

10 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΜΟΥΣΩΝ – Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΓΩΝΑΣ ΤΟΥΣ ΜΕ ΤΟΝ ΘΑΜΥΡΗ – Ο ΜΟΥΣΑΙΟΣ ΥΠΟ ΤΥΠΟΝ ΘΑΜΥΡΗ

10.1 Μούσες και σύμβολα

Αρκεί η παραβολή με την σύγχρονη του αγγείου μας πυξίδα της οδού Αιόλου **17** και με τον χου της Απολλωνίας **36** για να καταφανεί η απουσία σύνδεσης συγκεκριμένης Μούσας με συγκεκριμένο μουσικό όργανο, ιδιότητα ή σύμβολο κατά την κλασική περίοδο, πράγμα εξάλλου γνωστό στην έρευνα: στην πυξίδα του Κυνοσάργους η Θάλεια κρατεί πεταλόσχημη κιθάρα, σε αυτήν της οδού Αιόλου **17** λύρα. Αυλούς στο πρώτο αγγείο κρατεί η Πολύμνια, στο δεύτερο η Χορώ. Η Τερψιχόρη στο αγγείο μας (ισταμένη) δεν κρατεί τίποτα, σε αυτό της οδού Αιόλου **17** καθημένη κρατεί λύρα, στην πελίκη της Νέας Υόρκης **46** κρατεί λύρα, στην υδρία του Ζ. του Πηλέα στο Παρίσι **23** κρατεί πυρσό.

Καθημένη με πεταλόσχημη κιθάρα η Ερατώ στην πυξίδα της οδού Αιόλου **17** και στον χου της Απολλωνίας **36**, ισταμένη χωρίς να κρατεί τίποτα στην πυξίδα μας. Η Ουρανία του Κυνοσάργους κρατεί λύρα, αυτή της οδού Αιόλου **17** έχει θήκη με σύνεργα γραφής, μία τρίτη σε χου του Ζ. της Μεθύσης στο Λούβρο³⁴² κρατεί δίπτυχο. Η Μελπομένη της οδού Αιόλου **17** κρατεί ίσως είδος ραβδιού, η του Κυνοσάργους βάρβιτο, εκείνη του χου του Ζ. της Μεθύσης στο Λούβρο αυλούς. Μία ακόμη παραβολή: στην πυξίδα του Ολυμπιείου **10** η Σοφία παίζει λύρα, η Καλλιόπη και η Ουρανία δεν κρατούν τίποτα, η Πολύμνια ανοίγει ειλητό, ο Μουσαίος παίζει άρπα, ο Θάμυρης θρακική κιθάρα.

Την ρωμαϊκή περίοδο στην Ευτέρπη αυλούς (*tibias*) και στην Πολύμνια βάρβιτο (*barbiton*) δίνει ο Οράτιος (*Carmina* 1.1.32–34), ο δε Αριστείδης Κοϊντιλιανός (*Περὶ Μουσικῆς* 2.19.2–17 Winnington-Ingram) κατανέμει ως εξής τα όργανα στους θεούς και στις Μούσες: κιθάρα στον Απόλλωνα και την Πολύμνια, λύρα στον Ερμή και την Ερατώ, αυλούς στην Αθηνά και την Ευτέρπη³⁴³. Τα *attributa* αυτά απαντούν με συνέπεια στην ύστερη εικονογραφία επί αιώνες, χωρίς όμως να λείπουν

³⁴² MdL G440, υποσημ. 304. Η Κάουφμαν-Σαμαρά (1997, 286, εικ. 2) και διστακτικά η Walter-Karūδη (2011, 426, εικ. 9) υποθέτουν ότι πρόκειται για μουσοφιλείς Αθηναίες που δανείστηκαν τα θεία ονόματα.

³⁴³ Barker 1989, 493.

και παραλλαγές. Αναφέρονται δειγματοληπτικά δύο παραδείγματα από την Πελοπόννησο: στο ψηφιδωτό δάπεδο της Ήλιδας, η Ευτέρπη συμβολίζεται από διπλό αυλό, η Κλειώ από ειλητό, η Καλλιόπη από δίπτυχο, η Ερατώ από λύρα, η Τερψιχόρη από κιθάρα, η Ουρανία από ουράνια σφαίρα, η Μελπομένη, η Θάλεια και η Πολύμνεια (sic) από θεατρικά προσώπεια. Σε ψηφιδωτό πίνακα με δύο ολόσωμες ενεπίγραφες Μούσες από την έπαυλη του Ηρώδου του Αττικού στην Εύα Θυρεάτιδος, η Ευτέρπη έχει τώρα κιθάρα, η δε Καλλιόπη ειλητό³⁴⁴.

10.2 Οι Μούσες τον 5^ο π.Χ. αι.

Περί το 700 π.Χ. ο Ησίοδος (*Θεογονία* 77–79 *West Theog.*) διατύπωσε και παρέδωσε τα εννέα ονόματα Μουσών με την εξής σειρά και λεκτικό τύπο: Κλειώ, Ευτέρπη, Θάλεια, Μελπομένη, Τερψιχόρη, Ερατώ, Πολύμνια, Ουρανίη, Καλλιόπη³⁴⁵. Τα ησιόδεια αυτά ονόματα, επινοημένα και προδήλου νοήματος, όπως τόσα άλλα δευτερευουσών θεοτήτων, έρχονται σε πλήρη αντίθεση με τα σκοτεινά, απροσπέλαστης ετυμολογίας πανάρχαια ονόματα των Ολυμπίων. Τα ίδια ονόματα, με μικρές λεκτικές παραλλαγές, διαβάζουμε και στο εδώ δημοσιευόμενο αγγείο του 430–425 π.Χ. Εννέα Μούσες, χωρίς να τις ονομάζει, γνωρίζει ήδη ο Όμηρος της Οδύσσειας ως θρηνωδούς του νεκρού του Αχιλλέα (ω 60)³⁴⁶, καθώς και ο Εύμηλος (απόσπ. 34 *West Frgs*)³⁴⁷. Στο αγγείο Francois 1, ευρισκόμενο στο χρονολογικό μέσον μεταξύ του Ησιόδου και του αγγείου μας, εικονίζεται και ονομάζεται η ίδια εννεάδα των Μουσών, με σχεδόν ησιόδεια υποκίνησης προγραμματική, κανονιστική διάθεση. Μόνη άξια λόγου ιδιοτυπία η αντικατάσταση της Τερψιχόρης από την

344 α) Ήλιδα: Waywell 1979, 315, αρ. 25, πίν. 48, εικ. 23; Lancha & Faedo 1994, 1011, αρ. 285, πίν. 725 β) Εύα Θυρεάτιδος: Simon 2009, 373, αρ. add. 3.

345 Για την παραδοχή ήδη από τους αρχαίους ότι ίσως ο ίδιος ο Ησίοδος επινόησε τα εννέα αυτά ονόματα βλ. Hardie 2009, 10–13. Για την προεξαγγελτική αιτιολογική ετυμολόγηση των ονομάτων στους στίχους της *Θεογονίας*, αμέσως πριν τα απαγγείλει για πρώτη φορά ο ποιητής, βλ. Mojsik 2011, 57–59. Ο μελετητής κλίνει να αμφισβητήσει την «κανονιστική» επίδραση του Ησιόδου, απορρίπτοντας εν πολλοίς και τον ίδιο τον όρο (π.χ. Mojsik 2011, 16, 55, 68), και υπερτιμώντας ορισμένες αποκλίσεις όσον αφορά στην ονοματολογία και γενεαλογία των Μουσών παραδόσεις. Έρχεται έτσι όμως σε αντίθεση με την συνειδητή πεποίθηση των αρχαίων ότι ακριβώς ο Όμηρος και ο Ησίοδος έδωσαν τα ονόματα και την ταυτότητα των θεών τους στους Έλληνες, κατά την περίφημη απόφαση του Ηροδότου (2.843). Είναι ακριβές να λεχθεί ότι ο Ησίοδος «έδωσε» στους Έλληνες τις Μούσες τους. Για το θέμα (την ησιόδεια ονοματολογία των Μουσών) βλ. Vergados 2020, 23–48, ο οποίος υπερασπίζεται την παραδοσιακή ησιόδειοκεντρική άποψη, έναντι ορισμένων ακόμη νεωτερικών γνώμων (Vergados 2020, 23, σημ. 2).

346 Για τις Μούσες ως θρηνωδούς βλ. Κοντολέων 1955, 70.

347 Το απόσπ. του Ευμήλου παραδίδει αυτολεξεί ο Κλήμης στους *Στρωματεῖς* (6.2.11.1 *Stählin Strom.*). Σε άλλο απόσπ. του Ευμήλου (απόσπ. 35 *West Frgs*), που παραδίδει περιφραστικά ο Τζέτζης (Gaisford, 25), αναφέρονται μόνο τρεις Μούσες, οι οποίες έχουν ποτάμια ονόματα (Mojsik 2011, 40, 65). Για τα δύο αυτά αποσπ. βλ. Tsagalis 2014.

