

ΜΟΥΣΙΚΟ ΕΠΙΓΡΑΜΜΑ ΑΠΟ ΤΗ ΛΑΥΡΕΩΤΙΚΗ

Περιγραφή

Αριθμός ευρετηρίου Μουσείου Λαυρίου 90. Βρέθηκε στη βόρεια πλευρά της «αγοράς» στο λιμάνι Πασά του Λαυρίου (Εικ. 1) το 1979/80¹.

Στήλη λευκού λεπτόκοκκου μαρμάρου με ερυθρές κατά τόπους οξειδώσεις και διαγώνιες φαιογάλαζες φλεβώσεις. Λείπει η άνω αριστερή γωνία. Διαβρωμένη κατά τόπους και έντονα λειασμένη η επιφάνεια, εκτός από αδρομερέστερα εργασμένη ζώνη κατά μήκος της κάτω παρυφής, η οποία φέρει και ίχνη χτυπημάτων βελόνης. Ύψ.: 0,935 μ., πλ. κάτω 0,50 μ., πλ. άνω 0,475 μ., παχ.: 0,06-0,08 μ. (Εικ. 2 και 3). Η αδρά αυτή εργασμένη ζώνη, που πρέπει να καλύπτονταν από τον τόρμο της χαμένης βάσης και η σταδιακή σύγκλιση των μακρών πλευρών προς τα πάνω αποτελούν μάρτυρες της αρχικής χρήσης της στήλης ως φορέως γραπτής (;) επιτύμβιας ή αναθηματικής επιγραφής.

Ελλειψοειδής μάζα μολύβδου διαστ. 0,065 X 0,05 μ. πληρεί αβαθή κοιλότητα άγνωστης χρήσης στο μέσο περίπου της στήλης σε απόσταση 0,435 μ. από την άνω στενή πλευρά. Δεκατρείς αβαθείς οριζόντιες εγχαραζέες μήκους 0,02-0,05 μ. που, διακρίνονται κατά μήκος της αριστερής μακράς πλευράς, τοποθετημένες σε ακανόνιστες μεταξύ τους αποστάσεις, δεν μπορούν να θεωρηθούν ως κάποια μορφή μέτρου ούτε να συσχετισθούν με τη μολυβδοχόηση.

Σε μία δεύτερη ή τρίτη χρήση και σε οριζόντια, κατά μήκος αυτή τη φορά τοποθέτηση, η στήλη έγινε φορέας ενός μουσικού δίστιχου που εκτείνεται στο μετά τη μολυβδοχόηση δεξιό κάτω τμήμα της επιφάνειας (Εικ. 2 και 3). Κάθε στίχος φέρει επτά φθογγόσημα που έχουν τη μορφή γνωστών γραμμάτων του ελληνικού αλφαβήτου. Τα δύο πρώτα γράμματα κάθε στίχου, συγκεκριμένα τα δύο Ε του πρώτου και τα δύο Α του δεύτερου στίχου βάνουν επί δύο τρισκελών συμβόλων που δεν είναι γνωστά ούτε από την αρχαία μουσική γραφή ούτε από την επιγραφική:

1. Βλ. Μαρία Σαλλιώρα-Οικονομάκου, Αρχαία αγορά στο λιμάνι Πασά Λαυρίου, ΑΔ 34 (1979): Μελέται, 161-173, σχ. 1-2, πίν. 66-78, όπου όμως δεν μνημονεύεται το μουσικό επίγραμμα.

Ε Ε Φ Ν Ε ζ C
 Λκ πτ
 Α Α Ρ Ι Α — Χ
 Λκ πτ

Το ύψος των γραμμάτων κυμαίνεται από 0,01 — 0,04 μ. Το μεγαλύτερο είναι το Φ ενώ το μικρότερο το C στο τέλος του πρώτου στίχου. Το προτελευταίο γράμμα του δεύτερου στίχου είναι πλάγιο ιώτα. Τα γράμματα από παλαιογραφική άποψη παρουσιάζουν τυπολογική ασυνέπεια, συνδυάζουν δηλαδή κλασικούς με ύστερους ελληνιστικούς ή και ρωμαϊκούς τύπους, όπως το Α με την καμπύλη ή γωνιώδη οριζόντια κεραία. Η χρονολόγηση παραμένει αβέβαιη, οπωσδήποτε όμως ο τύπος του Α και η παρουσία του μικρογράμματος ζ (προτελευταίο στον πρώτο στίχο) δείχνουν μάλλον προς την περίοδο της ρωμαιοκρατίας. Τα ανασκαφικά δεδομένα δεν βοηθούν για ακριβή χρονολόγηση. Η ακμή του οικοδομικού συγκροτήματος στο λιμάνι Πασά Λαυρίου, που θεωρείται ως η «έν κοίλη αγορά τῶν Σαλαμινίων», όπου βρέθηκε το μουσικό δίστιχο, τοποθετείται στο 2ο-1ο αι. π.Χ., τα ευρήματα ωστόσο μαρτυρούν συνεχή χρήση του από τον 4ο π.Χ. ως τον 1ο μ.Χ. αι.² Κατά συνέπεια η ύστερη χρονολόγηση του μουσικού επιγράμματος, πιθανώς στον 1ο αι. μ.Χ., δεν είναι ασυμβίβαστη με τα αρχαιολογικά τεκμήρια της θέσης.

ΠΙΕΤΡΟΣ ΘΕΜΕΛΗΣ



Τα δέκα γράμματα της επιγραφής αντιστοιχούν με σημεία της αρχαίας ελληνικής φωνητικής όχι ενόργανης μουσικής. Έχουμε να κάνουμε με «σημεία τῆς λέξεως» όπως αποκαλούνται από τους αρχαίους θεωρητικούς της μουσικής. Πρόκειται μάλλον για μελωδία που προοριζόταν για πνευστό όργανο³, και δεν συνοδεύεται από ποιητικό κείμενο. Η ίδια η υφή της μελωδίας, όπως παρακάτω θα επιχειρήσουμε να δείξουμε, επιβάλλει να δεχτούμε τη χρήση πνευστού μάλλον οργάνου.

Η μουσική σημειογραφία για όργανα χρησιμοποιεί γράμματα κι άλλα σημεία αρχαιοτέρων αλφαβητών, όρθια καθώς και σε διάφορες άλλες θέσεις, προσδιορίζοντας περισσότερο πατήματα στις χορδές της λύρας και της κιθά-

2. Οικονομάκου, ό.π., 166, 170.

3. C. Sachs, Die griechische Gesangsnotenschrift, Zeitschrift für Musikwissenschaft VII/1, (1924), 1-4.

ρας, κάτι ανάλογο με την *tabulatura* της ευρωπαϊκής μουσικής⁴. Ιδιαίτερο πρόβλημα, όπως σημειώσαμε, αποτελούν τα δύο άγνωστα μέχρι σήμερα σύμβολα, επάνω στα οποία είναι τοποθετημένα τα δύο αντίστοιχα φθογγόσημα, E και A, στην αρχή και των δύο στίχων. Επειδή δεν υπάρχει κάποια άλλη μετρορυθμική ένδειξη στο κομμάτι, ούτε ποιητικό κείμενο απ' το οποίο θα προέκυπτε το μέτρο και ο ρυθμός της μελωδίας, μπορούμε να υποθέσουμε ότι πρόκειται για ρυθμικά σύμβολα. Από τα γνωστά⁵ ρυθμικά σύμβολα, πλησιέστερα στέκεται η «*πεντάχρονη μακρά*», που το σχήμα της είναι: **W** Από άλλα μνημεία αρχαίας ελληνικής μουσικής γνωρίζουμε μόνο την «*μακράν δίχρονον*» (-) και την «*μακράν τρίχρονον*» (L ή **J**), όπως π.χ. στον Επιτάφιο του Σείκιλου. Όμως σ' αυτή και σε άλλες περιπτώσεις τα ρυθμικά αυτά σύμβολα είναι τοποθετημένα πάνω από τα αντίστοιχα φθογγόσημα, τα οποία και προσδιορίζουν ρυθμικά.

