

## Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion

von Dimitris Themelis, Saloniki

### I *Die Musikinschrift aus Laureotike*

#### B e s c h r e i b u n g

Im Museum von Laurion befindet sich unter der Signatur 90 eine Marmorplatte, auf der Tonzeichen der altgriechischen Musikschrift eingemeißelt sind. Sie wurde auf der nördlichen Seite der alten Agora von Limani Pasa bei Laurion 1979/80 ausgegraben<sup>1</sup> und hat folgende Maße: Länge 93,5 cm, Höhe linke Seite 50 cm, rechte Seite 47,5 cm und Dicke 6—8 cm<sup>2</sup>.

Ungefähr in der Mitte der Platte befindet sich eine kleine kreisförmige Stelle aus Blei — ein Sachverhalt, der mit der ursprünglichen Verwendung der Platte zusammenhängen könnte. Dreizehn senkrechte Eingravierungen, die in unregelmäßigen Abständen nebeneinanderstehen, können in keinerlei Beziehung zu der Musikinschrift gebracht werden. Unten im rechten Teil der Platte stehen zwei Zeilen mit je sieben Buchstaben, die, wie sich zeigen wird, Tonzeichen der griechischen Vokalnotation sind. Die zwei ersten Buchstaben jeder der beiden Zeilen, d. h. die beiden E in Zeile 1 und die beiden A in Zeile 2, stehen entsprechend auf zwei dreifüßigen Symbolen, die in den bisher bekannten antiken Musikdenkmälern nie vorgekommen sind und auch in der griechischen Musiktheorie nicht bekannt sind. Die Buchstaben sind 1—4 cm hoch. Der größte ist das Phi und der kleinste das Sigma (beide in der ersten Zeile). Der vorletzte Buchstabe in der zweiten Zeile ist ein auf die Seite gelegtes Iota. Der entsprechende vorletzte Buchstabe in der ersten Zeile könnte ein kleines Zeta oder auch ein unvollständiges Zeta (Ϸ) sein.

Große Schwierigkeiten entstanden bei der Deutung der zwei schon erwähnten Zeichen, die jeweils unter den beiden ersten Tonzeichen jeder der beiden Zeilen stehen. Bei näherem Zusehen stellte ich fest, daß es sich um Tonzeichenkomplexe handeln

<sup>1</sup> Über die Ausgrabungen an diesem Ort berichtet Maria Salliora Ikonomakou, *Αρχαία αγορά στο λιμάνι Πασά Λαυρίου* (= Antike Agora in Limani Pasa bei Laurion) in: *ΑΔ* 32 (1979) A, S. 161—173. Die genannte Marmorplatte mit dem Musikepigraph wird hier allerdings nicht erwähnt.

<sup>2</sup> Über diesen neuen Fund referierte ich — nach einer Einleitung meines Bruders Petros Themelis, der Professor für klassische Archäologie an der kretischen Universität ist und dem ich die Kenntnis dieses Musikepigraphs verdanke — bei einem Symposium, das im November 1987 in der kleinen Stadt Kalyvia im südlichen Attika stattfand. Die Beiträge sind in griechischer Sprache im Kongreßbericht, den die Stadtgemeinde herausgibt, erschienen: *Πρακτικά Γ' Επιστημονικής Συναντήσεως ΝΑ. Αττικής* (1988), S. 413—430.

könnte<sup>3</sup>. So ließe sich das erste der beiden Zeichen als Zusammensetzung aus folgenden Notenzeichen deuten:  $\Upsilon\Upsilon = / \Upsilon \setminus$ , d. h. aus einer  $/$  ( $\acute{\omicron}\xi\epsilon\acute{\iota}\alpha$ ), einer  $\setminus$  ( $\beta\alpha\rho\epsilon\acute{\iota}\alpha$ ) der griechischen Instrumentalnotation und — in der Mitte der beiden — einem  $\Upsilon$  ( $\acute{\upsilon}\psi\iota\lambda\omicron\nu$ ) der Vokalnotation. Das zweite Zeichen  $\Upsilon\Upsilon$  ließe sich in ähnlicher Weise auf Notenzeichen zurückführen:  $\Upsilon\Upsilon = \beth \Upsilon \beth$ , d. h. auf ein  $\beth$  ( $\sigma\acute{\iota}\gamma\mu\alpha \acute{\alpha}\pi\epsilon\sigma\tau\rho\alpha\mu\acute{\mu}\epsilon\nu\omicron\nu$ ) und ein  $\beth$  ( $\sigma\acute{\iota}\gamma\mu\alpha$ ) der Instrumentalnotation sowie — in der Mitte der beiden — auf ein  $\Upsilon$  der Vokalnotation. Man könnte also sagen, daß es sich um zwei Komplexe von jeweils drei Tonzeichen handelt, die möglicherweise rhythmisch-melodische Formeln darstellen. Auf diese Weise ließe sich auch die Frage nach dem Rhythmus der Musikinschrift beantworten, denn es ergäbe sich dadurch ein Dreierhythmus auch für die Melodie.

### Zur Datierung

Die Datierung der Musikinschrift kann man nicht mit Sicherheit festlegen. Die Hochblüte des Baukomplexes in Limani Pasa, wo das Musikepigraph gefunden wurde, wird zwischen dem 2. und 1. Jahrhundert v. Chr. angesetzt. Andererseits bezeugen die archäologischen Funde eine ununterbrochene Benutzung des Baukomplexes schon seit dem 4. Jahrhundert v. Chr.<sup>4</sup>. Doch macht die Form mancher Buchstaben wie des Alpha und des kleinen Zeta — soweit man letzteres gelten läßt — die römische Zeit, etwa das erste Jahrhundert n. Chr., wahrscheinlicher.

### Die Musik

Abgesehen zunächst von den zwei problematischen Zeichen, die, wie schon erwähnt, jeweils unter den zwei ersten Buchstaben jeder der beiden Zeilen stehen, lassen sich die Tonzeichen der ersten Zeile

$\Phi$	$\beth$	$N$	$Z$	$E$
$g$	$a$	$cis'$	$e'$	$f'$

als Lydisch oder Hypolydisch mit einer Ausweichung durch  $N = cis'$  zum chromatischen Hypolydisch deuten. Sollte das sechste Notenzeichen in dieser Zeile kein Zeta,

<sup>3</sup> In diesem Falle würde es sich hier um die ersten belegten Ligaturen altgriechischer Notenschrift handeln (vgl. auch Egert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik, Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen* [= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 31] Nürnberg 1970, S. 112)

<sup>4</sup> M. Ikonomakou, a.a.O., S. 166 u. 170.

