη Nancy Sulton, «Private speech, public pain», στο K. Marshall (επμ.), *Rediscovering the Muses: Women's Musical Tradition*, Northeastern University Press, Βοστώνη 1993, σ. 92-110 και 246-249.
- Στο ίδιο, σ. 92.
- Migne, PG 63 στ. 811, 61 στ. 390, 52 στ. 576, 59 στ. 467.
- Αυτή η πληροφορία περέπειται στην πραγματεία *Περὶ μουσικῆς* του Αριστοτελή Κοινοτάνου, Mathiesen, ὅ. σ. 149.
- Τα μοιρολόγια σταματούσαν με τη διστη του ήλιου λόγω της αντιλήψης ότι ο χόρος πάρει το νέφρο για να τα ωρεί.
- Γεωργίου Α. Μέγα, «Στημάται ελληνικής λαογραφίας», *Επετορικός του Λαογραφικού Αρχείου*, 1940.
- Albert Vogt (ερχ.), *Constantin VII Porphyrogenete. Le Livre des Cérémonies*, τόμ. 2, *Les Belles Lettres*, Παρίσι 1939, σ. 102-104: «Οος δει παρασκιλάττεται εἰς τὸ οὐδέμιον, γίνονται εἰς τὸ κλητήριον».
- Στο ίδιο, σ. 102: «ήγουν τὸν δομετίκον τῶν σχολῶν καὶ τῶν νουμέρων καὶ τῶν δημάρχων τῶν Βενέτων μέτα καὶ τοῦ ίδιού μέρους, τοὺς τε τριβούντων καὶ βικαρίους».
- Στο ίδιο, σ. 103: «ἀρέχεται χορεύειν δὲ τὸ δομετίκον τῶν σχολῶν μέτα καὶ τοῦ νουμέρου καὶ τοῦ δημάρχου καὶ τῶν τριβούντων καὶ βικαρίων καὶ τῶν δημοτῶν περιερχόμενον γυρόθεν τῆς τραπέζης τριῶν».
- Στο ίδιο.
- Στο ίδιο, σ. 103-104.
- Στο ίδιο, σ. 186-189.

27. Στο ίδιο, σ. 186.

28. H. Albert, «Ein ungedruckter Brief des Michael Psellus Über die Musik», *Sammelbande der Internationalen Musikwissenschaft*, τόμ. 2, σ. 34-35.

29. Στο ίδιο.

30. Στο ίδιο: «αὗτη ὀπήλημα οἷον ἔστιν...».

31. Panisius Graecus 1182, δημοσιεύεται από τον K. Σάδο στο *Μεσαίωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. 5, Βενετία 1876, σ. 527-531. Περισσότερες πληροφορίες στα: A. Laou, «The festival of "Agathe": Comments on the life of Constantinopolitan women», *Byzantium: Tribute to Andreas N. Stratos*, τόμ. 1, Αθήνα 1986, σ. 111-122; Φ. Koukoules, *Βυζαντινών Βίων καὶ Πλούτου*, Αθήνα 1948-1957, τόμ. 5, σ. 206-244; Γ. Α. Μέγας, «Ο Μιχαήλ Ψελλός ως λογογράφος», *Επετορικές Επαρείας Βυζαντινών Σπουδών* 23 (1953), σ. 104-109.

32. Vogt, ὅ. π., σ. 143-150.

33. A. Karpolios / A. Kazhdan, Ἀ.-Dance», *The Oxford Dictionary of Byzantium*, τόμ. 1, σ. 582.

34. Νικητᾶς Χωνιάτης, *Χρονική διήγηση*, εκδ. J. L. van Dieten, Βερούν/Νέα Υόρκη 1975, 113: 95.

35. P. Canivet / N. Okonomides (εκδ.), «La Comedie de Katablatia», *Διάτυπα 3* (1982-1983), σ. 29, 43, 73.

36. Athens MS 2604, σ. 136.

Byzantine Dance in Secular and Sacred Places

Diane Touliatis-Miles

Byzantine dance has its origin from Antiquity with dances, such as the *Bibasis* or the traditional round dancing that have been transmitted from the ancient Greeks. Aristides Quintilianus in his treatise *About Music* gives information about this continuation of dancing in the first centuries AD and its influences from the ancient Greeks, such as the various meters for the choreography of different dances or the continuation of analogous dances, like laments and war dances. Similar to ancient Greece, Byzantium included dances in theatrical performances, such as ballets and pantomimes, the latter following the tradition of the Hellenic mimetic dance. Much of the information on Byzantine dancing comes from the admonishments of the Church Fathers, but also from those, such as Libanios, Michael Psellus, Niketas Choniates, who condoned dancing in their published orations.

The Byzantine Empire was a large pluralistic nation where different types of music and dance could be found in various regions. Furthermore, the society evolved to allow dancing in Christian sacred places, such as the church. Examples of dancing in sacred places are the *moirologia* (=laments), which were eventually allowed to be chanted and danced in a circular movement in the narthex of the church, and the *Dance of Leahia*, which is a thrice encirclement of the vestment table by the bride and groom, in the Byzantine rite of matrimony.

The Empire was also a society where dances thrived in the secular environment. Secular places offered more possibilities for dance through the *mimesis* or *pantomime* of the theatre, the dancing at symposia; and the street dancing in festivals and carnivals, such as the Festival of Agathe that celebrated with dance the only honorable profession for a woman, which was the cloth-making manufacturing. The taverns of the larger cities were also known to have instrumental entertainment to which men and women danced, while clapping hands.

The Imperial Palace was a secular environment for dancing at the most sophisticated level. Ballets were performed at dinner-feasts for the Emperor, usually in the manner of round dances. The pageant of Gothic dancing, which was also observed at the Imperial Palace, exemplifies an exotic type of dancing along with the Byzantine traditional elements of dance.

Dancing in secular places also included lascivious dances, such as the *Kordax*. But even more extreme, orgiastic and nude dances were performed as they are described in the fifteenth-century satire, *The Comedy of Katablatia*. In short, Byzantine dancing encompassed high and low levels of society in sacred and secular places.

D. T.-M.