Στο επίγραμμά μας όμως συμβαίνει το αντίθετο. Ο σωζόμενος αριθμός των μουσικών λειψάνων της αρχαιότητας με ρυθμικά σύμβολα είναι τόσο μικρός, ώστε δεν είναι δυνατό να καταλήξει κανείς με βεβαιότητα σε συμπεράσματα σχετικά με τη χρήση και τον ακριβή τρόπο γραφής τους. Ο ταυτισμός των συμβόλων μας με την πεντάχρονη μακρά πρέπει μάλλον ν' αποκλειστεί. Άλλωστε, αν δεχόμασταν ότι το σύμβολο αυτό είναι η πεντάχρονη μακρά, θα προέκυπτε και το ερώτημα, αν ο ρυθμός αυτός θα ίσχυε μόνο για τις δύο πρώτες νότες κάθε σειράς ή και για τις υπόλοιπες. Συνήθως, όπως είναι γνωστό, τα ρυθμικά σύμβολα προσδιορίζουν τον ρυθμό μόνο της συγκεκριμένης νότας που συνοδεύουν. Επομένως θα είχαμε σοβαρό πρόβλημα. Πρέπει μάλλον να δεχτούμε ότι έχουμε να κάνουμε με άγνωστα μέχρι σήμερα ρυθμικά σύμβολα, που ο συνδυασμός τους καθορίζει στην αρχή ενός κομματιού ή μιας μελωδικής φράσης το μέτρο και το ρυθμό ολόκληρης της φράσης. Άλλωστε στον Ανώνυμο του Bellermann, που αναφέραμε, συναντάμε μόνο τέσσερα ρυθμικά σύμβολα: από μακρά «*δίχρονον*» μέχρι και «*πεντάχρονον*»⁶ και δεν γνωρίζουμε τι συμβαίνει με τους εξάσημους, επτάσημους

4. C. Sachs, Die griechische Instrumentalnotenschrift, Zeitschrift für Musikwissenschaft VI/6 (1924), 289-301.

5. Anonyma de Musica Scripta Bellermaniana, έκδοση D. Najock, Λειψία 1975, 28, 83.

6. Εκτός απ' αυτά ο Ανώνυμος του Bellermann (σελ. 32, 102), αναφέρει και Λ (=Λείμμα) που ονομάζεται «κενός χρόνος» και είναι το σημείο της παύσης που συνδυάζεται με τις παραπάνω χρονικές αξίες. Επίσης αναφέρει την «στιγμήν» που καθορίζει τις σχέσεις ανάμεσα στην άρση και στη θέση: «*Ἡ μὲν οὖν θέσις σημαίνεται, ὅταν ἀπλῶς τὸ σημεῖον ἄστικτον ἦ, οἷον **L**, ἢ δὲ ἄρσις, ὅταν ἐστιγμένον. ὅσα οὖν ἦτοι δι' ᾗδῆς ἢ μέλους χωρὶς στιγμῆς ἢ χρόνου τοῦ καλουμένου κενοῦ παρά τισι γράφετο ἢ μακρᾶς διχρόνου — ἢ τριχρόνου **L** ἢ τετραχρόνου **L** ἢ πενταχρόνου **W**, τὰ μὲν <έν> ᾗδῃ κεχυμένα λέγεται, ἐν δὲ μέλλει μόνω καλεῖται διαψηλαφήματα» (Ανώνυμος του Bellermann, 2, 3).*

και λοιπούς χρόνους. Ο Αριστόξενος αναφέρει σχετικά τα εξής: «*Καλείσθω δὲ πρῶτος μὲν τῶν χρόνων ὁ ὑπὸ μηδενὸς τῶν ρυθμιζομένων δυνατὸς ὢν διαιρεθῆναι, δίσημος δὲ ὁ δις τούτῳ καταμετρούμενος, τρίσημος δὲ ὁ τρίς, τετράσημος δὲ ὁ τετράκις· κατὰ ταῦτα δὲ καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν μεγεθῶν τὰ ὀνόματα ἔξει*»⁷.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε τα σύμβολα αυτά ως συμπλέγματα φθογοσήμων. Πραγματικά εκ πρώτης όψεως το καθένα τους δίνει την εντύπωση ομάδας γνωστών μουσικών συμβόλων της ενόργανης και φωνητικής σημειογραφίας. Το πρώτο **Α** θα μπορούσε π.χ. να αναλυθεί ως εξής: **Ι** δηλαδή / οξεία (φθογγόσημο της ενόργανης σημειογραφίας), **Υ** ύψιλον (φθογγόσημο της φωνητικής σημειογραφίας), **Λ** βαρεία (φθογγόσημο της ενόργανης σημειογραφίας).

Το δεύτερο σύμβολο **Π** φαίνεται να περιέχει τα παρακάτω φθογγόσημα: δηλαδή **Σ** σίγμα απεστραμμένον (φθογγόσημο της ενόργανης σημειογραφίας), **Τ** ταυ (φθογγόσημο της φωνητικής σημειογραφίας) και **С** σίγμα (φθογγόσημο της ενόργανης σημειογραφίας). Πρόκειται δηλαδή και στις δύο περιπτώσεις για τριάδες συμβόλων με μεσαίο σύμβολο στην πρώτη τριάδα το **Υ**, ενώ στη δεύτερη το **Τ**. Μ' αυτό τον τρόπο θα λύνονταν και το πρόβλημα του ρυθμού της μελωδίας του επιγράμματος, γιατί θα είχαμε τρεις νότες συνοδείας που θα αντιστοιχούσαν σε μία της μελωδίας, δηλ. ένα τριμέρες μέτρο.

Σε ποιους φθόγγους αντιστοιχούν τα παραπάνω σύμβολα της αρχαίας ελληνικής παρασημαντικής και με ποιο τρόπο θα μπορούσε η συνοδεία αυτή να λειτουργήσει στο κομμάτι μας, θα το δούμε παρακάτω.

Η μουσική του επιγράμματος

Το μουσικό επίγραμμα περιλαμβάνει (με την εξαίρεση των δύο πρώτων προβληματικών συμβόλων) δέκα σημεία της φωνητικής μουσικής σημειογραφίας, που δίνουν την ακόλουθη διαδοχή:

— X Φ C P N I Z E A

Η διαδοχή αυτή, που περιλαμβάνει το συνολικό απόθεμα των φθόγγων της μελωδίας του επιγράμματος, δεν αποτελεί ενιαία κλίμακα, απ' αυτές που συναντάμε στους πίνακες του Αλύπιου⁸. Αυτό συμβαίνει επειδή κάθε μία από τις δυο σειρές του επιγράμματος, που αποτελεί αυτοτελή μουσική φράση, βρίσκεται σε διαφορετικό τρόπο. Έτσι τα φθογγόσημα της πρώτης σειράς,

7. Αριστόξενου, *Rhythmica*, έκδοση R. Westphal, Λειψία 1861, 280.

8. Αλύπιου, *Εισαγωγή μουσική*, *Musici Scriptorum Graeci*, έκδοση C.v. Jan, Λειψία 1895 (επανέκδοση Hildesheim 1962).

σύμφωνα με τον υπολύδιο και το χρωματικό υπολύδιο του Αλύπιου, αντιστοιχούν στους εξής φθόγγους⁹:

Φ	C	N	Z	E
σολ	λα	ντο# ¹	μι ¹	φα ¹

Το N ως χρωματική παρανήτη στον υπολύδιο δείχνει μετατροπία στο χρωματικό γένος:

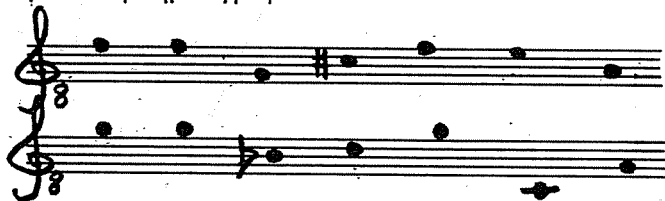
Φ	C	[O]	[E]	N	[I]	Z	E
σολ	λα	σι	ντο ¹	ντο# ¹	ρε ¹	μι ¹	φα ¹

Τα φθογγόσημα της δεύτερης σειράς:

—	X	P	I	A
c	g	b	d ¹	g ¹

εναλλάσσονται ανάμεσα στο χρωματικό δώριο και το διατονικό λύδιο: η μελωδική αυτή φράση αρχίζει με το χρωματικό δώριο, στη συνέχεια κάνει μετατροπία (μεταβολή)¹⁰ στον διατονικό λύδιο (οι νότες P = b και I = d¹ ανήκουν στον λύδιο με μία ύφεση) και καταλήγει πάλι στον χρωματικό δώριο. Η μετατροπία αυτή είναι αρκετά τολμηρή για τα δεδομένα της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας.