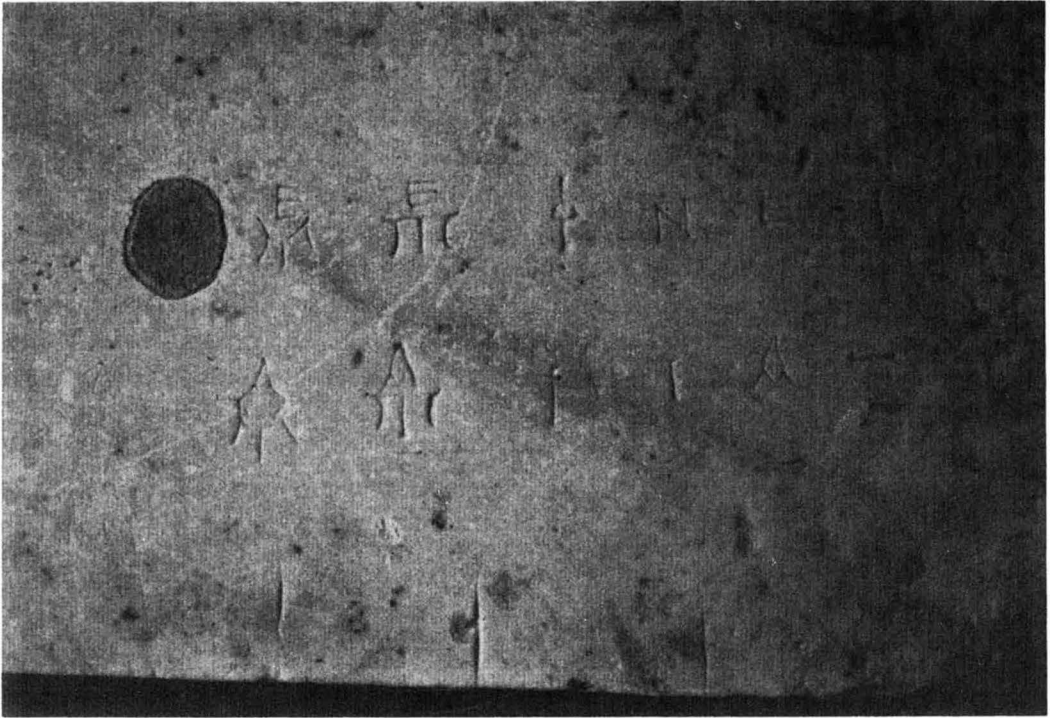


Abbildung 1: Die Musikinschrift aus Laureotike

sondern ein unvollständiges Zeta sein, dann hätten wir bei den gleichen tonartlichen Verhältnissen folgende Tonreihe:

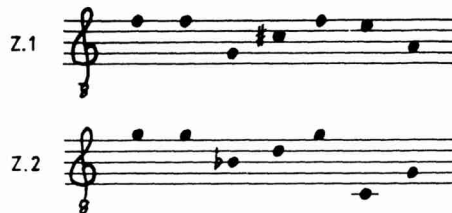
7	ϕ	C	N	E
<i>d</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>cis'</i>	<i>f'</i>

Die Notenzeichen der zweiten Zeile:

-	X	P	I	A
<i>c</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>d'</i>	<i>g'</i>

wechseln zwischen chromatischem Dorisch (4♭) und diatonischem Lydisch (1♭) ab: Es fängt mit dem chromatischen Dorisch an, moduliert nach dem diatonischen Lydisch (die Noten P = *b* und I = *d'* gehören zum Lydischen mit einem ♭) und schließt wieder mit dem chromatischen Dorisch ab. Die Modulation scheint etwas ungewöhnlich; man fragt sich, warum hier nicht die entsprechenden dorischen Tonzeichen Π = *b* und Κ = *d'* anstatt der lydischen ρ = *b* und Ι = *d* verwendet werden.

In diesem Falle handelt es sich offensichtlich um die Metabole nach der Transpositionsskala (τόνος), die Kleonides kennt<sup>5</sup>. Er versteht unter Metabole nach dem Tonos den Wechsel zwischen verschiedenen Tonarten bzw. Transpositionsskalen, wobei auch eine Verschiebung des Umfanges und der Mese verursacht wird. Mese ist in diesem Falle der Hauptton einer Transpositionsskala, denn sie befindet sich genau in ihrer Mitte<sup>6</sup>. Es wurde in diesem Stück auf ihre Funktion sowohl als Endung der ersten Melodiezeile wie auch als Hauptton in der Begleitung aufmerksam gemacht. Bekanntlich ordnet Alypius seine Tonzeichen nach den Transpositionsskalen. Dieselbe Art von Modulation finden wir in sehr großem Ausmaß in der Inschrift aus Pelion (s. weiter unten). Anhand der festgestellten Tonhöhen, die den Tonzeichen des Musik-epigraphs entsprechen, lassen sich die beiden Zeilen ohne Rhythmus folgendermaßen übertragen:



Nun erhebt sich die Frage nach der Übertragung der beiden Zeichenkomplexe, vor allem im Hinblick auf ihre tonartliche Beziehung zu der Melodie des Epigraphs; denn es läge nahe anzunehmen, daß zwischen den Tönen der Zeichenkomplexe und der Melodiezeilen irgendeine tonartliche Beziehung bestehen sollte. In Zusammenhang mit den Tonarten, die uns in der Melodie begegneten, kann man folgendes feststellen: Die Notenzeichen der ersten Triade stehen für die Töne / = *fis'*, \ = *g'* aus dem chromatischen Dorisch und Υ = *as* aus dem chromatischen Hypodorisch. Die Notenzeichen der zweiten Triade enthalten die Noten ] = *b*, ebenfalls aus dem chromatischen Dorisch (als Mese), C = *a* aus dem Hypolydischen (als Mese) und T = *as* aus dem Dorischen. Aus diesen Tönen bildet sich ein Thema, das aus zwei dreitönigen Motiven besteht, deren mittlerer Ton mit Tonzeichen der Vokalnotation notiert ist (Υ u. T), während die jeweils übrigen zwei Töne der Instrumentalnotation angehören<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> „Μεταβολή δε λέγεται τετραχῶς · καὶ γὰρ κατὰ γένος καὶ κατὰ σύστημα καὶ κατὰ τόνον [...] κατὰ τόνον δε ὅταν ἐκ δωριῶν εἰς φρύγια, ἢ φρυγίων εἰς λυδία ἢ ὑπερμυξολύδια ἢ ὑπερδώρια [...]“. (Kleonides, *Isagoge*, in: Carl von Jan, *Musici scriptores Graeci*, Leipzig 1895, Reprint Hildesheim 1962, S. 204ff.)

<sup>6</sup> Vgl. E. Pöhlmann, *Griechische Musikfragmente. Ein Weg zur altgriechischen Musik* (= *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft* 8), Nürnberg 1960, S. 54.

<sup>7</sup> Wenn man die beiden Töne *fis'* und *g'* um eine Oktave nach unten versetzt, so ergibt sich eine sechstönige chromatische Tonfolge, die kontinuierlich vom *fis* bis zum *b* verläuft: *fis-g-as-gis-a-b*, wobei die Töne *as* und *gis*, die den Tonzeichen Υ u. T entsprechen, in der Mitte stehen.



Der Gesamtvorrat der Tonzeichen beider Stimmen der Inschrift würde folgenden Tonstufen entsprechen:

(Melodie)	—	X	Φ		ϸ	P	N	I	Z	E	A
	c	g	g		a	b	cis'	d'	e'	f'	g'



(Begleitung)		Υ	Τ	ϸ	Δ		/	\
		as	gis	a	b		fis'	g'

Das Tonmaterial, das sich ergibt, erstreckt sich im Tonraum von c bis g', d. h. über 1½ Oktaven. Sollte anstelle des Zeta ein Hemizeta gesetzt werden, würde sich der Umfang dieses Tonraums nicht ändern. Die Tonzeichen, die hier vorkommen, sind alle aus der griechischen Musiktheorie und aus entsprechenden Musikdenkmälern bekannt — mit Ausnahme der Oxeia /, die erstmals hier und im nächsten Musikepigraph aus Pelion belegt zu sein scheint<sup>8</sup>.