«Στησιχόρη». Είναι κοινός τόπος ότι η ησιόδεια παράδοση δεν συνάδει αυστηρά με την εικονογραφία παρά πολύ αργότερα. Ο Πλούταρχος (ΙΔ' πρόβλημα των *Συμποσιακῶν*, 744c-d, 745b) αναφέρει ότι οι «παλαιοί» ήξεραν τρεις Μούσες, ενώ απαντούν στις πηγές και διάφοροι άλλοι μονοψήφιοι αριθμοί³⁴⁸. Καθ' όλη την αρχαϊκή και κλασσική περίοδο υπάρχουν στην εικονογραφία ζεύγη, τριάδες ή οκτάδες Μουσών, ενώ εμφανίζονται και κάποια επιπλέον ονόματα, όπως *Χορώ* στην πυξίδα της οδού Αιόλου **17**, *Χορονίκη* στην υδρία του Βατικανού **4**, *Λίγεια* στην υδρία της Villa Giulia **20**³⁴⁹, *Μέλουσα* στην αυλητρίδα του αμφορέα του Λονδίνου **21**, και *Σοφία* στην πυξίδα του Ολυμπιείου **10**. Συζητείται αν είναι αμάρτυρες Μούσες, προσωποποιήσεις, ή ονόματα εταιρών, ή και ακόμη και κοριτσιών που παρεισέφεραν στον κύκλο των Μουσών ή τις εμιμούντο. Η γυναικεία μουσική εικονογραφία που επιδίδει με την έναρξη του Πελοποννησιακού πολέμου, και συνεχίζεται ογκουμένη έως το τέλος του και μετά από αυτό, συνδυάζει στοιχεία από τον κόσμο των θεαινών, των δεσποινών και των εταιρών.

Στο σημείο αυτό δυνατόν να αναφερθούν κάποιες αποσπασματικές πληροφορίες για την ύπαρξη την εποχή αυτή στην Αθήνα «θιάσων», ομάδων καλλιεργημένων και καλλιτεχνών. Κατά τον Βίο του Σοφοκλή, είχε αυτός συστήσει τέτοια ομάδα, αφιερωμένη στις Μούσες (ταῖς δὲ Μούσαις θιάσον ἐκ τῶν πεπαιδευμένων συναγαγεῖν)³⁵⁰. Η σημασία των Μουσών ως υπόδειγμα και συνεχές πρότυπο ή σημείο αναφοράς του ιδανικού της παιδείας και καλλιέργειας στην Αθήνα του ύστερου 5^{ου} π.Χ. αι. είναι κοινός τόπος³⁵¹. Η δυσκολία (έως αδυναμίας αν δεν υπάρχουν επιγραφές ή βραχῶδεις σχηματισμοί) διάκρισης Μουσών από Αθηναίες δέσποινες ή εταιρές, συνιστά την βασική ερμηνευτική προβληματική³⁵². Έχει υποστηριχθεί – βάσει ενός σχετικά πρόσφατου ευρήματος – πλήρης εξοβελισμός των

348 Έχει υποστηριχθεί ότι τα ονόματα του αγγείου François 1 αποδίδουν αυτά των Μουσών στα Κύπρια Έπη, ονόματα τα οποία θα απέκλιναν πιθανώς από τα ησιόδεια (βλ. σχετικά Vergados 2020, 36). Για την εικονογραφία των Μουσών έως την ύστερη κλασσική περίοδο βλ. Queyrel 1992, όπου η βασικότερη έως τότε βιβλιογραφία. Για τους αναφερόμενους στις πηγές αριθμούς τους βλ. Mojsik 2011, 74–97.

349 Για το όνομα αυτό, που συνήθως είναι όνομα Σειρήνας, βλ. Τσιαφάκη 1998, 111, σημ. 474. Ως απλό επίθετο, Μούσα *λίγεια* (με καθαρή φωνή) απαντά στην Οδύσσεια (ω 62). Είναι ο συνηθέστερος χαρακτηρισμός της καθαρής φωνής (αλλά και του ήχου ορισμένων οργάνων) στην αρχαία γραμματεία (West 1992, 42).

350 Σοφοκλέους γένος και βίος 29–30 (*TrGF* IV T A 1, 32). Η Lefkowitz (2012, 80) αμφισβητεί την αξία της μαρτυρίας, υποθέτοντας ότι ο βιογράφος την άντλησε από κάποια γραπτή πηγή (κωμωδία ή φιλοσοφικό διάλογο). Παρόμοια φρασεολογία με τον βίο χρησιμοποιεί ο Στράβων (10.3.10.16–17 Radt: *πρόπολοι δὲ τῶν Μουσῶν οἱ πεπαιδευμένοι πάντες καὶ ἰδίως οἱ μουσικοί...*).

351 Κάουφμαν-Σαμαρά 1997· Schmidt 2001· Bundrick 2005, 96–102· Walter-Καρούδη 2011. Για συναγωγή σχετικών μνείων σε αθηναϊκά κείμενα της περιόδου βλ. Queyrel 1992, 658. Ο αθηναϊκοκεντρισμός που υποδεικνύουν δεν μπορεί να οφείλεται παρά στην εξέχουσα θέση της πόλης αυτής και στην λογοτεχνική παραγωγή της. Ασφαλώς η κλίση προς τις Μούσες είναι διαχρονική και πανελληνία.

352 Sourvinou-Inwood 1987, 149, σημ. 127· Vazaki 2003, 32–35.

εταιριών από τις σκηνές γυναικών μουσικών: σε σκηνή γυναικωνίτη παριστάνονται αξιοσέβαστες Αθηναίες δέσποινες, ήτοι δύο γυναίκες μουσικοί, γυναίκα με ειλητό, ενώ άλλη κρατεί βρέφος³⁵³. Μούσες όμως υπό τύπον ανεπίγραφων γυναικών μουσικών είναι αδύνατον να εκδιωχθούν από τις σκηνές γυναικωνίτη. Η ενίοτε προσπάθεια ταύτισης ακόμη και ενεπίγραφων Μουσών με θνητές Αθηναίες στα πλαίσια μίας υποτιθέμενης συνειδητής προσπάθειας εξαιρετικής εξύψωσης των τελευταίων μετά τα μέσα του 5^{ου} π.Χ. αι., είναι κάπως υπερβολική. Μία τέτοια υποτιθέμενη ιδεολογία θα συνιστούσε σχεδόν ύβρη για τους αρχαίους. Για μία και μόνο μουσικό επεφύλαξαν τιμές έως αφηρωισμού ή και αποθέωσης: την Σαπφώ, και αυτό μόνο σε μεταγενέστερους χρόνους. Ο ψευδοπλατωνικός ελληνιστικός χαρακτηρισμός της «Δεκάτη Μούσα» κορυφώνεται την εποχή του Αυγούστου, όταν η πατρώα θρησκεία είχε αρχίσει να φθίνει. Ο επιγραμματοποιός Αντίπατρος ο Θεσσαλονικεύς γράφει ότι τις εννέα Μούσες γέννησε (αντί του Διός) ο μέγας Ουρανός, τις δε εννέα θεογλώσσους θνητές γυναίκες μουσικούς των αρχαϊκών-ελληνιστικών χρόνων (*Πρήξιλλαν, Μοιρώ, Ανύτης στόμα, θήλυν Όμηρον, / Λεσβιάδων Σαπφώ κόσμον εύπλοκάμων, / Ήρινναν, Τελέσιλλαν άγακλέα και σέ, Κόρινναν, / Θοῦριν Αθηναίης άσπίδα μελψαμέναν, / Νοσσίδα θηλύγλωσσον ιδέ γλυκναχέα Μύρτιν*), η Γαία, χωρίς να μνημονεύει πατέρα (*Παλατινή Ανθολογία 9.26 Conca, Marzi & Zanetto*)³⁵⁴. Η περιέργη αυτή τεκνογονία της Γαίας άνευ άρρενος πρέπει ούτε λίγο ούτε πολύ να εμπνέεται από τον Ησίοδο, κατά τον οποίο η Γαία γείνατο τον Ουρανό, τα Ούρεα και τον Πόντο άτερ φιλότητος έφιμέρου (*Θεογονία 129–132 West Theog.*), χωρίς να αποκλείεται και επίδραση του Ορφισμού. Μέσα σε επτά αιώνες διαδρομής της αρχαίας θρησκείας των ιστορικών χρόνων, η κοσμογονία των μερών του Σύμπαντος από την Γαία έφθινε, καταλήγοντας στα χέρια των επιγραμματοποιών σε τεκνογονία από την Γαία θνητών γυναικών. Κατά τον Διόδωρο (4.7.1–2 Oldfather) λίγοι ποιητές (μεταξύ των οποίων ο Αλκμάν) αποφαίνονταν ότι γονείς των Μουσών είναι ο Ουρανός και η Γη, ο δε Πausanias (9.29.4) αναφέρει ότι ο Μίμνερμος είχε γράψει πως οι αρχαιότερες Μούσες ήταν κόρες του Ουρανού, ενώ οι νεώτερες του Διός. Σύμφωνα με Σχόλιο στον Απολλώνιο Ρόδιο *έν δέ τοίς είς Μουσαιόν αναφερομένοις δύο ίστοροῦνται γενέσεις Μουσών, πρεσβυτέρων μὲν κατὰ Κρόνον, νεωτέρων δέ τῶν ἐκ Διός και Μνημοσύνης* (*DK 2 απόσπ. Β 15*). Οι ανορθόδοξες αυτές γενεαλογήσεις πρέπει να προσεχθούν, διότι αποκαλύπτουν ότι για μερίδα του αρχαίου ελληνικού κόσμου οι Μούσες προϋπήρχαν και του Διός, όπως κατά τον Ησίοδο και οι Νηρηίδες, οι Ωκεανίδες και οι Νύμφες³⁵⁵. Το γεγονός