Μεταγράφοντας λοιπόν τα σύμβολα του επιγράμματος σύμφωνα με τις παραπάνω αντιστοιχίες που προκύπτουν από τους πίνακες του Αλύπιου — στους οποίους άλλωστε στηρίχθηκε γενικά η αποκρυπτογράφηση της αρχαίας ελληνικής μουσικής παρασημαντικής — έχουμε την ακόλουθη μελωδία σε ευρωπαϊκή σημειογραφία¹¹:



9. Το προτελευταίο σύμβολο στην πρώτη σειρά θα μπορούσε να είναι και το λεγόμενο ημιζήτα 7, οπότε η διαδοχή θα ήταν η εξής:

7	Φ	C	N	E
ρε	σολ	λα	ντο# ¹	φα ¹

10. Στον δώριο το σι ύφεση είναι το σύμβολο Π και όχι Ρ όπως επίσης το ρε στο δώριο υπάρχει ως χρωματική παρανήτη και είναι το σύμβολο Κ.

11. Δεν σημειώνεται συγκεκριμένο μέτρο ή ρυθμός επειδή και στο επίγραμμα δεν υπάρ-

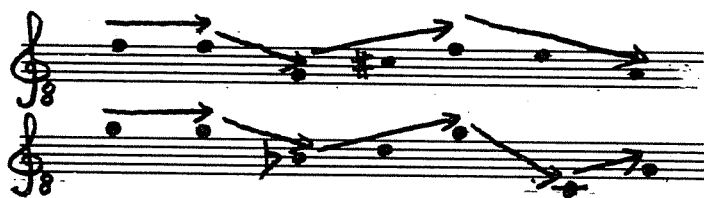
Η μελωδία αυτή που προκύπτει από τη μεταγραφή είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα από άποψη μορφολογικής διάρθρωσης. Επίσης η κίνησή της σε μεγάλα διαστήματα, με αποκορύφωμα το κλείσιμο της δεύτερης σειράς με το πήδημα προς τα κάτω σε διάστημα 12ης και στη συνέχεια το ανοδικό πήδημα σε διάστημα 5ης, υπογραμμίζει τον ενόργανο χαρακτήρα της. Προσωπικά μου δίνει την εντύπωση σαλπίσματος που συνδέεται με κάποιο σημαντικό γεγονός, με κάποια επίσημη εκδήλωση. Αυτό θα δικαιολογούσε, ως ένα σημείο και τη χρησιμοποίηση σημείων της φωνητικής και όχι της ενόργανης μουσικής, όπως προαναφέραμε.

Εξετάζοντας τώρα τη διάρθρωση της μελωδίας μορφολογικά διαπιστώνουμε τα εξής: οι δυο φράσεις που την αποτελούν περιλαμβάνουν επτά φθόγγους η κάθε μια και είναι, ως προς την μελωδική τους πορεία, απόλυτα συμμετρικές. Η πρώτη φράση αρχίζει με τον υψηλότερο φθόγγο της, την τρίτη υπερβολαίων E (=φα¹) και την επανάληψή του, στη συνέχεια κατέρχεται με πήδημα 7ης μικρής (φα¹ - σολ), για να συνεχίσει ανοδικά και πάλι μέχρι τον αρχικό και υψηλότερο φθόγγο της φα¹ μέσω του τρίτονου διαστήματος (σολ - ντο#¹) και του δίτονου (ντο#¹ - φα¹), καταλήγοντας στη συνέχεια με το χαρακτηριστικό πήδημα 5ης κατιούσας (μι¹ - λα¹).

Ανάλογη διάρθρωση και πορεία παρουσιάζει και η δεύτερη μελωδική φράση που από άποψη τονική εναλλάσσεται σε αυτήν ο χρωματικός δώριος με τον λύδιο, ενώ η πρώτη κινείται στον υπολύδιο και χρωματικό υπολύδιο. Αρχίζει λοιπόν κι αυτή με τον υψηλότερο φθόγγο της την χρωματική παρανήτη υπερβολαίων A (=σολ¹) και την επανάληψή του, στη συνέχεια επίσης κατέρχεται με πήδημα 6ης μεγάλης (σολ¹ - σι b) για να συνεχίσει ανοδικά μέχρι τον υψηλότερο φθόγγο της την χρωματική παρανήτη A (=σολ¹), μέσω των διαστημάτων 3ης μεγάλης (σι b - ρε¹) και 4ης (ρε¹ - σολ¹). Στο σημείο αυτό της ανοδικής πορείας της μελωδίας παρεμβάλλεται η μετατροπία στον λύδιο (με τις νότες σι b και ρε¹ που αντιστοιχούν στην τρίτη P και μέση I συνημμένες του υπολύδιου). Ωστόσο η μελωδία συνεχίζει και τελειώνει στο χρωματικό δώριο.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό είναι, όπως προαναφέραμε, το τολμηρό πήδημα 12ης κατιούσας (σολ¹ - ντο) που καταλήγει σ' ένα είδος πτώσης με το επίσης χαρακτηριστικό διάστημα 5ης ανιούσας (ντο - σολ). Το κλείσιμο αυτό με το διάστημα 5ης ανιούσας, που κατά κάποιο τρόπο είναι το καθρέφτισμα του αντίστοιχου διαστήματος 5ης που κλείνει την πρώτη μελωδική φράση, δικαιολογεί και το μεγάλο πήδημα 12ης που προηγείται:

χουν αντίστοιχες ενδείξεις. Ωστόσο μπορούμε να υποθέσουμε για κάθε νότα βραχύ χρόνο, για τον οποίο έτσι κι αλλιώς δεν αναφέρεται σε κανένα αρχαίο θεωρητικό αντίστοιχο σύμβολο· φαίνεται πως δεν σημειωνόταν, ίσως υπονοούσαν.



Επίσης είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι και στις δύο μελωδικές φράσεις ο πρώτος φθόγγος ακούγεται στα ίδια σημεία τρεις φορές: δυο φορές διαδοχικά στην αρχή κάθε φράσης —ως πρώτος και δεύτερος φθόγγος— και μία φορά ως πέμπτος φθόγγος κάθε φράσης. Αυτό άλλωστε φαίνεται πολύ ξεκάθαρα και στη σημειογραφία του επιγράμματος:

E E Φ N E Z C
A A P I A — X

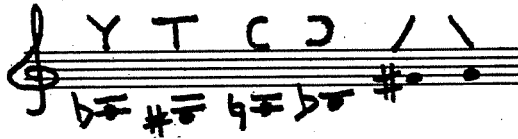
Στην πρώτη φράση ο κυρίαρχος αυτός φθόγγος E (φα¹) αντιστοιχεί στην τρίτη υπερβολαίων του υπολύδιου τρόπου, δηλαδή στην τρίτη νότα από επάνω προς τα κάτω του υψηλότερου διατονικού τετράχορδου αυτού του τρόπου. Στη δεύτερη φράση ο κυρίαρχος φθόγγος A (σολ¹) είναι χρωματικός και αντιστοιχεί στη χρωματική παρανήτη υπερβολαίων του δώριου χρωματικού, δηλαδή του υψηλότερου χρωματικού τετράχορδου αυτού του τρόπου. Εδώ πρέπει να προστεθεί ότι και ο τελευταίος φθόγγος της β' φράσης το X, που είναι κι αυτός «σολ» απλώς μια οκτάβα χαμηλότερος από το «Α», αντιστοιχεί στον χρωματικό λιχανό του μέσου χρωματικού τετράχορδου του δώριου χρωματικού. Έτσι οι κυρίαρχοι αυτοί φθόγγοι με τη συμμετρική επανάληψή τους αντίστοιχα στις δυο μελωδικές φράσεις γίνονται καθοριστικοί πόλοι τόσο της μελωδικής δομής όσο και της τονικής διάρθρωσης της μελωδίας.