Dieses Begleitthema soll — wie es in der Inschrift notiert ist — nur zweimal erklingen, d. h. nur jeweils mit den zwei Anfangstönen jeder Melodiezeile, was eigentlich nicht sinnvoll wäre; denn die übrigen Melodietöne blieben, wenn es so gemeint wäre, in der Luft hängen. Dieses Begleitthema hat m. E. eindeutig Ostinato-Charakter, denn es wird zweimal mit verschiedenen Melodietönen kombiniert, die sogar verschiedenen Tonarten angehören:



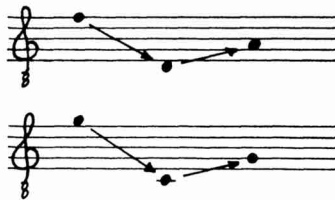
<sup>8</sup> Im Musikepigraph aus Pelion kommt sie wie hier in Verbindung mit der Bareia \ und mit dem chromatischen Dorisch vor (siehe weiter unten).

Es erhebt sich also die Frage, ob hier gemeint ist, daß die ganze Melodie des Epigraphs durch dieses Thema quasi ostinato begleitet werden soll. Die Hypothese, daß hier möglicherweise eine ostinate Wiederholung der Motive gemeint ist, wird gestützt durch folgende Beobachtungen: Tatsächlich kann man feststellen, daß sich das Begleitthema mit allen Melodietönen zwanglos kombinieren läßt, zumindest ebenso gut, wie mit den zwei Anfangstönen der beiden Melodiezeilen. Dabei käme durch die Relation 1 3 deutlich ein Dreierhythmus zustande, der das ganze Musikstück in Bewegung setzt. Im Hinblick auf die metrische Gestaltung des Stückes ergäbe sich im Zusammenhang mit seinem Begleitthema folgendes Problem: Um das Begleitthema in seinen laufenden Wiederholungen beim ersten Ton der zweiten Melodiezeile von Anfang an beginnen zu können, wie es eigentlich notiert ist, muß der letzte Ton der ersten Melodiezeile die doppelte Länge haben oder nach ihm eine ebensolange Pause folgen (  oder  ); andernfalls würde das Begleitthema bei dem letzten Ton der ersten Melodiezeile nur bis zu seiner ersten Hälfte erklingen und ab Zeile 2 umgekehrt verlaufen, d. h., es würde dann mit seinem zweiten dreitönigen Motiv beginnen. Man darf wohl annehmen, daß mit der Notierung des ganzen Begleitthemas auch am Anfang der zweiten Melodiezeile des Originals u. a. ein Wink für diese metrische Verlängerung — die ohnehin durch die Musik bedingt ist — gegeben werden sollte. Freilich müßte sie dann auch für den Schlußton der zweiten Melodiezeile bzw. der ganzen Musikinschrift entsprechende Geltung haben (siehe Übertragung).

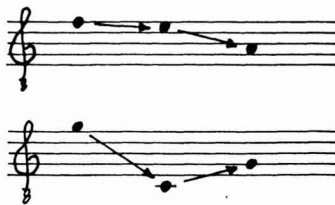
Dieses chromatische Begleitthema, das auch für den Rhythmus des Stückes bestimmend ist, besteht, wie schon gesagt, aus zwei dreitönigen Motiven. Die jeweils zwei ersten der drei Töne sind chromatische Umspielungen des letzten Tones jeder Triade. In der ersten Triade ist dieser Ton das  $g'$  (die chromatische Paranele der Hyperbolaionstufe im chromatischen Dorisch), das der dominierende Ton in der zweiten Melodiezeile des Musikepigraphs ist (denn er kommt innerhalb dieser siebentönigen Zeile dreimal vor). Die beiden Töne, die ihn umspielen, sind  $fis'$  und  $as$ . In der zweiten Triade ist der Ton, der umspielt wird, das  $a'$  (die Mese im chromatischen Hypolydisch), das auch Schlußton der ersten Melodiezeile ist. Die beiden Töne, die ihn umspielen, sind das um einen Halbton höhere  $b$  und das um einen Halbton tiefere  $gis$ . Hierzu möchte ich anmerken, daß die beiden Töne des Begleitthemas, die umspielt werden, jeweils der Tonart einer der beiden Melodiezeilen angehören. Der Ton  $g'$  gehört dem chromatischen Dorisch an, d. h. der dominierenden Tonart der zweiten Melodiezeile, während der Ton  $a'$  sogar Mese im chromatischen Hypolydisch ist, d. h. in der Tonart der ersten Melodiezeile. Ist das lediglich Zufall oder könnte man darin ein Prinzip sehen? Obwohl das Begleitthema in seinem Zusammenwirken mit der Melodie primär als rhythmisches Moment zur Geltung kommt, möchte ich noch darauf hinweisen, daß die entstehenden Zusammenklänge zwischen der Melodiestimme und dem Begleitthema eine abwechselnde Folge von dissonanten und konsonanten Intervallen bilden. In den meisten Fällen werden die dissonanten Intervalle entweder innerhalb derselben Triade

oder spätestens am Anfang der jeweils nächsten Triade von einem konsonanten Intervall abgelöst.

In der Übertragung kommt klar zur Geltung, daß die beiden Melodiezeilen gleich gebaut sind. Beide bestehen aus sieben Tönen, von denen der erste, der zweite und der fünfte Ton immer derselbe ist: in der ersten Zeile  $E = f'$ , in der zweiten Zeile das  $A = g'$ . Dieser Sachverhalt ist auch aus der originalen griechischen Aufzeichnung abzulesen. Beide Melodiezeilen fangen mit ihrem höchsten Ton an, den sie unmittelbar wiederholen, und springen dann nach unten. In der ersten Zeile ist der Sprung eine kleine Sept ( $f'-g$ ), in der zweiten Zeile eine große Sext ( $g'-b$ ); anschließend steigt die Melodielinie, bis sie ihren Anfangston wieder erreicht. In der ersten Zeile erfolgt diese Aufwärtsbewegung über das chromatische  $N = cis'$ , in der zweiten Zeile über das  $I = d'$ . Besonders interessant ist die Art und Weise, wie die beiden Melodiezeilen schließen: Nimmt man in der ersten Zeile ein  $Z = e'$  an, so ergibt sich von  $E = f'$  aus zuerst ein Halbtonschritt abwärts ( $f'-e'$ ) und dann ein abschließender Quintsprung nach unten ( $e'-a$ ). Ganz anders verläuft die Schlußwendung, wenn man das  $\mathcal{Z} = d$  gelten läßt: Von  $E = f'$  ausgehend, ergäbe sich zuerst ein Dezimsprung nach unten ( $f'-d$ ) und anschließend ein Quintsprung aufwärts ( $d-a$ ). In diesem Fall sind die Schlußwendungen beider Melodiezeilen analog gebaut, denn auch die zweite Melodiezeile springt von  $A = g'$  aus hinunter zum  $- = c$  (Duodezimsprung  $g'-c$ ), um anschließend mit dem charakteristischen Quintsprung aufwärts ( $c-g$ ) zu enden<sup>9</sup>:



Andererseits hat die Schlußwendung in der ersten Zeile mit der fallenden Quinte auch etwas für sich, denn es kommt eine Art Korrespondenz zwischen den Schlußwendungen beider Melodiezeilen noch deutlicher zur Geltung:



<sup>9</sup> Diese Schlußwendungen, die, wie das ganze Musikepigraph, instrumentalen Charakter haben, sind für den Umfang jeder Melodiezeile bestimmend: Der Umfang der ersten ist eine Dezime, der der zweiten eine Duodezime. In jedem Fall beträgt der Gesamtumfang der Melodie des Epigraphs eine Duodezime.