353 Ερ. υδρία του τρόπου του Ζ. των Νιοβιδών από τύμβο στην Turnaka της Βουλγαρίας (Περιφερειακό Αρχαιολογικό Μουσείο Πλόβντιβ IV-13· Oakley 2014· *BAPD*, αρ. 9032479), περί το 450 π.Χ.

354 Για τις ελληνιστικές απαρχές του χαρακτηρισμού «Δεκάτη Μούσα» και για το επίγραμμα του Αντίπατρου βλ. Gosetti-Murrayjohn 2006.

355 Κακριδής 1986, τόμος 2, 15–21 (Ε. Ν. Ρούσσοσ). Βλ. λεπτομερώς για την γενεαλόγηση αυτή Mojsik 2011, 28–40 (όπου και συζήτηση της πιθανής αναφοράς της Μούσας ως κόρης του Ουρανού από τον Πίνδαρο, *Νεμεόνικος* 3.10 Snell & Maehler). Βλ. και Vergados 2020, 33.

ότι ήταν περιθωριακή άποψη εξηγείται ίσως από το ότι οι Μούσες, αντίθετα με τις άλλες αυτές ομαδικές γυναικείες θεότητες, είναι συνυφασμένες με τον άνθρωπο, εξηγούν την ανθρωπινή επίνοια και μουσικότητα και ίσως προϋποθέτουν την ανθρωπογονία, για την οποία ο Δίας παρουσιάζεται κατά ορισμένες εκδοχές αμέτοχος ή αδιάφορος³⁵⁶. Οι πρώτοι άνθρωποι, πριν τους διδάξει τους αριθμούς και την γραφή ο Προμηθέας, ήταν άμουσοι ([Αίσχύλου] *Προμηθεὺς Δεσμώτης* 459–461: καὶ μὴν ἀριθμὸν, ἔξοχον σοφισμάτων, ἐξηῦρον αὐτοῖς, γραμμάτων τε συνθέσεις, μνήμην ἀπάντων, μουσομήτορ' ἐργάνην). Ο Διόδωρος (5.67.3 *Oldfather*) αναφέρει ότι οι Κρήτες θεωρούσαν την Μνημοσύνη ευρέτρια της λογικής σκέψης, της γλωσσογονίας και της ονοματοθεσίας κάθε όντος. Οι τιτανικοί αυτοί άνθρωποι του ησιόδειου χρυσού γένους, οι οποίοι έζησαν πριν διαδεχθεί τον Κρόνο ο Δίας (*Έργα και Ημέραι* 109–126 *West Works*), ζούσαν σε απόλυτη μακαριότητα, χωρίς φροντίδες, χωρίς να γερνούν και – αν και δεν αναφέρεται ρητά κάτι τέτοιο στο κείμενο – χωρίς μνήμη.

Οι ίδιοι οι αρχαίοι δεν ήταν βέβαιοι για την ετυμολογία του ονόματος Μούσα, πράγμα σημαντικό και ενδεικτικό της μεγάλης αρχαιότητάς του. Μία παλαιότερη συσχέτιση από τον Wackernagel με την λέξη *mons*, το όρος (ασφαλώς επηρεασμένη από την ησιόδεια διήγηση), τείνει να απορριφθεί. Η ετυμολογική αναγωγή στις ινδοευρωπαϊκές ρίζες των εννοιών μνήμη και μάθηση **men*-³⁵⁷ ταιριάζει πολύ καλά με την ουσία και λειτουργία τους, με την ονομασία της επί τούτου πλασμένης μητέρας τους Μνημοσύνης, καθώς και με την μαρτυρία ότι τα πρώτα ονόματά τους που τους έδωσαν ο Ωτος και ο Εφιάλτης στον Ελικώνα ήταν *Μνήμη*, *Μελέτη* και *Άοιδή* (Παυσανίας 9.29.2). Ακόμη και εδώ όμως ίσως λειτουργεί αφανώς ο κίνδυνος λήψεως του αιτουμένου, τόσο κατά την αρχαιότητα όσο και σήμερα. Η ιχνηλάτηση των απαρχών τους έγκειται κατά βάση στον εντοπισμό της ουσίας διαφοροποίησής τους από άλλες νύμφες. Αποτελούν προφανώς προβολή ενός πανίσχυρου στον ανδρικό ψυχοσυναισθηματικό κόσμο γεγονόςτος, μιας παρέας κοριτσιών που τραγουδούν και παίζουν μουσική. Αυτό δεν αρκεί όμως για την

356 Κακριδής 1986, τόμος 2, 31, 57 (Ε. Ν. Ρούσος). Οι Μούσες του Ομήρου βρίσκονται όπως όλοι οι θεοί (πλην του Άδη) στα ολύμπια δώματα (*Ιλ.* Α 604, Β 484, Λ 218, Ξ 508, Π 112), πράγμα που δεν είναι αφεαυτού σημαντικό ή περιγραφικό για την ουσία τους. Η παρουσία τους στους γάμους ενός θνητού και μίας θεάς, του Πηλέα και της Θέτιδας στο Πήλιο, που γνωρίζει ο Πίνδαρος και οι αγγειογράφοι του 6^{ου} π.Χ. αι., δεν απαντά στον Όμηρο αλλά στα Κύπρια Έπη (*PEG I Cyprus Argumentum*, απόσπ. 3).

357 Assaël 2000, 28–52· Beekes 2010, 972–973, λ. *μούσα* (δεν αποκλείει όμως και μη ινδοευρωπαϊκή καταγωγή της λέξης). Ο ελληνικός πολιτισμός της 2^{ης} π.Χ. χιλιετίας ήδη παρέχει με το όνομα του πυλίου χαλκέως *Μνασιφέργου (*ma-na-si-we-ko*) ένα ανθρωπωνύμιο δημοεργού, στο οποίο περιλαμβάνεται η ρίζα της επικρατέστερης για την Μούσα ετυμολογίας **men*- (πινακίδα Py Jn 431.3· Aura Jorro 1985, 420, 421, λ. *ma-na-si-we-ko*· Σαλή 1996, 230, λ. *Μνασί-Φεργος*). Η λέξη *ma-na-sa* στην πινακίδα Py Tn 316.4 είχε ερμηνευθεί ως **Mnāsa*, όνομα θεάς, πιθανή διαλεκτική παραλλαγή του Μούσα (Assaël 2000, 29). Η ανάγνωση όμως και η ερμηνεία μεταγενεστέρως απορρίφθηκαν (για μνείες βλ. Μαθιουδάκη 2003/2004, 112, πρόσθεσε Aura Jorro 1985, 420, λ. *ma-na-sa*).

εξήγηση της ουσίας τους. Θα ακούσαν οι Χάριτες και άλλες Νύμφες. Οι Μούσες εκπροσωπούν κάτι πολύ σημαντικότερο, το ειδοποιό στοιχείο της ελληνικής πολιτισμικής υπεροχής: τον Μουσικό Λόγο³⁵⁸.