Ας επανέλθουμε όμως τώρα και στα υπόλοιπα δύο σύμβολα του επιγράμματος με τα οποία ασχοληθήκαμε και παραπάνω. Αναγνωρίσαμε σ' αυτά ομάδες από τρία φθογγόσημα της αρχαίας ελληνικής ενόργανης και φωνητικής παρασημαντικής ως εξής:

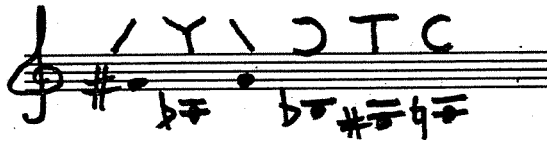
Μ = / Υ Ι
ΣΤϚ = Ϛ Τ Ϛ

Σύμφωνα με τους τρόπους υπολύδιο και χρωματικό δώριο στους πίνακες του Αλύπιου, στους οποίους στηρίξαμε την μεταγραφή της μελωδίας του επι-

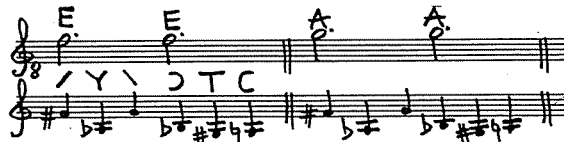
γράμματος, τα φθογγόσημα¹² οξεία / και βαρεία \ ανήκουν στο χρωματικό δώριο και αντιστοιχούν / = σολ^b, \ = σολ, ενώ το σίγμα απεστραμμένο 3 που είναι μέση μέσων στο δώριο και το σίγμα C μέση μέσων στον υπολύδιο αντιστοιχούν: 3 = σι, C = λα. Τα μεσαία φθογγόσημα αυτών των δύο τριάδων ύψιλον Y και ταυ T σύμφωνα με τον χρωματικό υποδώριο του Αλύπιου αντιστοιχούν: Y = λα^b ως τρίτη διεξευγμένων, T = σολ# ως χρωματική παρανήτη διεξευγμένων (πρέπει να σημειώσουμε ότι το T βρίσκεται ανάμεσα λα^b -λα^c. Έτσι συνολικά προκύπτει η εξής διαδοχή φθόγγων:



Με κεντρικούς φθόγγους το Y και το T δημιουργούνται τα παρακάτω δύο χαρακτηριστικά ρυθμικά μοτίβα¹³:



Οι νότες αυτές της συνοδείας σε συνδυασμό με τις αρχικές νότες E και A των δυο φράσεων της μελωδίας έχουν ως εξής:



12. Είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον το γεγονός ότι η βαρεία σύμφωνα με τον χρωματικό δώριο του Αλύπιου είναι το αντίστοιχο ενόργανης παρασημαντικής φθογγόσημο του άλφα της φωνητικής παρασημαντικής, το οποίο όπως διαπιστώσαμε αποτελεί κυρίαρχο στοιχείο στη δεύτερη μελωδική φράση του επιγράμματος.
13. Εάν οι φθόγγοι φα# (/) και σολ (\) της πρώτης τριάδας γραφούν μια ογδόη χαμηλότερα αποτελούν με τους υπόλοιπους μια πλήρη ανιούσα χρωματική διαδοχή ως εξής:



Το μοτίβο των τριών πρώτων φθόγγων θα ήταν τότε:



κάτι που επίσης είναι ενδιαφέρον και δίνει πολύ καλά με το σύνολο της μελωδίας, ρέει θα έλεγε κανείς ομαλά.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η συνοδεία αυτή δεν είναι χωρίς νόημα τουλάχιστον για σύγχρονα αυτιά· ωστόσο αποτελεί μια κάπως τολμηρή αντίστιξη για την εποχή απ' όπου προέρχεται, για την οποία ελάχιστα γνωρίζουμε σχετικά με τη μουσική της πράξη, κάτι που ισχύει γενικότερα για την μουσική στην αρχαία Ελλάδα. Προκύπτει καταρχήν το ερώτημα αν αυτή η συνοδεία, που μας έδωσε η μεταγραφή, ισχύει για ολόκληρη τη μελωδία του επιγράμματος, γιατί πραγματικά τι νόημα θα είχε αν περιορίζονταν μόνο στις αρχικές νότες όπου σημειώνεται. Άλλωστε η συνοδεία αυτή περιέχει ένα χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο, ένα τριμερή επαναλαμβανόμενο ρυθμό, που μάλλον θα πρέπει να συνεχιστεί μέχρι το τέλος της μελωδίας. Στην περίπτωση αυτή θα είχαμε βέβαια να κάνουμε με μια μελωδία και τη συνοδεία της. Αφήνοντας λοιπόν αυτό το επαναλαμβανόμενο θέμα, που ήδη απ' την αρχή εμφανίζεται σαν ένα είδος *ostinato*¹⁴, να συνοδεύσει τη μελωδία μέχρι το τέλος, διαπιστώνουμε ότι οπωσδήποτε ταιριάζει:

14. Βέβαια το επαναλαμβανόμενο αυτό συνοδευτικό θέμα για να μπορέσει να ηχήσει ολόκληρο —όπως είναι γραμμένο στο πρωτότυπο— στην αρχή της δεύτερης μελωδικής φράσης ή θα πρέπει, όπως έρχεται κανονικά, να ηχήσει το πρώτο του μισό δηλαδή το μοτίβο της πρώτης τριάδας φθογοσήμων συνηθούν με την κατάληξη «λα» της πρώτης μελωδικής φράσης ή θα πρέπει να διπλασιασθεί η χρονική διάρκεια της κατάληξης «λα», έτσι ώστε να ηχήσει μαζί και το υπόλοιπο μισό του συνοδευτικού θέματος. Φυσικά σ' αυτή την περίπτωση θα πρέπει να ισχύσει το ίδιο και για την κατάληξη της δεύτερης μελωδικής φράσης που είναι ταυτόχρονα η κατάληξη ολόκληρου του κομματιού. Μήπως μάλιστα η επανάληψη αυτού του συνοδευτικού θέματος στο πρωτότυπο και στην αρχή της δεύτερης μελωδικής φράσης, είναι μια ένδειξη και για κάτι τέτοιο; Στην προκειμένη περίπτωση η λύση αυτή θα ήταν κατά τη γνώμη μου από μουσική άποψη η πιο σωστή.

Το χρωματικό αυτό επαναλαμβανόμενο θέμα, που είναι καθοριστικό για το ρυθμό του κομματιού, αποτελείται από δύο μοτίβα που το καθένα τους περιλαμβάνει τρεις νότες, από τις οποίες οι δύο πρώτες ποικίλουν χρωματικά ένα κύριο φθόγγο, που είναι ο τελευταίος κάθε τριάδας· στην πρώτη τριάδα είναι ο φθόγγος σολ (η χρωματική παρανήτη υπερβολαίων στον χρωματικό δώριο), που είναι όπως είδαμε και ο κυρίαρχος φθόγγος στη δεύτερη φράση της μελωδίας· προηγούνται από αυτόν ο κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερος φα# (ή σολ **b**) και ο κατά μια εβδόμη μικρή χαμηλότερος λα **b**. Στη δεύτερη τριάδα είναι ο φθόγγος λα (η μέση στον χρωματικό υπολύδιο), που είναι όπως είδαμε, ο φθόγγος κατάληξης της πρώτης φράσης της μελωδίας· προηγούνται από αυτόν πρώτα ο κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερος φθόγγος σι **b** (η μέση στον χρωματικό δώριο) και στη συνέχεια ο κατά ένα ημιτόνιο (στην πραγματικότητα η διαφορά είναι ένα τέταρτο του τόνου) χαμηλότερος φθόγγος σολ#. Οι χρωματικοί αυτοί φθόγγοι που προηγούνται και ιδιαίτερα ο πρώτος κάθε φορά σχηματίζει με τον αντίστοιχο φθόγγο της μελωδίας, πότε διάφωνο και πότε σύμφωνο διάστημα. Έτσι δημιουργείται μια εναλλασσόμενη διαδοχή συμφώνων και διαφώνων διαστημάτων με εύστοχη ισορροπία, αυτό δηλαδή που γίνεται και στην ευρωπαϊκή πολυφωνία. Τις περισσότερες φορές η αρχική διαφωνία ή λύεται με έναν από τους φθόγγους της τριάδας ή όταν η διαφωνία βρίσκεται στο τέλος της τριάδας το αντί ικανοποιείται με τη συμφωνία που ακούγεται στην αρχή της αμέσως επόμενης τριάδας. Είναι επίσης αξιοσημείωτο ότι οι σύμφωνες συνηχήσεις είναι πολύ πιο συχνές από τις διάφωνες.