Ausgehend vom Charakter sowohl der Melodie als auch des Ostinato-Themas, könnte man annehmen, daß es sich um ein Duett möglicherweise für ein Blasinstrument (z. B. für eine Art Aulos<sup>10</sup>) und für ein begleitendes Saiteninstrument (z. B. Kithara) oder um einen zweistimmigen Satz für mehrere Instrumente handelt. Es wäre auch möglich, daß die Melodie einen Text voraussetzt, der aus irgendeinem Grunde nicht notiert wurde. Dafür würde erstens die Tatsache sprechen, daß die Melodie in Vokalnotenschrift aufgezeichnet ist, zweitens daß sie symmetrisch gebaut ist<sup>11</sup>. Im zweiten Fund altgriechischer Musik ist die Situation ähnlich, denn es gibt auch dort eine textlose Melodie, die in Vokalnotenschrift notiert ist<sup>12</sup>.

z.1    E    E    ϕ    N    E    Z    C  
 /Y\    JTC

z.2    A    A    P    I    A    -    X  
 /Y\    JTC

Übertragung

<sup>10</sup> Curt Sachs, *Die griechische Gesangsnotenschrift*, in: *ZfMw* 7 (1924), S. 5.

<sup>11</sup> E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, S. 139.

<sup>12</sup> Siehe weiter unten.



## II Die Musikinschrift aus Pelion

### B e s c h r e i b u n g

Im Museum von Volos befindet sich unter der Signatur E-927 eine Kalksteinplatte, die schon am Ende des vergangenen Jahrhunderts entdeckt und deren Aufschrift von Epigraphikern mehrmals veröffentlicht wurde. Sie hat unregelmäßige Trapezform mit folgenden Maßen: größte Länge 31 cm, größte Höhe 31 cm, Dicke 5 cm. Die Höhe der Zeichen beträgt 1,2—2,5 cm<sup>13</sup>. Auf ihrer glatten Seite sind acht Zeilen mit Zeichen altgriechischer Herkunft eingemeißelt, die von den Epigraphikern als eine unverständliche archaische oder sogar prähellenische Inschrift interpretiert worden sind<sup>14</sup>. E. M. Pridik schreibt in seinem kurzen Kommentar, der die Veröffentlichung der Inschrift begleitet, beispielsweise folgendes: „Diese Inschrift, die in der Nähe der Kirche des Heiligen Athanasius im Dorfe Melies gefunden wurde, befindet sich heute im Rathaus. [...] Sie ist mit ganz merkwürdigen Buchstaben geschrieben, und auch die Form des Steines ist so eigenartig, daß ich geneigt bin, sie als unecht aufzufassen, obwohl ich es mir nicht vorstellen könnte, daß jemand in dieser entfernten Gegend sich mit solchen unfairen Dingen befassen würde [...]. Am Ende gibt es einige merkwürdige Buchstaben und Ziffern, die umgekehrt geschrieben sind. Mit einem Wort, das Ding ist vollkommen unverständlich“<sup>15</sup>. Alle Forscher, die sich mit der Inschrift befaßten, haben nicht in Betracht gezogen, daß es sich um ein Beispiel altgriechischer Musikinschrift (vokal und instrumental) handeln könnte.

### D i e N o t e n s c h r i f t

Sämtliche Tonzeichen (vokal und instrumental), die hier vorkommen, sind in den Tabellen von Alypius belegt. Eines der Probleme dieses Musikepigraphs stellt u. a. das Vermischen von Tonzeichen der beiden griechischen Notationen dar, wobei die Vokalnotenzeichen so dominieren, als handele es sich um textgebundene, in Vokalnotenschrift notierte Musik, bei der wie üblich auch instrumentale Zwischen- und Nachspiele vorkommen. Ein Text fehlt jedoch. Es ergeben sich daher folgende Fragen:

<sup>13</sup> Herrn K. Tsantsanoglu, Professor für klassische Philologie an der Universität Saloniki, der mich auf diese Inschrift aufmerksam machte, sowie Herrn cand. phil. A. Kontojannis bin ich für ihre wertvollen Auskünfte zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Für die Publikationsgenehmigung möchte ich Herrn Ch. Intzesiroglu, Direktor des Museums von Volos, meinen herzlichen Dank aussprechen.

<sup>14</sup> Zum ersten Male soll sie nach Angabe von N. G. Jannopoulos (s. unten) R. N. Kamilaris in der Zeitschrift *Ἄστυ* (1892?) veröffentlicht haben. Es folgten dann die Publikationen: E. M. Pridik, *Inschriften aus Thessalien*, in: *Izvestija Russkago Archeologiceskago Instituta v. Konstantinopole* 1, Odessa 1896, Nr. 131, S. 137; P. D. Palamidis, in: *Prometheus* 14 (1902), S. 607—608; N. G. Jannopoulos, *Ἄγνωστος ἐπιγραφή ἐν τῷ Μουσείῳ Βόλου* (Unbekannte Inschrift im Museum von Volos), in: *Θεσσαλικά ἠρωελληνικά ἐπιγραφαὶ* Nr. 6, Athen 1908, S. 32—40.

<sup>15</sup> E. M. Pridik, a.a.O., S. 137

1. Handelt es sich tatsächlich um reine Instrumentalmusik, die in gemischter Notenschrift aufgezeichnet wurde?
2. Oder überliefert dies Epigraph Vokalmusik mit instrumentalen Einwüfen, deren zugehöriger Text aus irgendeinem Grunde nicht notiert wurde?

Im Hinblick auf die zweite Frage könnte man beim Musikepigraph aus Pelion mit noch größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die in Vokalnotenschrift notierten dominierenden Partien einen Text voraussetzen, der entweder wegen Platzmangels oder weil er bekannter als die Musik war, ausgelassen wurde. Denkbar ist auch, daß die Musik nur den kompositorischen Rahmen, d. h. ein Melodiemodell bot, dem bestimmte Textstrophen angepaßt werden konnten. Wenn man von den obigen Überlegungen absieht, wäre nicht auszuschließen, daß die gemischte Notenschrift hier mitunter auch die Funktion einer Instrumentierung haben könnte. Dies könnte bedeuten, daß z. B. die vokalen Notenzeichen auf die Verwendung von Blasinstrumenten hindeuten, während die instrumentalen Notenzeichen den jeweiligen Einsatz von Saiteninstrumenten bezeichnen. Entscheidend für alle diese Fragen und Überlegungen ist natürlich auch der Charakter dieser Musik, soweit er durch die Übertragung einigermaßen klar zur Geltung kommen kann. Mit Ausnahme der wenigen Stigmata — soweit sie eindeutig sind —, des liegenden Doppelpunkts (Z. 7) — sofern er hier eine rhythmische Bedeutung hat — und des einzigen Hyphens (Z. 8) fehlen rhythmische Notierungszeichen ansonsten vollständig. So wissen wir nichts über den Rhythmus des Stückes. Es erhebt sich die Frage, ob dieses Fehlen einer rhythmischen Notierung als Beweis dafür aufgefaßt werden kann, daß die Musikinschrift einen Text voraussetzt. Denn der Text hätte dann auch eine Lösung für das Rhythmusproblem geben können.