Τα ονόματα των Μουσών αυτούσια (όχι θεοφόρα) γενικά αποφεύγονταν για θνητές, όπως είναι ο κανόνας και για τους Ολύμπιους, με πολύ λιγότερη όμως αυστηρότητα. Επισκοπώντας το LGPN συναντά κανείς ελάχιστες και ορισμένες αβέβαιες περιπτώσεις του ονόματος Μούσα (καθώς και των *Μουσίς*, *Μουσάριον*) και των επιμέρους ονομάτων των εννέα Μουσών στο αττικό ονομαστικό, οι οποίες πληθύνονται για τουλάχιστον τέσσερα από τα εννέα ονόματα (Καλλιόπη, Ερατώ, Θάλεια, Ευτέρπη) ιδίως – αλλά όχι αποκλειστικά – στην ελληνιστική και ρωμαϊκή Μικρά Ασία³⁵⁹. Ο μύθος κατά τον οποίον οι εννέα κόρες του Πιέρου και της Ευίπτης που έφεραν τα ονόματα των Μουσών μεταμορφώθηκαν σε κίσσες ή σε εννέα διαφορετικά πουλιά μετά την ήττα τους από τις πραγματικές Μούσες σε μουσικό

358 Ομοίως, αλλά ποιητικότερα, ο Walter Otto (Otto 1955, 23, 71–88). Όσον αφορά σε ένα άλλο επίπεδο προβληματικής: ένας πειρασμός (που μοιραία οδηγεί στην αίρεση) είναι η ερώτηση αν το τρίτο πρόσωπο του Τριαδικού Θεού, το οποίο ενέπνευσε τους Προφήτες, είναι κατά κάποιον τρόπο η Χριστιανική «Μούσα». Ο σύγχρονος του Μεγάλου Κωνσταντίνου Junencus, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος Χριστιανός ποιητής, επικαλείται στο προοίμιο του επικότερου ποιήματός του σε λατινικούς δακτυλικούς εξαμέτρους με έμφαση ακριβώς το Άγιο Πνεύμα και τον Χριστό, αντί των Μουσών και του Φοίβου (*Libri Evangeliorum III*, Praefatio 25–27, βλ. Pollmann 2017, 225). Υποδεικνύεται άραγε με τον τρόπο αυτό ότι ελάμβαναν χώρα σχετικές διεργασίες περί της θεολογίας του Αγίου Πνεύματος στον πρώιμο Χριστιανισμό; (η συγκριτική θεολογία έχει ιχνηλατήσει το Άγιο Πνεύμα στους Στωικούς, στα ελληνιστικά Μυστήρια και στον Ιουδαϊσμό, βλ. Konsmo 2010, 1–28). Κατά τον Παύλο (*Πρὸς Κορινθίους Α' 12.8–11*) τα χαρίσματα του Πνεύματος φανερώνονται με εννέα τρόπους: ὡ μὲν γὰρ διὰ τοῦ πνεύματος δίδονται λόγος σοφίας, ἄλλω δὲ λόγος γνώσεως κατὰ τὸ αὐτὸ πνεῦμα, ἐτέρω πίστις ἐν τῷ αὐτῷ πνεύματι, ἄλλω δὲ χαρίσματα ἰαμάτων ἐν τῷ ἐνὶ πνεύματι, ἄλλω δὲ ἐνεργήματα δυνάμεων, ἄλλω [δὲ] προφητεία, ἄλλω [δὲ] διακρίσεις πνευμάτων, ἐτέρω γένη γλωσσῶν, ἄλλω δὲ ἔρμηνεία γλωσσῶν· πάντα δὲ ταῦτα ἐνεργεῖ τὸ ἐν καὶ τὸ αὐτὸ πνεῦμα διαιροῦν ἰδίᾳ ἐκάστῳ καθὼς βούλεται. Ο καρπός του Πνεύματος κατανέμεται επίσης σε εννέα ιδιότητες (*Πρὸς Γαλάτας 5.22–23*). Στο ύστατο Εθνικό (Νεοϋθαγόρειο) χαιρέ προς τις Μούσες στα μέσα του 5ου μ.Χ. αι. ο Πρόκλος τις επικαλείται ως ἀναγώγιον φῶς να ἔλξουν την παναλήμονα ψυχή του προς φῶς ἀγνόν (*Πρόκλου Εἰς Μούσας 1, 15 van den Berg*). Οι Μούσες στην θεολογία του Πρόκλου ενοποιούν και ολοκληρώνουν τις διασπασμένες ανθρώπινες ενέργειες και τις ανάγουν προς το νοερό Εν και προς το Φως (βλ. van den Berg, 22, 39–41, 61–65, 208–223). Ο Δάντης επικαλείται μεν αντί του (Αγίου) Πνεύματος τις Μούσες και την Υψηλή Έμπνευση (*Inferno 2.7: O muse, o alto ingegno*), οι Μούσες της αρχαιότητας είναι όμως για αυτόν *sante Muse* και *sacrosante Vergini* (*Purgatorio 1.8, 29.37*, βλ. Levenstein 2008, 18, σημ. 26). Μία γνωστή κατά τους πρώιμους νεωτέρους χρόνους επικοφανής επίκληση είναι αυτή του Τζων Μίλτον προς την *heavenly Muse*, και αμέσως κατόπιν προς το *Spirit* (*Paradise Lost 1.6, 1.17*). Αργότερα (*Paradise Lost 7.1*) την κατονομάζει χωρίς περιστροφές *Urania*. Η μιλιτώνεια περίπτωση είναι συγκρητιστική ποιητική επίνοια αρχαιολατρικής και προτεσταντικού Παλαιοδιαθηκισμού, έχει δε θεωρηθεί Αρειανισμός (βλ. σχετικά Core 1957· Davies & Hunter 1988· Dolloff 2006, 13–17).

359 Bechtel 1902, 71· βλ. για το θέμα Parker 2000, 57–59, με μνείες παλαιών μελετών. Παρατηρεί ότι από ονόματα ηρώων απαντούν αυτούσια ως ονόματα Αθηναίων και τα *Θάμυρις*, *Φιλάμμων*.

διαγωνισμό, εμβάλλει στην υπόνοια ότι υπήρχε και στην αρχαία ελληνική θρησκεία ο φόβος του θείου ονόματος³⁶⁰. Ένα τέτοιο συμπέρασμα θα ήταν όμως τουλάχιστον βιαστικό. Ο Πausανίας (9.29.4) αναφέρει ότι οι κόρες του Πιέρου πήραν ονόματα Μουσών, χωρίς να μνημονεύει τυχόν οδυνηρά επακόλουθα. Σχολιάζει όμως (ίσως κατ' Ενημερισμόν) ότι όσους οι Έλληνες ονομάζουν παιδιά των Μουσών είναι παιδιά των κορών του Πιέρου. Απροσδόκητα σαφή ενημεριστική εξήγηση για το όνομα «Μούσαι» (*Μυσαί*, θεραπεαινίδες από την Μυσία), έδωσε κατά την ελληνιστική εποχή ο Μύρσιλος ο Λέσβιος (*FGrHist* 477 απόσπ. F 7), την οποία χρησιμοποίησαν ο Κλήμης (*Προτρεπτικός* 2.31.1 Stählin *Protr.*) και ο Αρνόβιος (*Disputationum Adversus Gentes* 4.24.1).

Ο αριθμός και τα ονόματα των Μουσών απέβησαν πρόβλημα ήδη από την αρχαιότητα και κίνησαν το επίμονο ενδιαφέρον του βυζαντινού γραμματικού Τζέτζη στα σχόλιά του επί των Έργων και Ημερών του Ησιόδου. Στον Τζέτζη οφείλουμε εκτενή πραγματεύση και πληροφορίες από έκτοτε χαμένα αρχαία κείμενα³⁶¹. Μετά το αγγείο François 1, που βρίσκεται σε άμεση επαφή με τον κόσμο του Ησιόδου, η ομάδα των Μουσών ως εννεάδα επανεμφανίζεται στην τέχνη τον ύστερο 5^ο π.Χ. αι., την ίδια εποχή που ο Ευριπίδης και ο Αριστοφάνης αναφέρουν εννέα τις Μούσες (*Μήδεια* 831· *Βάτραχοι* 875). Σύμφωνα με ορισμένες απόψεις, ακόμη και δεκάδα γυναικών μουσικών σε κύλικα ήδη των μέσων του 5^{ου} π.Χ. αι. είναι «αναμφισβήτητα» οι Μούσες³⁶². Στην μόνη περίπτωση η οποία χαρακτηριζόταν έως τώρα βέβαιη απεικόνιση και των εννέα Μουσών τον 5^ο π.Χ. αι. (χωρίς όμως να αναγράφονται τα ονόματά τους), στον κρατήρα του Πωλίνος από την Σπίνα 7, απαντούν και ο Απόλλων και η μητέρα του αοιδού Αργιόπη, η οποία εμφανίζεται και στις υδρίες Οξφόρδης 3, Βατικανού 4 και Νάπολης 5, πάντα ανεπίγραφη. Και οι εννέα Μούσες με τα ονόματά τους αναφέρεται ότι παριστάνονταν σε χαμένη ερ. υδρία, άλλοτε στην κατοχή του Wilhelm Zahn στο Βερολίνο³⁶³. Η κατά το ήμισυ σωζόμενη πυξίδα του Ολυμπιείου 10 θα μπορούσε να είχε φιλοξενήσει και τις εννέα Μούσες ενεπίγραφες³⁶⁴. Προς τα τέλη του 5^{ου} π.Χ. αι. απαντούν σε πρωτοαπουλικό ερ. ελικωτό κρατήρα του Ζ. του Σισύφου από το Ρυνο στο Μόναχο εννέα γυναίκες σε εσωτερικό χώρο (κίονες): ισταμένη κουρδίζει (*έναρμότεται*) πεταλόσχημη κιθάρα, καθημένη σε δίφρο παίζει άρπα, καθημένη σε κλισμό παίζει λύρα (χέλυ), δύο ισταμένες παίζουν διπλούς αυλούς, ισταμένη διαβάζει ειλητό, ισταμένη υψώνει κιβωτίδιο, δύο ισταμένες ανοίγουν κιβωτίδιο. Για άλλους μελετητές είναι οι εννέα Μούσες, για άλλους ο αριθμός τους επελέγη «για να

360 Για τον μύθο βλ. υποσημ. 116.