Συγκεκριμένα παρατηρούμε τα εξής: Στην αρχή του κομματιού η διαφωνία φα¹# - φα¹ (2η μικρή), περνάει σε μια 6η μεγάλη (λα **b** - φα¹), που στο τέλος της τριάδας γίνεται 2η μεγάλη (σολ¹ - φα¹), η οποία όμως στην αρχή της δεύτερης τριάδας αποκαθίσταται με το σύμφωνο διάστημα 5ης (σι **b** - φα¹)· από τα επόμενα δύο διαστήματα που ακολουθούν η 7η ελαττωμένη λύεται σε 6η μικρή. Στην τρίτη τριάδα έχουμε την διάφωνη προστριβή του φα¹# με το σολ¹ και στη συνέχεια του λα **b** με το σολ¹ που όμως αποκαθίσταται ήδη με την τρίτη νότα της ίδιας τριάδας, η οποία με την νότα της μελωδίας καταλήγουν σε ταυτοφωνία (σολ¹ - σολ¹). Τα ίδια σε γενικές γραμμές ισχύουν για όλες τις επόμενες συνηχήσεις.

Δεν νομίζω πως έχουμε να κάνουμε με συμπτώσεις. Με τις εμπειρίες που έχουμε σήμερα με τις τεχνικές σύνθεσης διαφόρων εποχών της ευρωπαϊκής πολυφωνίας διαπιστώνεται ότι κι εδώ όλα γίνονται στα πλαίσια μιας έντεχνης μουσικής σκέψης σύμφωνα με ορισμένες αρχές. Αυτό άλλωστε διαπιστώθηκε επίσης και στη μορφολογική και τονική διάρθρωση της μελωδίας. Τώρα διαπιστώνεται το ίδιο και σε αυτή τη δίφωνη επεξεργασία συμπεριλαμβανομένου και του ρυθμικού παράγοντα που κι αυτός στα πλαίσια αυτής της επεξεργασίας αποκτά τη δική του φυσιογνωμία στο επίγραμμα του Λαυρίου.

Το μουσικό επίγραμμα του Λαυρίου αναμφίβολα μας ξαφνιάζει, όχι μόνο επειδή για πρώτη φορά μας αποκαλύπτεται ως μοναδικό δείγμα δίφωνης μουσικής από την απομακρυσμένη αυτή εποχή, αλλά επειδή και ο τρόπος της δίφωνης αυτής επεξεργασίας είναι αρκετά προχωρημένος και τολμηρός. Ασφαλώς πρόκειται για «νέα μουσική» της ύστερης αρχαιότητας. Ωστόσο θέλω στο σημείο αυτό να παρατηρήσω ότι ήδη οι δελφικοί ύμνοι στον Απόλλωνα από το τέλος του 2ου αιώνα π.Χ., μολονότι πρόκειται για φωνητική μουσική, περιλαμβάνουν διαστήματα που και σήμερα θα ήταν δύσκολο να τραγουδηθούν, καθώς και πολλούς άλλους νεωτερισμούς που έρχονται σε αντίθεση με τους κανόνες της αρχαίας ελληνικής μουσικής θεωρίας¹⁵.

Στην προσπάθειά μου να ερμηνεύσω, τα δυο πρώτα άγνωστα σύμβολα του επιγράμματός ξεκίνησα με υποθέσεις, με τις οποίες επιδίωξα να προσεγγίσω πιθανές λύσεις. Η τελευταία αυτή προσέγγιση, η οποία ωστόσο στηρίχθηκε σε μια λίγο πολύ συγκεκριμένη ανάλυση και τεκμηρίωση των συμβόλων, έγινε στην πορεία της μελέτης πιο πραγματική, θα έλεγα πιο πειστική. Ιδιαίτερα ο τρόπος που λειτουργεί το *ostinato* θέμα σε σχέση με τη μελωδία του επιγράμματος επαλήθευσε με αρκετή σαφήνεια την αρχικά κάπως υποθετική ύπαρξή του, μολονότι αυτή προέκυψε από την μεταγραφή των συμβόλων, που στο επίγραμμα είναι αρκετά ευδιάκριτα. Εμπόδιο στην αναγνώρισή τους υπήρξε —και εξακολουθεί να υπάρχει— περισσότερο ο ψυχολογικός παράγοντας για το ιδιαίτερα τολμηρό, σχεδόν απροσδόκητο αποτέλεσμα για την εποχή από την οποία προέρχεται το επίγραμμα. Πραγματικά πρόκειται για μια αρκετά προχωρημένη «αντίστιξη», αν λάβει κανείς υπόψη του ότι η ευρωπαϊκή πολυφωνία, σύμφωνα με ό,τι ισχύει μέχρι σήμερα στο χώρο της ιστορίας της μουσικής, αρχίζει μόλις τον 9ο αιώνα μ.Χ. με το *Organum* που περιλαμβάνει κίνηση φωνών με τέταρτες ή πέμπτες παράλληλες. Βέβαια είναι γνωστό ότι στην αρχαία ελληνική μουσική χρησιμοποιούνταν διάφορες συνηγήσεις συμφώνων και διαφώνων διαστημάτων, ιδιαίτερα κατά τη σύμπραξη τραγουδιού (μελωδίας) με ενόργανη συνοδεία. Υπάρχουν μάλιστα αρκετές μαρτυρίες που τεκμηριώνουν την ταυτόχρονη συνήχηση διαφορετικών φθόγγων. Ο Curt Sachs στηριζόμενος σε ένα χωρίο του Ψευτολογγίνου, ότι η μελωδία συνήθως με τα δύο «παράφωνα» διαστήματα, την πέμπτη και την τέταρτη, γίνεται γλυκύτερη και σε άλλες μαρτυρίες καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στην αρχαία ελληνική μουσική πρέπει να γινόταν συχνή χρήση συνηγήσεων¹⁶.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής μουσικής πράξης χρησιμοποιούνταν διάφορες πολυφωνικές και ετεροφωνικές συνηγή-

15. E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik*, Erlanger Beiträge zur Sprach- u. Kunstwissenschaft 8, Νοεμβέριου 1960, 62.

16. C. Sachs, *Die Musik der Alten Welt*, Βερολίνο 1968, 238-239.

σεις, που όπως είναι φυσικό δημιουργούνταν με τη σύμπραξη διαφόρων οργάνων ή οργανικών και φωνητικών συνόλων. Όμως δεν μας είναι καθόλου γνωστό, τι είδος συνηχήσεις ήταν αυτές, που βέβαια στο μεγαλύτερο μέρος πρέπει να ήταν αυτοσχέδιες, κάτι που συνήθως γίνεται αποδεκτό σε αντίθεση με την έντεχνη ευρωπαϊκή πολυφωνία που στηρίζεται σε κωδικοποιημένους κανόνες¹⁷.