Zu den einzelnen Tonzeichen ist folgendes anzumerken:

Z. 1: Das dritte Tonzeichen ist ein Lambda, das schräg steht. Es gibt im übrigen mehrere schräg stehende Tonzeichen in diesem Musikepigraph. Hier wird die Verwendung des Lambda u. a. auch durch den hyperphrygischen Zusammenhang eindeutig.

Z. 2: Das fünfte schräg stehende Tonzeichen könnte ein umgekehrtes Rho sein (obwohl der melodische Sprung [g-As] in diesem Falle besonders kühn wäre). Es scheint jedoch ein charakteristischer tiefer Ton des Stückes zu sein, denn er kommt noch einmal in deutlicherer Ausprägung (Z. 8) vor. Ähnliche tiefe Töne treten im ganzen Stück häufig auf und sind für seine melodische Struktur typisch. Das letzte Tonzeichen könnte hier ein umgekehrtes Ypsilon oder ein  $\epsilon\mu\acute{\iota}\alpha\lambda\phi\alpha\ \delta\epsilon\chi\iota\acute{o}\nu\ \kappa\acute{\alpha}\tau\omega\ \nu\epsilon\bar{\upsilon}\omicron\nu$ <sup>16</sup> sein, vor allem wegen des ihm vorangehenden instrumentalen Tonzeichens. Im Hinblick auf die lydische Tonart wäre auch ein umgekehrtes Ypsilon möglich.

<sup>16</sup> In diesem Falle wäre dieses Tonzeichen überhaupt erstmals hier belegt (vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, S. 143, Anm. 1)

Z. 3: Das erste Tonzeichen könnte das Omikron mit dem Strich nach unten sein. (Dies ergibt sich auch aus dem tonartlichen Zusammenhang dieses Teils, der mit dem Hypophrygischen anfängt.) Der Punkt links darüber — wie auch über dem ihm folgenden Iota Plagion — könnte das sogenannte Stigma sein. Eigenartig ist hier die eckige Form der beiden Omikrons und des Beta. Das letzte Tonzeichen soll ein umgekehrtes Alpha darstellen.

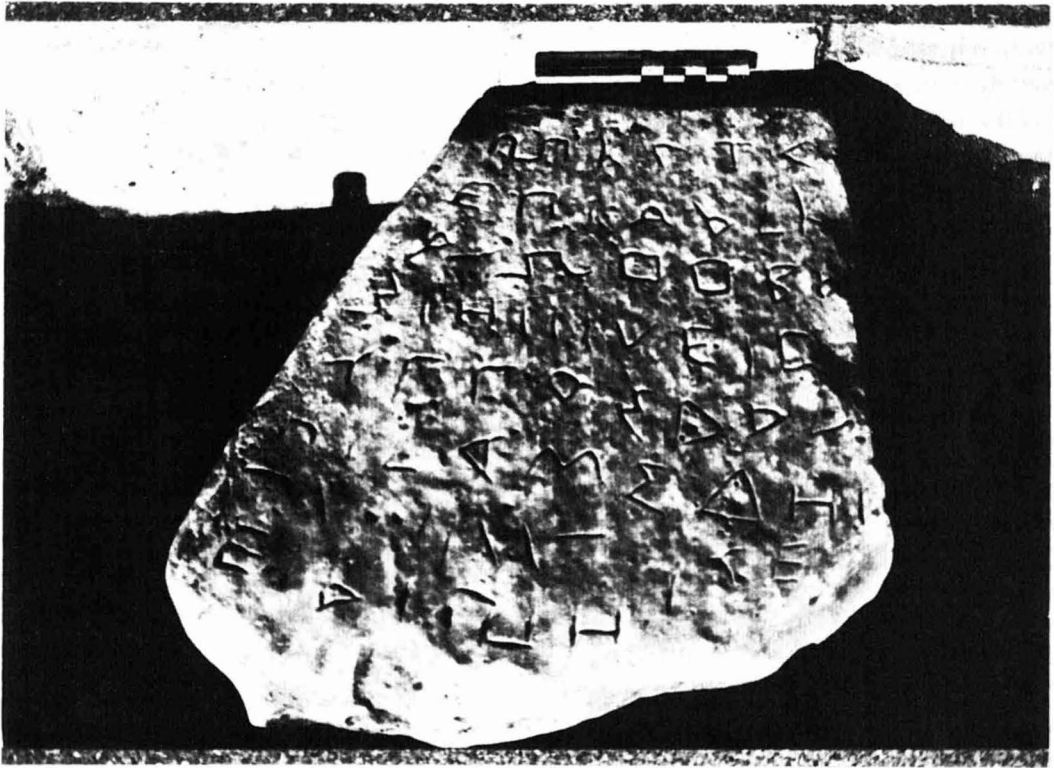


Abbildung 2: Die Musikinschrift aus Pelion

Z. 4: Das erste Tonzeichen ist als weggedrehtes Doppelsigma zu lesen. Hier handelt es sich wieder um einen sehr tiefen Ton, der dreimal im Stück vorkommt (in den Zeilen 5 und 6 allerdings als Instrumentalton notiert). In allen drei Fällen ist die eckige Form auffallend. Das letzte Tonzeichen könnte ein Sigma oder auch ein seitwärtsgelegtes Pi sein; beide gehören der für diese Stelle geltenden lydischen Tonart an.

Z. 5: Das erste Tonzeichen kann als umgekehrtes Ypsilon interpretiert werden; es könnte aber auch ein sogenanntes ἡμίᾱλφα ἄριστερόν κάτω νεῦον<sup>17</sup> sein, was mit der dorischen Tonart dieser Stelle im Einklang stünde. Auch dieses Tonzeichen wäre in diesem Falle erstmals hier belegt<sup>18</sup>. Der Punkt darüber könnte ein Stigma sein. Das vierte Tonzeichen stellt ein schräg stehendes Alpha dar, rechts neben ihm steht ein doppeltes Sigma. Es ist fraglich, ob der Punkt in der Mitte des genau darunter stehenden (Z. 6) Delta zu suchen ist. Sehr problematisch ist hier das vorletzte Tonzeichen. Es kann kein Delta sein, denn das Delta ist hier wesentlich größer; es ist auch kein Alpha, denn es ist eindeutig gedreht. Schon eher könnte es sich um ein seitwärts gedrehtes Lambda handeln, bei dem der Schreiber möglicherweise aus Versehen einen senkrechten Strich durchzog. Dies ergibt sich sowohl aus dem tonartlichen Zusammenhang (Lydisch, Synemmenon-Tetrachord) als auch aus der Melodiegestaltung dieser Stelle: An der entsprechenden Stelle der nächsten Zeile (Z. 6) tritt noch einmal genau dieselbe Struktur in Vokalnotenzeichen als quasi melodische Floskel auf:

Z 5	Ε	Δ	>	<
Z.6	Ε	Δ	H	I

Z. 6: Am problematischsten ist hier das vierte Tonzeichen, denn es sieht wie ein seitwärtsgedrehtes Alpha aus, was keinen Sinn ergäbe. Es könnte ein seitwärtsgedrehtes Hemidelta sein, bei dem der senkrechte Strich durchgezogen ist. Hierbei muß berücksichtigt werden, daß unmittelbar davor ebenfalls ein instrumentales Tonzeichen steht, so daß beide zusammen einen instrumentalen Einwurf bilden könnten.