361 Gaisford, 24–38· Cardin & Tribulato 2018.

362 Άποψη των Maas & McIntosh Snyder (1989, 83) για την παράσταση του εξωτερικού της κύλικας του Ζ. του Λούβρου G456 στην Bologna (Museo Civico Archeologico PU271, υποσημ. 259β). Για το φαινόμενο απόδοσης του χαρακτηρισμού «Δεκάτη Μούσα» σε ιστορικές φυσιογνωμίες και σε επιτύμβια απλών ανθρώπων βλ. Mojsik 2011, 96, σημ. 66.

363 Queyrel 1992, 661.

364 Η Φιλιππάκη θεωρούσε ότι εικονίζονταν συνολικά οκτώ Μούσες (Philippaki 1988, 92).

χαρακτηριστούν ως Μούσες»³⁶⁵. Εννεάδα αγαλμάτων Μουσών της ίδιας περιόδου εποχής μαρτυρεί ο Πausανίας (9.30.1) στο άλσος των Μουσών υπό τον Ελικώνα, έργα ανά τρία των Κηφισοδότου, Στρογγυλιώνος και Ολυμπισθένου, άρα πιθανώς περί το 400 π.Χ.³⁶⁶ Αμέσως μετά αναφέρει στο ίδιο ιερό άγαλμα Θάμυρη, τυφλόν και λύρας κατεαγνίας έφαπτόμενοι³⁶⁷. Κατά τον ίδιο (9.29.3) τον αριθμό των Μουσών σε εννέα καθιέρωσε ο Πίερος ακριβώς όταν έφερε εδώ, στις Θεσπιές, την λατρεία των Μουσών από τον τόπο του³⁶⁸.

Σε πυξίδες οι πολυπρόσωπες συνθέσεις εν είδει ζωφόρων διευκολύνονταν από το σχήμα του αγγείου. Οι κυριότερες πυξίδες με Μούσες (βέβαιες ή εικαζόμενες) της περιόδου είναι της Βοστώνης (Αρχιλόχου) **13**, της Νέας Υόρκης **14**, της οδού Πειραιώς **15**, του Amsterdam **16**, της οδού Αιόλου **17**, του Βουκουρεστίου **19**, του Ολυμπιείου **10**.

Αιώνες αργότερα ο αριθμός, οι ιδιότητες και συνεπαγόμενες προσπάθειες ομαδοποίησης των Μουσών σε τριάδες θα αποτελούσαν φιλοσοφική άσκηση των προσλαδίων της δεύτερης σοφιστικής. Στο ήδη αναφερθέν ΙΔ' πρόβλημα των Συμποσιακών του Πλουτάρχου (746b), ο διδάσκαλός του Αμμώνιος αποδίδει κοινά στοιχεία στις Καλλιόπη, Κλειώ, Θάλεια, την θεών επιστήμη και θέαση, ενώ οι λοιπές Μούσες (από τις οποίες ζευγαρώνει την Μελπομένη και την Τερψιχόρη) ασχολούνται με τα καθημερινά ανθρώπινα πράγματα, η δε Ουρανία τίθεται στον ουρανό. Καμμία ασφαλώς σύναψη δεν είναι θεμιτή με τις τρεις ομάδες Μουσών του δημοσιευομένου εδώ αγγείου, ούτε γενικώς με τα εικονογραφικά δεδομένα των κλασικών χρόνων. Ομαδοποίηση ανά δύο³⁶⁹ και τρεις, οπωσδήποτε μία αναγκαιότητα

365 Μόναχο, Antikensammlungen 3268· Wegner 1949, 122, πίν. 22· Paquette 1984, 229–230, πίν. ΧΙ· Maas & McIntosh Snyder 1989, 140, 141· Queyrel 1992, 661, αρ. 20, πίν. 386· BAPD, αρ. 9036838, 420–410 π.Χ. Βλ. επίσης τις εννέα ανεπίγραφες Μούσες στην ανάγλυφη ερ. λήκυθο του 380–370 π.Χ. με την τιμωρία του Μαρσούα στη Νάπολη (Museo Archeologico Nazionale 81396, H2991, υποσημ. 97).

366 Ο Πausανίας αναφέρει κοντά και άλλες Μούσες, αυτή την φορά αποκλειστικά του Κηφισοδότου. Έχει υποτεθεί ότι πρόκειται τώρα για τον νεώτερο Κηφισοδότο, άρα για έργα του τέλους του 4^{ου} π.Χ. αι. (Queyrel 1992, 662, αρ. 24, 25). Ο Ευσέβιος (*Εις τόν βίον του μακαρίου Κωνσταντίνου του βασιλέως* 3.54 Winkelmann) αναφέρει την μεταφορά ...ώς εις άσχήμονα θέαν των ελικωνιάδων Μουσών στο παλάτιον της Κωνσταντινουπόλεως επί Μεγάλου Κωνσταντίνου. Ο αντιχριστιανός Ζώσιμος (*Ιστορία Νέα* 5.24 Mendelssohn) τις ονομάζει δεικηλα (μιμήματα, εικάσματα), διεκτραγωδώντας την ιεροσυλία αυτή και την καταστροφή τους από φωτιά το 404 μ.Χ., επί Αρκαδίου, ...σαφέστερόν πως την κατέξουσαν άπαντας άμουσίαν μηνύοντα (βλ. Mango 1963, 57). Διευκρινίζει ότι βρίσκονταν στον οίκο της γερουσίας, πρό των βασιλείων.

367 Κεφάλι νέου ρωμαϊκών χρόνων στην Βουδαπέστη με κλειστούς οφθαλμούς έχει υποτεθεί Θάμυρης (Szerpmányészeti Múzeum 18· Sarti 2010/2011, 222, 226, αρ. 3, εικ. 2).

368 Κακριδής 1986, τόμος 2, 264 (Α. Σκιαδάς & Αικ. Καμαρέττα).

369 Το *Zweiiergruppe* δύο Μουσών στον χου της Απολλωνίας **36** παρομοιάζεται (Lezzi-Hafter 1997, 356) με το ανατολικό αέτωμα του Παρθενώνα, διότι τώρα πρόκειται για μορφές καθήμενες. Η τριάδα Ουρανίας-Καλλιόπας-Θάλειας του αγγείου μας, με το χέρι της πίσω της ευρισκομένης Θάλειας στον ώμο της καθημένης Καλλιόπας και την ενώπιόν τους Ουρανία να αντικρίζει το ζεύγος ισταμένης και καθημένης, θυμίζει ακροθιγώς το τρίμορφο ανάγλυφο Ηρα-

υπαγορευομένη αν μη τι άλλο και από λόγους σύνταξης της εικόνας, απαντά και στις επτά Μούσες της πυξίδας της οδού Αιόλου 17 (Τερψιχόρη-Μελπομένη, Θάλεια-Χορῶ-ανεπίγραφη, Κλειώ-Ερατώ) και σε πλείστες άλλες περιπτώσεις, αρχής γενομένης από το αγγείο François 1 (Καλλιόπη-Ουρανία, Μελπομένη-Κλειώ, Ευτέρπη-Θάλεια, Στησιχόρη-Ερατώ-Πολυμνίς).