Στα μέχρι σήμερα γνωστά αποσπάσματα αρχαίας ελληνικής μουσικής δεν έχουμε καμιά άλλη περίπτωση σαν αυτή του επιγράμματος του Λαυρίου, δηλαδή την απεικόνιση με την σημειογραφία περισσότερων από μια φωνών. Κάτι τέτοιο μας είναι γνωστό μόνο από το χάρο της έντεχνης ευρωπαϊκής μουσικής. Σε ορισμένα αποσπάσματα αρχαίας ελληνικής μουσικής που συνοδεύουν ποιητικό κείμενο υπάρχουν μόνο μικρές ενόργανες παρεμβολές γραμμένες με αντίστοιχα σύμβολα, όπως π.χ. στο απόσπασμα από τον Ορέστη του Ευριπίδη¹⁸. Στα σημεία που παρεμβάλλονται τα σύντομα αυτά ενόργανα μέρη διακόπτεται στη σημειογραφία το τραγούδι. Για όλα αυτά τα αποσπάσματα δεν γνωρίζουμε δυστυχώς τίποτε σχετικά με τον τρόπο που εκτελούνταν στα πλαίσια της αρχαίας ελληνικής μουσικής πράξης¹⁹. Αυτό ισχύει και για το επίγραμμα του Λαυρίου. Πέρα από τις διαπιστώσεις που κάναμε πάνω σε αυτά που μας έδωσε η μεταγραφή των μουσικών του συμβόλων και όπου είχαμε την ευκαιρία να εντοπίσουμε μια έντεχνη επεξεργασία δίφωνης δομής, ωστόσο δεν γνωρίζουμε από ποια και πόσα όργανα παιζόνταν αυτή η μουσική. Πρόκειται απλά για ένα ντουέτο που παιζόταν από δύο μόνο όργανα, π.χ. από ένα πνευστό (αυλό) με συνοδεία κιθάρας ή κάποιου άλλου οργάνου ή υπήρχε συμμετοχή και άλλων οργάνων και μάλιστα ομάδας οργάνων, τα οποία έχοντας ως βάση αυτό που μας δίνουν τα μουσικά σύμβολα αυτοσχεδίαζαν κατά την εκτέλεση. Μπορούμε ακόμα να υποθέσουμε ότι έπαιζαν ταυτόχρονα τις δυο μελωδίες σε χαμηλότερες ή και υψηλότερες οκτάβες ή και σε άλλα διαστήματα ποικίλοντάς τις και με διάφορα μελωδικά στολίδια. Λαμβάνοντας υπόψη τέλος ότι το μουσικό επίγραμμα χαραχτηκε σε μαρμάρινη πλάκα για να αποθανατιστεί, αναρωτιέται κανείς ποιος ήταν ο σκοπός για τον οποίο γράφτηκε. Συνδέεται με κάποιο δημόσιο

17. Thr. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, Αμβούργο 1958, 19.

18. *Musici Scriptores Graeci*, έκδ. C v. Jan, σ. 30· H. Hunger - E. Pöhlmann, *Neue griechische Musikfragmente*, Wiener Studien LXXV, 1962, 78.

19. Ο μουσικολόγος Reinhold Schlötterer στην πρόσφατη μελέτη του για το επιτύμβιο του Σείκιλου (*Das Seikilos-Epitaph mit den erfahrungen der Musikethnologie betrachtet*, *Anuario Musical*, vol. XXXIX-XL 1984-85, Βαρκελώνη 1986, 249-263) στηριζόμενος σε εμπειρίες του από την ελληνική δημοτική μουσική πράξη προσπαθεί να ερμηνεύσει τη μουσική του τραγουδιού αυτού από τον 1ο αι. π.Χ., πέρα απ' αυτό που μας δίνει η αρχαία ελληνική μουσική σημειογραφία, περισσότερο σαν μουσική που κάποτε λειτουργούσε στα πλαίσια της μουσικής πράξης της εποχής της.

γεγονός ή ανήκει στον κλειστό ιδιωτικό χώρο; Οι συνθήκες κάτω από τις οποίες βρέθηκε η πλάκα δεν αφήνουν περιθώρια για οριστικές απαντήσεις.

Η μελωδία μόνη, όπως σημειώσαμε, δίνει την εντύπωση σαλπίσματος με τελετουργικό χαρακτήρα που εξαγγέλει κάποιο σημαντικό γεγονός. Όμως με την επίμονη *ostinato*-συνοδεία της αποκτά δραματικότητα και δημιουργεί μαζί της ένα σύνολο με νέες διαστάσεις.

Κλείνοντας θέλω να υπογραμμίσω, ότι η αποκάλυψη του μουσικού επιγράμματος του Λαυρίου αποκτά εντελώς ιδιαίτερη σημασία στα πλαίσια της έρευνας της αρχαίας ελληνικής μουσικής, δεδομένου ότι τα λείψανα αρχαίας ελληνικής μουσικής είναι στο σύνολό τους ελάχιστα. Ιδιαίτερα μάλιστα αυτά που βρέθηκαν χαραγμένα σε λίθους ήταν μέχρι πρόσφατα μόνο τρία: 1) Δύο ύμνοι προς τιμή του Απόλλωνα, που βρέθηκαν χαραγμένοι σε εξωτερικό τοίχο του θησαυρού των Αθηναίων στους Δελφούς (ο ένας σε φωνητική και ο άλλος σε ενόργανη σημειογραφία)²⁰ του 2ου αι. π.Χ. 2) Ο Επιτάφιος του Σεικίλου χαραγμένος σε επιτύμβια στήλη του 1ου αι. π.Χ., που βρέθηκε στις Τράλλεις της Μ. Ασίας, χαμένος σήμερα. 3) Ένα σχετικά πρόσφατο εύρημα χαραγμένο σε πλάκα ερυθρωπού τιτανολίθου βρέθηκε το 1977 στο Ασκληπιείο στην Επίδαυρο από τον αρχαιολόγο Μ. Μιτσό²¹. Πρόκειται για μια σειρά από σύμβολα της φωνητικής σημειογραφίας επάνω από τον πρώτο στίχο ποιητικού κειμένου, ύμνου του 3ου αι. μ.Χ. Τα μουσικά αυτά σύμβολα ανήκουν στον χρωματικό υπολόδιο του Αλύπιου²².

Στα παραπάνω χαραγμένα σε λίθο κομμάτια αρχαίας ελληνικής μουσικής, που καλύπτουν το χρονικό διάστημα από τον 2ο π.Χ. μέχρι τον 3ο αι. μ.Χ., έρχεται τώρα να προστεθεί και το μουσικό επίγραμμα του Λαυρίου, που φαίνεται να ανήκει στην ίδια περίπου χρονική περίοδο. Διαφέρει ωστόσο από τα προηγούμενα στο ότι δεν συνοδεύει κείμενο, είναι δηλαδή κομμάτι ενόργανης μουσικής και, το πιο σημαντικό, αποτελεί πιθανώς το πρώτο δείγμα αρχαίας ελληνικής «πολυφωνικής» μουσικής. Ας ελπίσουμε ότι μελλοντικά ευρήματα θα μας δώσουν τη δυνατότητα να σχηματίσουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το επίπεδο εξέλιξης της αρχαίας ελληνικής μουσικής.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΘΕΜΕΛΗΣ

20. E. Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Νυρεμβέργη 1970 (Σ. Μιχαηλίδη, *Εγκυκλοπαίδεια της αρχαίας ελληνικής μουσικής*, Αθήνα 1982, λ. Λείψανα ελληνικής μουσικής, 181-187). A. J. Neubecker, (ελληνική μετάφραση Μ. Σιωτά-Φιδετζή), *Η μουσική στην αρχαία Ελλάδα*, Αθήνα 1986, κεφ. III: Επισκόπηση των μνημείων που διασώθηκαν, 153-162.

21. Μ. Μιτσό, *Ιερός ύμνος εξ Ασκληπιείου Επιδαύρου*, ΑΕ 1980, 212-216.

22. Το μουσικό αυτό απόσπασμα παρουσίασε αρχικά ο Στ. Σεφεριάδης το 1982 στο 8ο

Zusammenfassung

MUSIKEPIGRAMM AUS LAUREOTIKE

Es handelt sich um zwei Zeilen von Tonzeichen der griechischen Vokalnotation, die ohne Text auf einer Marmorplatte eingemeisselt sind. Die Marmorplatte wurde in den Jahren 1979-83 bei den Ausgrabungen in Limani Pasa bei Laurion aufgefunden. Die Chronologie soll allen Angaben nach zwischen 2. u. 1. Jahrhundert v. Chr. liegen. Abgesehen von den zwei bisher nie vorgekommenen Zeichen, die jeweils unter den beiden Anfangsbuchstaben jeder der beiden Zeilen stehen, lassen sich die Notenzeichen der ersten Zeile als Lydisch oder Hypolydisch und anschliessend als ein chromatisches Hypolydisch (wegen N = cis, s. entsprechende Tabellen von Alypius) deuten. Die Notenzeichen der zweiten Zeile wechseln zwischen chromatischem Dorisch und diatonischem Lydisch ab: es fängt mit dem chromatischen Dorisch an und moduliert nach dem diatonischen Lydisch (die Noten P = b u. I = d' gehören zum Lydisch mit einem b) und schliesst mit dem chromatischen Dorisch ab (durch die Noten A ← X).