Z. 7: Bei den zwei liegenden Punkten handelt es sich offenbar um den sogenannten liegenden Doppelpunkt. Jedoch kann er hier m. E. nicht im Sinne von Pöhlmann interpretiert werden, denn „er trennt keinen Text von instrumentalen Einwüfen“<sup>19</sup>. Er steht einfach zwischen Instrumentalnotenzeichen. Der ziemlich große Zwischenraum, den er jedoch in Anspruch nimmt, zeigt, daß er sicher eine bestimmte Funktion hat. In diesem Falle könnte er meiner Meinung nach entweder eine Pause oder eher eine Verlängerung der Note, der er unmittelbar folgt, bedeuten.

Z. 8: Das dritte Tonzeichen ist ein umgekehrtes Rho. Nach dem zweiten Iota steht ein Pi, das mit dem ihm folgenden Iota durch ein Hyphen verbunden ist. Das vorletzte

<sup>17</sup> E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144. Vgl. hier das Notenzeichen, das der Zahl 48 entspricht. Es muß bemerkt werden, daß dieses Tonzeichen wie auch die übrigen dieser Art in der Tabelle von Pöhlmann seitenverkehrt wiedergegeben sind.

<sup>18</sup> E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 143, Anm. 1

<sup>19</sup> E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang II, S. 141

Tonzeichen soll kein Tau, sondern eher ein Gamma sein, denn das Gamma steht u. a. tonartlich näher zu dem ihm folgenden Epsilon (Lydisch, Synemmenon-Tetrachord).

Es fällt allgemein auf, daß sowohl die Form als auch die Stellung der Notenzeichen nicht immer konsequent ist. Dasselbe Tonzeichen kann einmal schräg und ein anderes Mal wieder normal stehen, wie z. B. das umgekehrte Rho (Z. 2 u. 8) oder das Alpha (Z. 2 u. 5) und das Delta (Z. 5 u. 6). Manche schrägstehende Tonzeichen neigen nach links, wie z. B. das Lambda (Z. 1) oder das umgekehrte Rho (Z. 2) und das Alpha (Z. 5), und manche nach rechts, wie u. a. das umgekehrte Gamma (Z. 2) und das Omikron mit dem Strich nach unten (Z. 3). In bezug auf die inkonsequente Form mancher Tonzeichen möchte ich u. a. auf die beiden Alphas (Z. 2 u. 5), die beiden Omikrons (Z. 3) und die beiden umgekehrten Rhos (Z. 2 u. 8) aufmerksam machen. Diese Inkonsequenzen wie auch die Tatsache, daß runde Tonzeichenformen eckig geschrieben sind, kann man wohl auf die technische Schwierigkeit zurückführen, die runden Formen der Tonzeichen in den Stein einzumeißeln.

## Die Musik

Im Hinblick auf die Tonalität weist das Musikepigraph eine modulationsreiche Struktur auf; doch läßt sich trotz der komplizierten Modulationen durch die Einteilung des Musikepigraphs in Melodiezeilen eine sinnvolle tonartliche Struktur feststellen<sup>20</sup>. Die erste Melodiezeile verwendet — mit Ausnahme des letzten Tones — die Stufen  $\Gamma$  ( $a$ ),  $\Lambda$  ( $des'$ ),  $K$  ( $d'$ ),  $\Upsilon$  ( $g'$ ), die dem chromatischen Hyperphrygisch ( $4b$ ) angehören. Der letzte, sogar als Instrumentalnote dargestellte Ton  $\kappa$  ( $d'$ ) bereitet eigentlich als Mese des Lydischen die lydische Tonart ( $1b$ ) der nächsten Melodiezeile vor<sup>21</sup>, denn die zweite Melodiezeile beginnt mit den Stufen  $\Pi$  ( $h$ ),  $I$  ( $d'$ ),  $E$  ( $f'$ ) im chromatischen Lydisch ( $1b$ ) und weicht zuerst mit dem Ton  $A$  ( $g'$ ) ins chromatische Dorisch ( $5b$ ) und anschließend mit dem Ton  $b$  ( $As$ ) ins Hypodorische ( $4b$ ) aus, um mit dem Ton  $L$  ( $f$ ) wieder ins Lydische zurückzukehren. Der letzte Ton, falls es sich um ein  $\lambda$  ( $b'$ ) handelt, gehört derselben lydischen Tonart an; sofern er als  $\nu$  ( $as'$ ) gedeutet wird, entspricht er einer Ausweichung ins Phrygische. Die dritte Melodiezeile beginnt mit den Stufen  $\varphi$  ( $A$ ),  $-$  ( $c$ ),  $\Omega$  ( $f$ ), die als Hypophrygisch ( $2b$ ) gedeutet werden können. Die danach folgenden Zeichen  $\forall$  ( $fis$ ),  $O$  ( $h$ ) und  $B$  ( $ges'$ ) könnten als Ausweichungen (mit den beiden ersten Stufen) ins chromatische Hypolydisch (ohne Vorzeichen) und mit dem  $B$  ( $ges'$ ) ins chromatische Dorisch ( $5b$ ) gedeutet werden. In diesem Falle würden die Stufen  $-$  ( $c$ ) und  $\Omega$  ( $f$ ) ebenfalls dem Dorischen angehören,

<sup>20</sup> Bei der Deutung der griechischen Tonzeichen stütze ich mich auf Alypius (*Isagoge*, in: C v Jan, *Musici scriptores Graeci*, S. 368–406) und vor allem auf die Tabellen von E. Pöhlmann (*Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144–145).

<sup>21</sup> Denn derselbe Instrumentalton  $d'$  ist im chromatischen Hyperphrygisch als Hemidelta notiert (s. Alypius, *Isagoge*, in: C v Jan, *Musici scriptores Graeci*, S. 392, u. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144–145).

und sogar das  $\text{O}$  (als *ces* der dorischen Synemmenonstufe) würde einer Ausweichung ins Hyperdorische ( $6\sharp$ ) entsprechen. Allerdings könnte man die ganze Tonreihe dieser Zeile auch als eine Zusammenstellung von Tonstufen des chromatischen Hypolydisch mit den Stufen  $\varphi$  (*A*),  $\forall$  (*fis*) und  $\text{O}$  (*h*) und des chromatischen Dorisch mit den Stufen  $-$  (*c*),  $\Omega$  (*f*),  $\text{B}$  (*ges'*) und  $\text{O}$  (*ces*) auffassen, wobei das  $\text{O}$  (= *ces* der Synemmenonstufe) auch hier einer Ausweichung ins Hyperdorische entsprechen würde.