Η θρησκευολογία γνωρίζει ότι συχνά οι ομαδικοί θεοί δεν έχουν καθορισμένο αριθμό ούτε ατομικές διαφοροποιήσεις, στην ελληνική όμως τουλάχιστον θρησκεία αποτελούν κλειστές ομάδες όσον αφορά στην ηλικία και το φύλο³⁷⁰. Σε ορισμένους πολιτισμούς είναι απροσδιόριστοι ονομαστικά ή και απείρως εκτατοί αριθμητικά, σαν φαντάσματα. Από την άλλη, ακριβώς στο εναρκτήριο σάλπισμα του ελληνικού πολιτισμού των ιστορικών χρόνων, ο αιδός επικαλείται μία και μόνη ανώνυμη ιλιαδική Μούσα, προσφωνώντας την όμως απλώς «θεά», στην αρχή δε του ετέρου έργου του επικαλείται τώρα και λεκτικά την οδυσσειακή Μούσα (πάντοτε ανώνυμη), με την οποία μοιάζει να έχει την ίδια προσωπική σχέση που έχει ο ήρωάς του Οδυσσεύς με την Αθηνά. Το απόσπ. 15 Cappelletto του Μνασέου, παραδιδόμενο σε Βυζαντινό λεξικογραφικό Σχόλιο επί της λέξης Μούσα στον Όμηρο (Dyck, 499, 500, μ 65), είναι σημαντικό, διότι δείχνει ότι την ελληνιστική εποχή μερίδα των λογίων φαίνεται να δεχόταν ότι τα ησιόδεια ονόματα των Μουσών πράγματι υπολείπονται σε σημασία του ίδιου του «Μούσα» ως προσηγορικού, το οποίο θα εμφανιζόταν ως τρεις επικές επικλήσεις, θεά στην Ιλιάδα (Α 1), Μοῦσα στην Οδύσεια (α 1), Ὑμῶ στα Κύπρια (PEG I Cypria απόσπ. 42)³⁷¹.

10.3 Μουσικός αγώνας Θάμυρη και Μουσών

Αν δεν υπήρχε η επιγραφή «Μουσαίος», η παράστασή μας θα αναγνωριζόταν ως η πρώτη φάση του μουσικού αγώνα, με τον Θάμυρη κιθαρίζοντα και τις Μούσες να αναμένουν την σειρά τους. Και μάλιστα θα θεωρείτο η πρώτη ανευρισκομένη εικόνα με τον Θάμυρη και τις Μούσες όχι μόνο σε απαρτία ως εννεάδα (ήδη στον κρατήρα του Πωλίου από την Σπίνα 7), αλλά και επιγραφόμενες. Ενισχύεται η ερμηνεία από το γεγονός ότι οι τέσσερις Μούσες με μουσικά όργανα απλώς τα κρατούν, δεν παίζουν. Η Ουρανία και η Θάλεια ναι μεν έχουν τα δάχτυλα του αριστερού χεριού πάνω στις χορδές, αλλά όπως υπογραμμίστηκε πρόκειται για αγγειογραφική συνήθεια: το δεξιό χέρι που θα έφερε το πλήκτρο και θα τις έκρουε, είναι

κλή, Πειρίθου και Θησέα (χρονολόγηση του χαμένου πρωτοτύπου: 420–410 π.Χ.) με αρκετά ανάλογη διάταξη των μορφών και κατά την επικρατέστερη αποκατάσταση με το χέρι του Ηρακλή στον ώμο του καθημένου Πειρίθου (Harrison 1964, 77, πίν. 12a–c. Αβέβαιο προς τα πού στρεφόταν το κεφάλι του Πειρίθου). Για μειδιακές τριάδες προερχόμενες μορφολογικά από τα τέσσερα τρίμορφα ανάγλυφα που αποδίδονται στον Βωμό των Δώδεκα Θεών της Αγοράς βλ. Παπαιωάννου 1972, 26–32.

370 Burkert 1985, 173· Κακριδής 1986, τόμος 2, 261, 262 (Αικ. Καμαρέττα).

371 Mojsik 2011, 67, 68, 90· Vergados 2020, 35.

απλώς καθειμένο, χωρίς καμμία ένδειξη ότι έχει μόλις κρούσει τις χορδές όπως σε άλλες περιπτώσεις. Η απουσία επίσης Μουσών με ειλητό-πάπυρο ή δίπτυχο ίσως εντείνει την αίσθηση ότι εικονίζεται ο μουσικός αγώνας παρά ειρηνική σκηνή.

Από τις μορφές θεών και ηρώων της μουσικής – αλλά και θνητών – που εικονίζονται σε αγγειογραφικές σκηνές του 5^{ου} π.Χ. αι. με Μούσες (Απόλλωνας, Ορφείας, Μουσαίος, Θάμυρης, Λίνος, Αμφίων, Όλυμπος³⁷², Τέρπανδρος, Αρχίλοχος) οι Ελληνοθράκες Ορφείας, Μουσαίος, Θάμυρης είναι συνήθως αγένειοι. Γενειοφόρος απαντά ο Λίνος μαζί με νεαρό Μουσαίο στην κύλικα του Ζ. της Ερέτριας 31. Οι δύο αυτοί μουσικοί δίνουν την εντύπωση ζεύγους φιλήτορος και ερωμένου, ή – εφόσον εδώ είναι ομότεχνοι – δασκάλου και μαθητευόμενου. Ο μουσικοδιδάσκαλος Λίνος ήταν κατά τους Θηβαίους ο «Λίνος του Ισμηνίου», νεότερος του άλλου ομωνύμου του (Παυσανίας 9.29.9· PEG II, 3 Linus απόσπ. 37 T).

Όχι μόνον η ομηρική επίκληση προς την Μούσα είναι τρόπον τινά μέρος του εναρκτηρίου σαλπίσματος του ελληνικού πολιτισμού των ιστορικών χρόνων, αλλά και ο μουσικός αγώνας του «Μυκηναίου»³⁷³ Θάμυρη με τις Μούσες είναι πανάρχαιος ελληνικός μύθος, τοποθετούμενος από τον Όμηρο (Ιλ. Β 595) στο Δώριον της Μεσσηνίας, ενώ κατά υστέρων χρόνων μαρτυρία (*Εκ τῶν Ἐθνικῶν Στεφάνου κατ' ἐπιτομήν* 151.54–55 Billerbeck & Zubler) ο Ησίοδος ανέφερε το Δώτιον, παρά τα Τέμπη της Θεσσαλίας³⁷⁴. Τελούσε εν υπνώσει στην εικονογραφία έως τους κλασσικούς χρόνους. Φαίνεται ότι καθοριστική ώθηση στην παράσταση του Θάμυρη στην Αθήνα του 5^{ου} π.Χ. αι.³⁷⁵ έδωσαν τρία, περίπου ταυτόχρονα, και ίσως συνδεόμενα μεταξύ τους γεγονότα: η διδαχή του πρώιμου έργου του Σοφοκλή *Θαμύρας* περί το 460 π.Χ., στο οποίο ο ίδιος, κιθαρίζων, υποδύθηκε τον αοιδό· η ζωγράφιση του Σοφοκλή στον ρόλο αυτό του Θάμυρη σε τοιχογραφία ή αναθηματικό πίνακα στην

372 Για τον Φρύγα αυτόν, έναν από τους κομιστές της αυλητικής στην Ελλάδα, βλ. Burn 1987, 58· Barker 2011.

373 Έχει υποτεθεί ότι ο καθαυτό μουσικός αγώνας Θάμυρη και Μουσών είναι μεθομηρικό στοιχείο, διότι η περιγραφή της Ιλιάδας αναφέρει ότι οι Μούσες τον τιμώρησαν εξοργιζόμενες απλώς και μόνον από την πρόκλησή του. Ίσως όμως πρόκειται απλώς περί συντομύσεως (βλ. σχετικά Brillante 1992, 431). Σύμφωνα με τις ηρωικές γενεαλογήσεις ο Θάμυρης ήταν υιός του Φιλάμμωνος και της νύμφης Αργιόπης. Ο υιός του Απόλλωνα Φιλάμμων είχε πάρει μέρος στην Αργοναυτική εκστρατεία κατά την εκδοχή του Φερεκύδου του Αθηναίου την σωζόμενη στα Σχόλια (9.1 Wendel) των Αργοναυτικών του Απολλωνίου (*FGrHist* 3 απόσπ. F 26 = απόσπ. 130 Dolcetti· Κακριδής 1986, τόμος 4, 139 [Ε. Δρακωνάκη-Καζαντζάκη]· Dolcetti 2018, 34, 35). Η αρχαιότητα αυτή, και η σχέση με την Μεσσηνία, ενθάρρυνε τον Μαρινάτο να ονομάσει ίσως Θάμυρη τον καθήμενο σε βράχο φορμικτή της μυκηναϊκής τοιχογραφίας της Πύλου (Marinatos & Hirmer 1973, 90, 104, σημ. 104), πέραν των διαφόρων άλλων κατά καιρούς ονομασιών του (Ορφεία, Απόλλωνα, Μόψου, μνείες και στον Younger 1998, 47, 48). Βιβλιογραφία για τον Φιλάμμωνα βλ. στην Τσιαφάκη (1998, 95, σημ. 373).