Grosse Schwierigkeiten entstanden bei der Deutung der zwei schon erwähnten Zeichen, die jeweils unter den beiden Anfangsbuchstaben jeder der beiden Zeilen stehen. Beim näheren Zusehen stellte ich fest, dass sie Tonzeichenkomplexe sein könnten. So lässt sich das erste der beiden Zeichen Ψ in folgenden Notenzeichen analysieren: / Υ \

ein / (οξεία) und ein \ (βαρεία) der griechischen Instrumentalnotation und in der Mitte ein Y (ύψιλον) der griechischen Vokalnotation. Das zweite Zeichen Ψ^c lässt sich in ähnlicher Weise in folgenden Notenzeichen analysieren:) T C

ein) (σίγμα απεστραμμένον) und ein C (σίγμα) der Instrumentalnotation und in der Mitte der beiden ein T (ταυ) der Vokalnotation. Man könnte also sagen, dass es sich um zwei Zeichenkomplexe von jeweils drei Tonzeichen handelt, die möglicherweise rhythmisch-melodische Begleitungsformeln darstellen können. Auf diese Weise liesse sich auch die Frage nach dem Rhythmus des Musikepigramms beantworten, denn es ergibt sich dadurch ein dreier Rhythmus auch für die Melodie. In Zusammenhang mit den Tonarten, die uns in der Melodie begegneten, kann man folgendes feststellen: die Notenzeichen der ersten Triade bieten die Noten / = fis \ = g' aus dem chromatischen

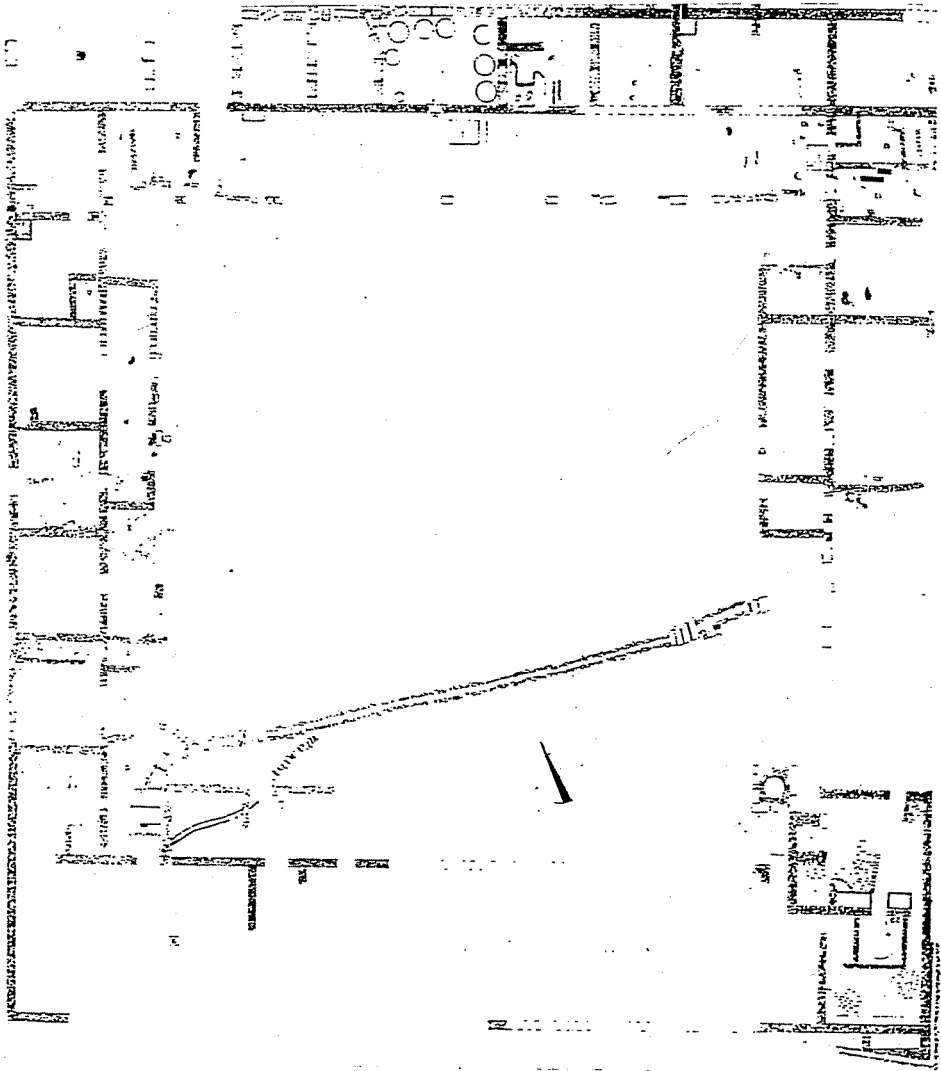
Διεθνές Συνέδριο Ελληνικής και Λατινικής Επιγραφικής, ερμηνεύοντας τα αρχαία μουσικά σύμβολα δυστυχώς λανθασμένα, προκαλώντας δυσμενή σχόλια ξένων ειδικών, βλ. M. L. West, The singing of Hexameters, Evidence from Epidaurus, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik 66 (1986), 39.

Dorisch und Y = as aus dem chromatischen Hypodorisch. Die Notenzeichen der zweiten Triade bieten die Noten $\delta = b$ aus dem chromatischen Dorisch (als Mese) C = a aus dem Hypolydisch (als Mese) und T = gis aus dem chromatischen Hypodorisch (T liegt allerdings zwischen den Tönen).