Die erste Hälfte der vierten Melodiezeile steht mit den Stufen  $\exists$  (*G*),  $\text{I}$  (*d'*) und  $\text{H}$  (*e'*) im chromatischen Hypophrygisch, während ihre zweite Hälfte mit den Stufen  $\forall$  (*c*),  $\text{I}$  (*d'*),  $\text{C}$  (*e'*) (oder  $\text{C} = a'$ ) und  $\text{E}$  (*f'*) eindeutig dem diatonischen Hypolydisch angehört. Die fünfte Melodiezeile enthält die Stufen  $\xi$  (*G*),  $\text{I}$  (*d'*),  $\text{H}$  (*e'*),  $\Gamma$  (*f'*),  $\Delta$  (*fis'*),  $\text{A}$  (*g'*) und  $\lambda$  (*b'*) (oder  $\text{A} = as'$ ). Sie ließen sich abschnittsweise folgendermaßen verteilen: zu Beginn der Zeile entsprechen die Stufen  $\text{A}$  (*g'*) und  $\Gamma$  (*eis'*) dem chromatischen Hyperdorisch ( $6\sharp$ ). Mit dem anschließenden Instrumentalton  $\xi$  (*G*) erfolgt eine Ausweichung ins Hypodorische ( $4\flat$ ) oder Hypophrygische ( $2\flat$ ). Die Stufen  $\Delta$  (*fis'*),  $\text{H}$  (*e'*) und  $\text{I}$  (*d'*), die dann folgen, können als chromatisches Lydisch und durch seine Synemmenonstufe ( $\text{H} = e'$ ) auch als chromatisches Hyperlydisch gedeutet werden. Die sechste Melodiezeile beginnt mit dem chromatischen Hyperlydisch und schließt auch in derselben Tonart, denn es werden sowohl am Anfang als auch am Ende dieselben Tonstufen  $\text{H}$  (*e'*) und  $\text{I}$  (*d'*) verwendet. Von den dazwischen liegenden Stufen  $\text{L}$  (*f*),  $\text{C}$  (*des'*),  $\text{M}$  (*c'*),  $\xi$  (*G*) und  $\Delta$  (*fis'*) entsprechen  $\text{L}$  (*f*) der lydischen,  $\text{C}$  (*des'*),  $\text{M}$  (*c'*) und  $\xi$  (*G*) der hypodorischen und das anschließende  $\Delta$  (*fis'*) der chromatischen lydischen Tonart. Hier möchte ich auf die melodische und natürlich auch tonartliche Korrespondenz der letzten Abschnitte der beiden Melodiezeilen 5 und 6 aufmerksam machen. Es handelt sich beide Male um die Stufen:

Z 5	$\xi$	$\Delta$	$\text{H}$	$\text{I}$
	<i>G</i>	<i>fis'</i>	<i>e'</i>	<i>d'</i>
Z 6	$\xi$	$\Delta$	$\text{H}$	$\text{I}$
	<i>G</i>	<i>fis'</i>	<i>e'</i>	<i>d'</i>

Die ganze siebte Melodiezeile steht eindeutig im chromatischen Dorisch: Sie enthält die Stufen  $-$  (*c*),  $\text{I}$  (*fis'*) und  $\text{A}$  (*g'*). In der achten Melodiezeile kommen folgende Stufen vor:  $\text{b}$  (*As*),  $\text{II}$  (*h*),  $\text{I}$  (*d'*),  $\text{H}$  (*e'*),  $\Gamma$  (*f'*),  $\text{E}$  (*f'*). Abgesehen zunächst von der Stufe  $\text{b}$  (*As*), die uns schon in der zweiten Melodiezeile begegnete, können die übrigen Stufen als chromatisches Lydisch gedeutet werden, wobei die Stufen  $\text{H}$  (*e'*) und  $\Gamma$  (*f'*), die der Synemmenonstufe angehören, einer Ausweichung ins chromatische Hyperlydisch entsprechen. Die Stufe  $\text{b}$  (*As*), die hier wie auch in der zweiten

Melodiezeile innerhalb der Lydischen Tonart erscheint, ist wie dort als Ausweichung ins Hypodorische<sup>22</sup> zu deuten. Zusammenfassend kann man feststellen, daß die Tonalität des Musikepigraphs durch folgende Tonarten bestimmt wird:

Phrygisch — Hyperphrygisch — Hypophrygisch  
 Lydisch — Hyperlydisch — Hypolydisch  
 Dorisch — Hyperdorisch — Hypodorisch,

d. h. durch die Tonarten Phrygisch, Lydisch und Dorisch mit ihren Hyper- und Hypo-tonarten, wobei natürlich die phrygische Tonart ständig durch das Hyperphrygische und Hypophrygische vertreten wird. Dabei dominiert, wie sich ergab, das chromatische Genos. Die Art der Modulation, die in diesem Musikepigraph vorherrscht, ist die sogenannte Metabole nach der Tonart bzw. Transpositionsskala, die Kleonides erwähnt. Die entsprechende Textstelle wurde im Zusammenhang mit der Inschrift aus Laureotike besprochen. Somit würde der Gesamtvorrat der Tonzeichen des Musikepigraphs folgenden, zum größten Teil chromatisch fortschreitenden Tonstufen entsprechen:

vokal	β	b	φ	-	ν	ρ	ϑ	τ	π	ο	μ	λ
	G	As	A	c	c	f	fis	a	h	h	c'	des
instrumental	ε					λ						Ϸ
	G					f						des'
vokal	κ	ι	η	ε	ϛ	Δ	Β	Α	Ϸ'			( λ )
	d'	d'	e'	f'	f'	fis'	ges'	g'	g'			( b' )
instrumental	Ϸ		Ϸ				/	\		Ϸ	Ϸ	
	d'		e'				ges'	g'		as'	as'	

Es ergibt sich im ganzen ein Tonmaterial, dessen Umfang sich im Tonraum G-b', d. h. über fast 2<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Oktaven, bzw. G-as', d. h. über zwei Oktaven und einen halben Ton erstreckt. Die Tonzeichen und somit auch die ihnen entsprechenden Töne β ε φ,

<sup>22</sup> Hierzu ist zu bemerken, daß ähnliche Ausweichungen in andere Tonarten durch vereinzelte leiterfremde Töne auch bei einigen anderen griechischen Stücken schon belegt sind. Allerdings kommen diese Erscheinungen dort keineswegs im selben Ausmaß wie in unserem Musikepigraph vor (s. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nr. 19, S. 67, Nr. 22, S. 86 u. Nr. 35, S. 110–111).

die uns bisher nur aus der griechischen Musiktheorie bekannt sind<sup>23</sup>, werden erstmals hier belegt. Bekanntlich beschränkte sich die Vokalnotenschrift ursprünglich auf die Buchstaben Α - Ω, die dem Tonraum  $f-f'$ , entsprachen, und sie erweiterte ihren Umfang dann erst in einer allmählichen Entwicklung. So gehören vor allem die drei Vokaltonzeichen ε β φ des Musikepigraphs — die allerdings in dieser Zusammenstellung keine Dreiergruppe bilden — zu den tieferen Tönen des erweiterten Systems.