374 Για τον μύθο βλ. Zschätzsch 2002, 158–161. Για τις Μούσες στην Μεσσηνία βλ. Wilson 2006/2007: υποστηρίζεται ότι ο Θάμυρης ανήκει στον αιολικό πολιτισμικό χώρο, και ότι σχετίζεται με τα Μυστήρια της Ανδανίας, η οποία είναι ίσως η ίδια η Μεσσηνιακή Οιχαλία. Βλ. και Menichetti 2007, 108, σημ. 8.

375 Επισκόπηση της εικονογραφίας του Θάμυρη: Burn 1987, 54–59· Τσιαφάκη 1998, 94–106· Bélis 2001, 36–39· Menichetti 2007· Sarti 2010/2011· Κάρπατι 2016, 168, σημ. 1, 198.

Ποικίλη Στοά της Αγοράς των Αθηνών³⁷⁶· η εικόνιση του Θάμυρη στην τοιχογραφία της Νέκυιας του Πολυγνώτου στην Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς, στην οποία ο Θάμυρης ήταν γενειοφόρος, με την λύρα του σπασμένη εμπρός από τα πόδια του (Παυσανίας 10.30.8–9: *Θαμύριδι δὲ ἐγγυὺς καθεζομένω τοῦ Πελίου διεφθαρμέναι αἱ ὄψεις καὶ ταπεινὸν ἐς ἅπαν σχῆμά ἐστι καὶ ἡ κόμη πολλή μὲν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς, πολλή δὲ αὐτῶ καὶ ἐν τοῖς γενείοις: λύρα δὲ ἔρριπται πρὸς τοῖς ποσὶ, κατεαγότες αὐτῆς οἱ πήχεις καὶ αἱ χορδαὶ κατεῤῥωγυῖαι*).³⁷⁷ Ἐχει υποτεθεῖ ὅτι οἱ Θαμύριδες³⁷⁸ της αγγειογραφίας εικονίζουν τον ἴδιο τον Σοφοκλή της παραστάσεως. Από την τραγωδία σώζονται ελάχιστα αποσπάσματα (*TrGF IV*, 234–238 απόσπ. F 237–245, ομώνυμο ἔργο εἶχε γράψει καὶ ὁ κωμικὸς Αντιφάνης). Θεωρεῖται ὅτι στο ἔργο του Σοφοκλή ὁ αγώνας λάμβανε χώρα στο ὄρος Αἴθως³⁷⁹ (ἐνὸς στον *Ῥῆσον* του Ευριπίδη στο Παγγαίον). Δεν φαίνεται πάντως να μερίμνησαν ἰδιαιτέρως οἱ αγγειογράφοι για τὴν ἀπόδοση ορεινοῦ τοπίου στις παραστάσεις με τὸ θέμα αὐτό: ὁ Θάμυρης κάθεται μὲν σε ὑψωμα, πιθανόν νοεῖται ἐνίοτε ὑπαίθριον ἱερὸ Μουσῶν με ξόανα, ἀλλὰ ἐμφατικές κυματοειδεῖς γραμμές για να ἀποδώσουν ἕναν ἄλλο «Ελικῶνα» δεν ἀπαντοῦν³⁸⁰. Σύμφωνα με τὸν Βίο του, ὅταν διδάχθηκε τὸ ἔργο *Θαμύρας* ὁ ἴδιος ὁ Σοφοκλῆς, καὶ μόνο τότε³⁸¹, ἐκιδάχθηκε, ὅθεν παρεστάθη με κιθάρα στην Ποικίλη Στοά, ἡ ὁποία κτίστηκε τὴν ἴδια περίπου περίοδο³⁸². Ὁ Παυσανίας στην περιγραφή της Στοᾶς (1.15) δεν ἐπιβεβαιώνει τὴν πληροφορία. Στην αγγειογραφία ὁ Θάμυρης (ἀνεπίγραφος) εἶναι γενειοφόρος ἄπαξ, στον ἀμφορέα του Ερμιτάζ 6³⁸³. Ἡ φθορά στο κεφάλι του Θάμυρη-Μουσαίου του αγγείου μας, δυσχεραίνει παρατηρήσεις σχετικές με πιθανή προσπάθεια ἀπόδοσης τῆς πηρώσεως. Από τὸν οφθαλμὸ σώζεται μόνον ἡ κάτω γραμμὴ ὥστε δεν εἶναι δυνατόν να ἀποδειχθεῖ ὅτι ἦταν κλειστός ὅπως στην υδρία τῆς Οξφόρδης 3. Το ἀπίθανο αὐτὸ ἐνδεχόμενο (ἀπίθανο διότι ὁ αοιδὸς παίζει κανονικά, δεν φαίνεται κλονισμένος) θα ὀδηγοῦσε ἐξἄλλου καὶ στην

376 Wycherley 1957, 42, 43, ἀρ. 90· Nercessian 1994, 903, ἀρ. 17.

377 Nercessian 1994, 903, ἀρ. 15· Μανωλεδάκης 2003, 35, 129, 189, 190.

378 Ὁ πληθυντικός εἶναι μὲν ἀκομψός, κείται ὁμως κατ' ἀποκατάστασιν ἤδη σε βυζαντινὸ Σχόλιο στον *Ῥῆσον* του Ευριπίδη, βασιζόμενο σε ἀπόσπ. του υπομνήματος του Απολλοδώρου στον Νηῶν Κατάλογο (Rabe, 420· Merro, 246). Στις Θεσπιές, τὴν κατεχοχὴν δηλαδὴ πατρίδα των Μουσῶν, μαρτυροῦνται ἐπιγραφικά τὸν 4^ο π.Χ. αἰ. δύο ἐπίσημοι, χαρακτηριστικοὶ ὡς *θαμυρρίδοντες* (*SEG XXXII.503*). Κατὰ μία ἀποψη (Marcello Durante) ὁ «Θάμυρης» εἶναι προβολὴ μίας συλλογικότητας «Θαμυριδῶν», ὅπως ὁ «Ὀμηρος» των Ὀμηριδῶν, βλ. σχετικά Wilson 2006/2007, 210.

379 Brillante 1992, 434, σημ. 19. Πιθανόν μεταφέρθηκε ἐγγύτερα πρὸς τὴν Θράκη ὁ τόπος του αγώνα ἀκριβῶς ἀπὸ τους δύο τραγικούς (βλ. σχετικά Τσιαφάκη 1998, 104–105).

380 Για τις κυματοειδεῖς γραμμές τοπίου στην αγγειογραφία βλ. Dietrich 2010, 230–302, 480–538.

381 Σοφοκλέους γένος καὶ βίος 24–25 (*TrGF IV T A 1*, 32). Ἡ φράση *ἐν μόνῳ τῶ Θαμύριδι* παλαιότερα δεν γινόταν ὁμόφωνα δεκτὴ (βλ. Wycherley 1957, 42, σημ. 1 καὶ τὸ κριτικὸ ὑπόμνημα τῆς ἐκδόσεως του Radt).

382 Παραπομπές για τὸ ἔργο αὐτὸ του Σοφοκλή στον Oakley (1990, 20–22). Πρόσθεσε Menichetti 2007, 109 καὶ Κάρπατι 2016, 179–187. Για τὴν χρονολόγηση του ἔργου βλ. Meriani 2007, 37, σημ. 3.

383 Γαρέζου 2012, 197.

παραδοχή ότι ένας ενεπίγραφος Μουσαίος υφίσταται την τιμωρία του Θάμυρη. Στην μοναδική αγγειογραφική απόδοση της καθαυτό στιγμής της πηρώσεως στην υδρία της Οξφόρδης 3, ο Θράκας (ανεπίγραφος) είναι νέος, αγένειος, με πλούσια κόμη. Από την εποχή του Hauser έχει καταβληθεί προσπάθεια – χωρίς επιτυχία ή ομοφωνία – να συσχετιστούν οι αγγειογραφίες του Θάμυρη με δύο διαφορετικά μνημειακά πρότυπα: τον αρχαιότερο πίνακα του Σοφοκλή στην Ποικίλη Στοά και την μεταγενέστερη πολυγνώτεια τοιχογραφία στην Λέσχη των Κνιδίων των Δελφών³⁸⁴. Μόνον η υδρία της Οξφόρδης 3 μοιάζει να αποδίδει την περιγραφή της δραματικής δελφικής εικόνας από τον Πausανία, ο πολυγνώτειος όμως εκείνος Θάμυρης ήταν – όπως και ο Μουσαίος του Κυνοσάργους – γενειοφόρος. Οι Σχολιαστές είχαν επισημάνει ότι εφόσον η τυφλότητα δεν αποτρέπει το άσμα – αντίθετα μάλιστα, το αρχέτυπο του τυφλού θεόπνευστου αοιδού είναι μία πολιτισμική σταθερά που επιβιώνει ακόμη στις μέρες μας –, η λέξη πηρός θα σήμαινε φωνητική αναπηρία ή τρέλα, όχι τύφλωση³⁸⁵. Κατά την ομηρική παρατακτική αφήγηση οι Μούσες ...*χολωσάμεναι πηρόν θέσαν, αὐτὰρ αἰοιδὴν θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστῶν* (Ιλ. Β 599–600).