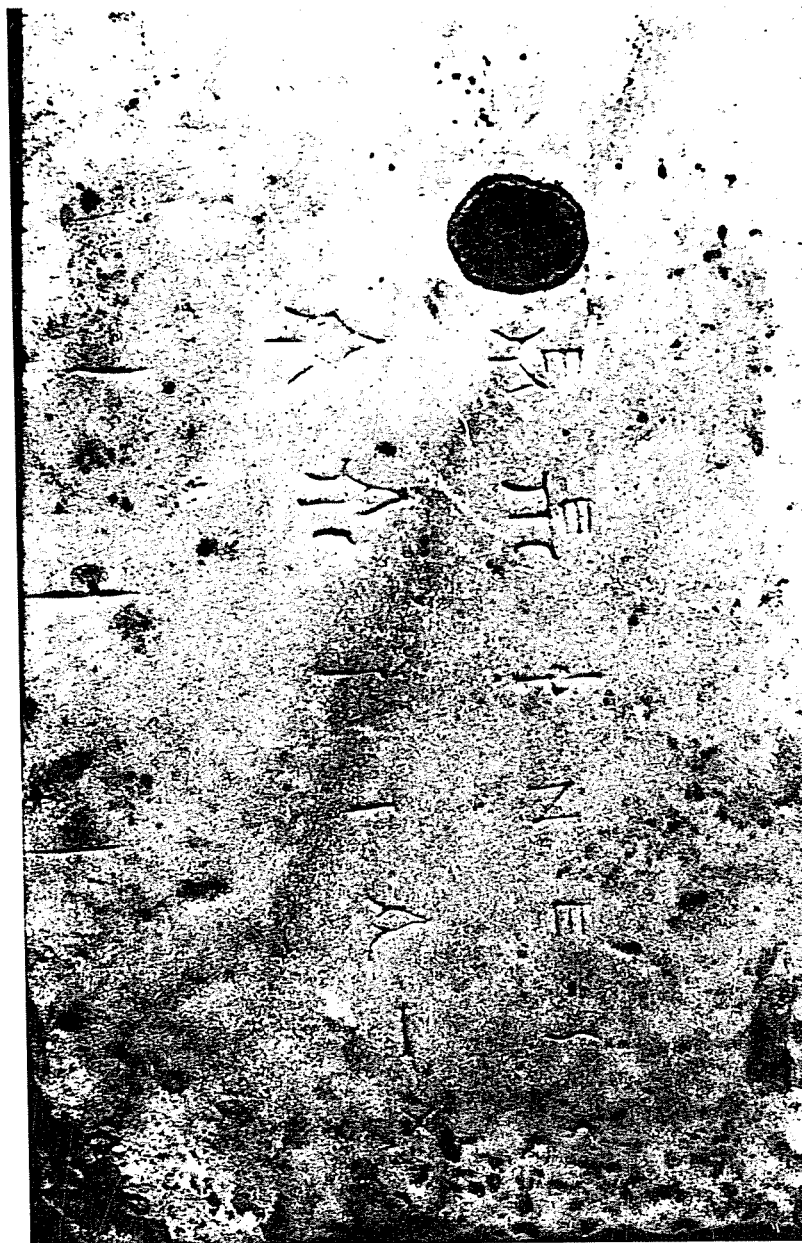
Es ergibt sich dadurch ein Begleitungsthema, das, sowie im Epigramm steht, zweimal erklingen soll d.h. nur jeweils am Anfang jeder Melodiezeile, was eigentlich nicht sinnvoll wäre. Da dieses Begleitungsthema aber eindeutig Ostinato-Charakter hat -zumal dasselbe schon zweimal mit verschiedenen Melodienoten kombiniert wird -erhebt sich die Frage, ob es sinnvoller wäre oder besser gesagt, ob der Sinn der Sache wäre, die ganze Melodie durch dieses Ostinato-Thema begleiten zu lassen. Tatsächlich stellt man fest, dass es sich mit allen Melodienoten zwanglos kombinieren lässt, jedenfalls zumindest so gut, wie mit den Anfangsnoten der beiden Melodiezeilen. Dabei bildet es in seinem Lauf zur Melodiestimme abwechselnd Dissonanzen und Konsonanzen (vollkommene und unvollkommene) und zwar so, dass immer innerhalb von jeder Dreiergruppe des Ostinato-Themas mindestens eine und häufig sogar zwei Konsonanzen vorkommen.

Ausgehend vom Charakter sowohl der Melodie als auch des Ostinato-Themas könnte man sagen, dass es sich um ein Duett für ein Blasinstrument (wahrscheinlich eine Art Aulos) und für ein begleitendes Saiteninstrument (wahrscheinlich Kithara) oder auch um einen zweistimmigen Satz für mehrere Instrumente handelt. Auffallend ist mitunter der symmetrische Aufbau der Melodie des Epigramms. Ihre beiden Melodiezeilen bestehen aus sieben Tönen, wobei an der ersten, zweiten und fünften Stelle jeder Zeile immer derselbe Ton erklingt: in der ersten Zeile das f' (E) und in der zweiten das g' (A). Interessant sind auch die Schlusswendungen beider Melodiezeilen durch den charakteristischen Quintsprung: in der ersten Zeile mit abwärts Bewegung (e' - a), in der zweiten Zeile mit aufwärts Bewegung (c - g). Es gibt keinen Zweifel, dass die musikhistorische Bedeutung dieses neuen Fundes ungeheuer ist, wenn man sich vor allem bedenkt, dass dies das erste überhaupt Dokument schriftlich überlieferter griechischer antiker Mehrstimmigkeit darstellt und dass die hier verwendete Ostinatotechnik in Verbindung mit der Behandlung der Dissonanz- und Konsonanzbeziehungen zwischen beider Stimmen die Grenze des Quint- und Quartorganums des 9. Jahrhunderts n.Chr. bei weitem überschreitet.

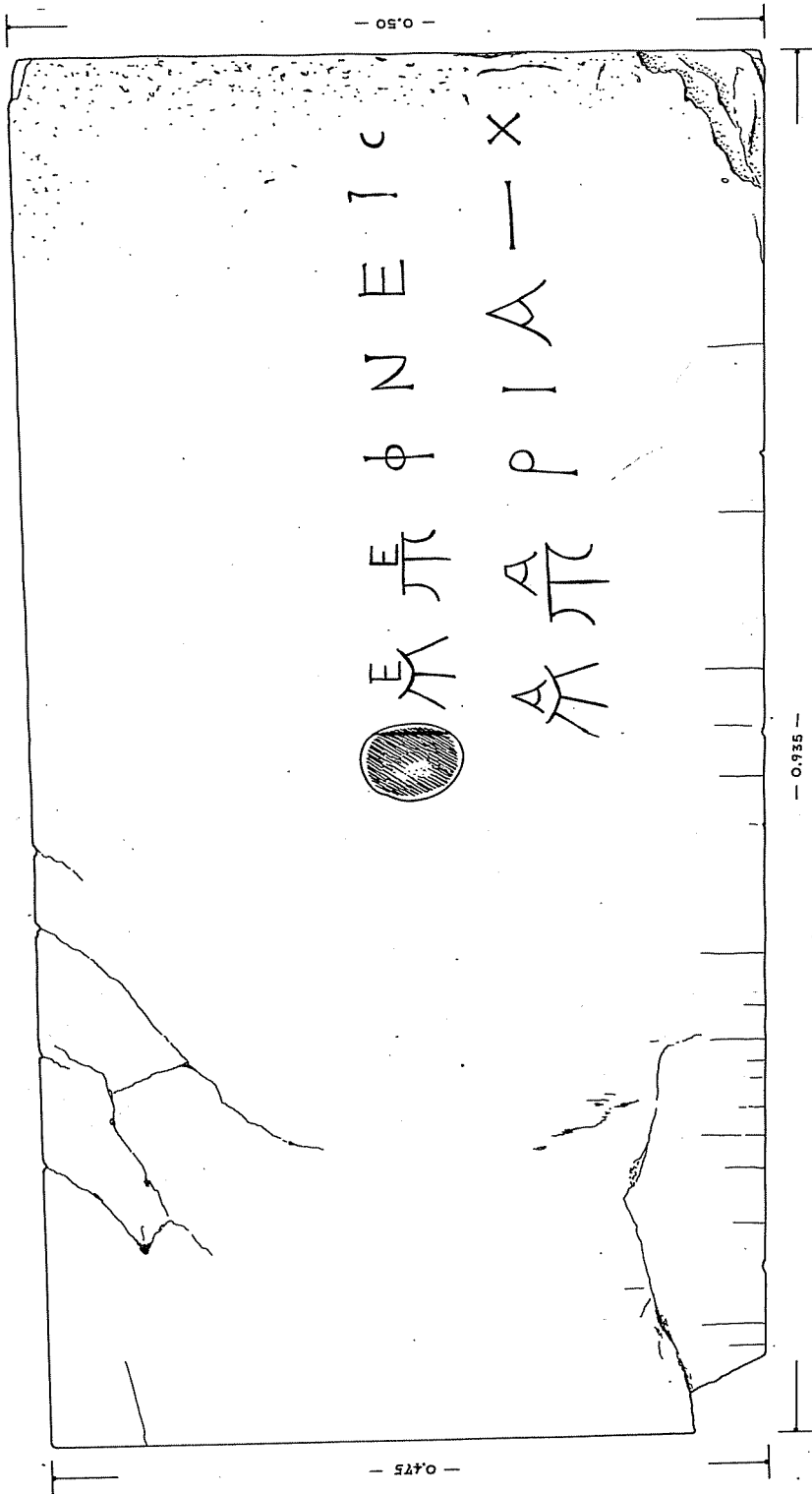
P. THEMELIS - D. THEMELIS



Εικ. 1. Σχέδιο της «αγοράς» στο λιμάνι Πασά του Λαυρίου (ΑΔ 34(1979): Μελέται, 165 σχ. 2), όπου βρέθηκε το μουσικό επίγραμμα.



Εικ. 2. Κύρια όψη της στήλης.



Εικ. 3. Σχέδιο της στήλης με το μουσικό επίγραμμα (σχ. Π. Θεμέλη).