Die besonders kühnen Modulationen in Verbindung mit einer zügigen, doch klar gegliederten Melodik unterstreichen den dramatischen und zugleich würdigen Charakter der Musik des Epigraphs. Leider ist uns der Bezug zu seiner Umgebung nicht bekannt. Es wird nur erzählt, daß der Inhalt des Epigraphs — den man bekanntlich nicht als Musik verstand — sich auf einen im selben Ort existierenden Tempel bezog, den man später mit dem Orakel des Koropaios Apollo identifizieren wollte<sup>24</sup>. Sollte diese Auskunft richtig sein, dann könnte man die Musik des Epigraphs als eine Apollohymne ansehen, bei der der dazugehörige Text weggelassen ist. Dies würde bedeuten, daß es sich um sprachgebundene Musik handelt, was einleuchtend erscheint<sup>25</sup>. Es würde sich aber dann die Frage nach der Ausführung dieser Musik noch dringlicher stellen, denn es kommen in den Vokalpartien häufig besonders große Sprünge vor, die von normalen Stimmen nicht gesungen werden können, vor allem der Sprung  $g'-As$  (Z. 2). Freilich gibt es geschulte Stimmen, die nahezu alles singen können, und es ist möglich, daß es solche auch in der griechischen Antike gab. In diesem Falle scheint mir die Verwendung von zwei verschiedenen Stimmgattungen oder Chören, die sogar von entsprechenden Instrumenten unterstützt worden sein könnten, wahrscheinlicher zu sein. In Zusammenhang mit diesen Fragen will ich auf folgendes aufmerksam machen: Es fällt auf, daß die tiefen Töne des Musikepigraphs — die eine bestimmende Funktion im ganzen Melodiebau des Stückes haben sollen — als ‚Borduntöne‘ zu den ihnen jeweils folgenden Melodieteilen passen. Selbstverständlich wird dieses Liegenbleiben der tiefen Töne durch entsprechende rhythmische Notierung im Musikepigraph nicht kenntlich gemacht. Trotzdem wäre es möglich, daß sie als Borduntöne gemeint sind. Dies will ich durch einige Beispiele verdeutlichen. Die vierte Melodiezeile könnte z. B. folgendermaßen ausgeführt werden:



<sup>23</sup> Aristides Quintilianus, *De Musica* I, hrsg. v. Reginald Winnington-Ingram, Leipzig 1963, S. 24–27; Alypius, *Isagoge*, in: C. v. Jan, *Musici scriptores Graeci*, S. 376 u. 382. Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 144.

<sup>24</sup> Siehe N. G. Jannopoulos, a. a. O., S. 39.

<sup>25</sup> Siehe die diesbezügliche Fragestellung auf S. 315f.



Beachtenswert ist hier der Quartsprung aufwärts in der tiefen Stimme. Ebenso überzeugend ist die Bordunwirkung in der siebten Melodiezeile:



Mit Ausnahme der ersten Melodiezeile, die einleitenden Charakter hat, gibt es solche ‚Borduntöne‘ in allen übrigen Melodiezeilen des Musikepigraphs. Durch dieses Zusammenklingen der Melodie mit den jeweils entsprechenden tiefen Tönen wird eine spannungsvolle klangliche Wirkung sowohl innerhalb der einzelnen Melodiezeilen als auch im ganzen Satzzusammenhang hervorgerufen. Neben der Bordunfunktion fällt auf, daß diese über das ganze Stück verstreuten tiefen Töne eine zusammenhängende Schicht bilden, d. h. sie sind aufeinander bezogen:



Sie bewegen sich innerhalb des Tonraums  $G-c$ , wobei der Ton  $As$  am Anfang und am Ende der ganzen Tonfolge steht. Besonders auffallend sind die Quartschritte — zweimal aufwärts und einmal abwärts — wie auch die chromatische Anfangswendung ( $As-A$ ), von der aus zuerst durch den Ganztonschritt abwärts ( $A-G$ ) und dann durch den Quartschritt aufwärts ( $G-c$ ) ein tonaler Zusammenhang hergestellt wird, der den ganzen Tonraum der tiefen Töne in Anspruch nimmt. Dasselbe gilt auch für den Rest der ganzen Tonfolge mit den nacheinander folgenden Quartsprüngen abwärts und aufwärts ( $c-G-G-c$ ). Das Ganze schließt mit der abwärts fallenden großen Terz  $c-As$ .

Nach diesen Feststellungen sollte man in der Notierung des Musikepigraphs das Nebeneinanderstehen der Töne  $A = g'$  und  $b = As$  (Z. 2) nicht als einen kühnen bzw. ungewöhnlichen melodischen Sprung auffassen, sondern vielmehr als den Einsatz der tiefen melodischen Schicht verstehen, die möglicherweise eine Bordunschicht darstellt.

### Zur Datierung

Ausgehend zunächst von der Tatsache, daß sich sämtliche Tonzeichen — die vokalen und die instrumentalen — des Musikepigraphs aus Pelion mit entsprechenden Ton-

zeichen von Alypius vollständig identifizieren lassen, könnte man für seine Datierung in erster Linie die ganze Zeitspanne berücksichtigen, die für das Notensystem von Alypius in Frage kommt. Nach Pöhlmann ist die Notenschrift des dritten und vielleicht auch des vierten Jahrhunderts v. Chr. mit dem Notensystem des Alypius identisch<sup>26</sup>. Andererseits kommen im Musikepigraph Tonzeichen vor, die zu der Erweiterung des vokalen Notensystems gehören (wie die Vokaltonzeichen der tiefen Region ∇ - ∇ ϕ β ζ ), was uns erlauben würde, als Datierung frühestens das dritte Jahrhundert v. Chr. anzunehmen; denn die Erweiterung der Vokalnotation, die Alypius überliefert, ist bekanntlich erst im dritten Jahrhundert v. Chr. belegt<sup>27</sup>. Nicht zuletzt bietet die Musik selbst Anhaltspunkte für eine zeitliche Einordnung des Epigraphs. Sie weist die Charakteristika einer antiken ‚Neuen Musik‘ auf (Klanglichkeit, starke Chromatisierung, zahlreiche Modulationen, Wechsel hoher und tiefer Lage, melodische Zweischichtigkeit). Dies alles deutet darauf hin, daß das Musikepigraph aus Pelion eher einer späten Zeit angehört.

- z.1    √ κ λ τ <
- z.2    ε π ι α β λ √
- z.3    ϕ – Ω Ο Ο Β ∇
- z.4    ζ ι η ι ι ι ν ε ι ζ
- z.5    / γ γ α ε Δ > <
- z.6    η ι λ < μ ε Δ η ι
- z.7    – \ .. // \ \ –
- z.8    ε ι β ι ρ ι η ι γ ε

<sup>26</sup> Herbert Hunger und Egert Pöhlmann, *Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (= *Wiener Studien* 75, 1962), S. 66.

<sup>27</sup> Vgl. E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Anhang III, S. 142, Anm. 5.

## Übertragung

The image displays a musical score for a piece titled 'Übertragung' by Victor Ravizza. It consists of eight staves, labeled Z.1 through Z.8. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and flats). Several notes are circled, and some are accompanied by a horizontal line below them, possibly indicating specific performance instructions or editorial markings. A circled 'b' with a horizontal line is visible in Z.2, and a circled 'h' is in Z.1. The score is presented in a clean, black-and-white format.

## Ruffino d'Assisi

## Der Begründer der venezianischen Mehrchörigkeit

von Victor Ravizza, Bern

Im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts dürften im Rahmen eines festtäglichen Vespergottesdienstes im Dom von Padua die entsprechenden Psalmen in der Vertonung des damaligen *magister cantus* Ruffino d'Assisi vor einer aufmerksamen Zuhörerschaft erstmals in einer neuen, ungewohnten *maniera* erklingen sein. Das Neuartige, das aufhorchen ließ, betraf vorab die antiphonale Anlage des doppelchörigen Vortrags, welche vom erst kürzlich zugezogenen Kapellmeister respektlos mißachtet wurde: Unbekümmert um liturgische Vorschrift und musikalische Tradition, wurden die seit dem 15. Jahrhundert mehrstimmig in sich geschlossen gesetzten einzelnen Psalmverse zerstückelt und im regen Wechsel auf *b e i d e* im Kirchenraum getrennt aufgestellten vierstimmigen Chöre verteilt. Die auf solche Art vertonten Psalmen für Vesper und