10.4 Ο Μουσαίος

Το ερώτημα γιατί στην πυξίδα του Κυνοσάργους επεγράφη μία εικόνα Θάμυρη «Μουσαίος», συναρτάται με την αθηναϊκή ή ελευσινιακή ταυτότητα του δευτέρου, ονομασθέντος και «Αττικός Ορφείας» ή και υιός του Ορφεία από τον Διόδωρο, ο οποίος αναφέρει ότι ο Μουσαίος προέστη στα Ελευσίνια Μυστήρια όταν μετέσχε σε αυτά ο Ηρακλής (4.25.1 *Oldfather: PEG II, 3 Musaeus απόσπ. 10 T*)³⁸⁶. Η κλασική αναφορά σε γραπτή πηγή είναι αυτή στον (ψευδο)ευριπίδειο *Ρήσον*, των μέσων του 5^{ου} π.Χ. αι., όπου η ανώνυμη Μούσα, μητέρα του Ρήσου, αποκαλεί τον Μουσαίο (απευθυνόμενη στην Αθηνά) *σὸν σεμνὸν πολίτην* (945–946· *PEG II, 3 Musaeus απόσπ. 33 T*). Λίγους στίχους πριν (924) είχε αναφερθεί στον Θάμυρη υποτιμητικά ως *κείνω σοφιστῆ Ἰθρηκι*, τον οποίο τύφλωσε μαζί με τις άλλες Μούσες στο Παγγαίο³⁸⁷. Το *κείνω*, το οποίο συνήθως αναφέρεται στις αρχαιολογικές μελέτες περί

384 Hauser 1905, 35–40. Για πρώιμες αντίθετες γνώμες βλ. τις μνείες της Richter (Richter & Hall 1936, 204, σημ. 8). Βλ. και Cillo 1993, 210· Nercessian 1994, 904· Mannack 2001, 97.

385 Cillo 1993, 208, σημ. 17, με παραπομπές· Bélis 2001, 30, 31, 35· Meriani 2007, 40–42 (η τύφλωση οφείλεται σε μεταγενέστερους ποιητές).

386 Συναγωγή των πηγών και σύγχρονων μελετών για τον Μουσαίο: Kauffmann-Samaras 1992, 685–686· Τσιαφάκη 1998, 107, 108· *PEG II, 3, 1–53*· Gorrini 2010· Γαρέζου 2012, 23, σημ. 65, 198, σημ. 1019· Burges Watson 2013, 448, 454.

387 Ναι μεν η λέξη θα απέδιδε την μουσική του δεινότητα (Brillante 1992, 442, σημ. 46), ήδη όμως προσλάμβανε την εποχή εκείνη αρνητική χροιά. Στις πρώτες γραμμές του *Προτρεπτικοῦ* (1.1.1 Stählin *Protr.*) ο Κλήμης διαλαμβάνει τους αρχαίους Έλληνες αοιδούς, χαρακτηρίζοντάς σοφιστή τον Ορφεία, χωρίς να τον κατονομάζει. Ασφαλώς δεν πρόκειται περί συμπτώ-

Θάμυρη, δεν είναι βέβαιο όμως στην χειρόγραφη παρόδοση. Έχει υποτεθεί *κλεινώ* ή *δεινώ*, που είτε είναι ειρωνικό είτε ειλικρινές, οπότε στην δεύτερη περίπτωση αλλάζει το νόημα. Η έκδοση της Οξφόρδης του 1994 αναγράφει *κλεινώ* (και σε μετάφραση *renown*)³⁸⁸.

Ο Πausanias (1.22.7· PEG II, 3, Musaeus απόσπ. 41 T) μαρτυρεί ότι ο Μουσαίος είχε απεικονιστεί στην Πινακοθήκη των Προπυλαίων, δεν τον περιγράφει όμως. Νέος και αγένειος στην εικονογραφία, εικονιζόμενος πάντα ως Έλληνας, άπαξ μόνο³⁸⁹ θεωρείται ότι εικονίστηκε ως Θράκας, και δη με τον τύπο του Θάμυρη, στην πελίκη του Ζ. του Μειδία στη Νέα Υόρκη 46, όπου είναι όμοιος με τον Θάμυρη του Ruvo 8. Η έρευνα έχει υποδείξει ότι εικονίζεται (επιγραφόμενος) αποκλειστικά και μόνο στην αττική αγγειογραφία του δεύτερου ημίσεος του 5^{ου} π.Χ. αι., χωρίς συνέχεια ή προέλευση³⁹⁰. Ο συνήθης χαρακτηρισμός πάντως του ενδύματός του στην πελίκη της Νέας Υόρκης 46 ως θρακικού, υπερβάλλει κάπως τα πράγματα. Η απουσία ζειράς και αλωπεκής υποβιβάζει τα θρακικά στοιχεία της ένδυσης μόνο στις εμβάδες. Ο ποικίλος ανατολιζών χειριδωτός χιτώνας και ο επενδύτης αρμόζουν γενικά σε μουσικούς, ίσως δε επιδρά και η ελευσινιακή ταυτότητα του εν λόγω Μουσαίου³⁹¹. Άρα, στα δύο μειδιακά αγγεία Ruvo 8 και Νέας Υόρκης 46 ο Μουσαίος και ο Θάμυρης δεν έχουν απεικονιστεί ως Θράκες, απλώς διαθέτουν κάποια θρακικά ή θρακίζοντα στοιχεία, πολύ διαδεδομένα τότε στην Αθήνα.

Η Σούδα (λ. *Μουσαῖος* Adler, βλ. και λ. *Εὐμολπίδαι*, *Εὐμολπος*: PEG II, 3 Musaeus απόσπ. 1 T, 16 T, 18 T, 21 T, 73 T) καταχωρεί τρία διαφορετικά λήμματα υπό το όνομα Μουσαίος (και ένα τέταρτο για έναν Εφέσιο των ελληνοιστικών χρόνων με το ίδιο όνομα), είναι φανερό όμως ότι πρόκειται για υπερβολική ευσυνειδησία ή τυπολατρία του λεξικογράφου, και ότι πρόκειται για την ίδια μορφή με δευτερεύουσες παραλλαγές αναλόγως της πηγής: α) Ελευσίνιος εξ Αθηνών, εποποιός, υιός του Αντιφήμου, μαθητής του Ορφέα, ήκμασε κατά τον δεύτερο Κέκροπα³⁹² β) Θηβαίος, υιός του Θαμύρα και εγγονός του Φιλάμμωνα, έζησε πολύ πριν τα Τρωικά γ) Φιλόσοφος, άλλοι λένε ότι είναι από την Θράκη, άλλοι αυτόχθων Ελευσίνιος. Το Πάριο Χρονικό (IG XII 5 444.27b–28· DK 2 A 8· PEG II, 3 Musaeus απόσπ. 37 T) χρονολογεί στην 15^η εποχή του (1397/1396–1373/1372 π.Χ.) τον Εύμολπο, κατά συμπλήρωση ως υιό του Μουσαίου: [ἀφ' οὗ Εὐμολπος ὁ] / [Μουσαίου] τὰ μυστήρια ἀνέφηνεν ἐν

σεως. Βυζαντινό Σχόλιο στο εδάφιο του Κλήμη αναγράφει: σοφιστής ἀπατεῶν· λέγει δὲ τὸν Ὀρφέα (Stählin, 296). Για την κατηγορία της «γοητείας» (μαγείας) κατά του Ορφέα και των άλλων αοιδών και της μουσικής τους (Προτρεπτικός 1.3.1 Stählin Protr.) βλ. Herrero 2010, 254.

388 Diggle, 476, με το κριτικό υπόμνημα για τις άλλες γραφές.

389 Τσιαφάκη 1998, 108.

390 Τσιαφάκη 1998, 120.

391 Για τον ανατολιζόντα χειριδωτό χιτώνα και τον επενδύτη βλ. Lee 2015, 121–124. Για τα προβλήματα που θέτει ο υποτιθέμενος ανατολιζών ή σχετιζόμενος με το θέατρο χαρακτήρας της ενδυμασίας του Ιεροφάντη και του Δαδούχου της Ελευσίνας βλ. Miller 1989, 317–323.

392 Ο οποίος ήταν ο κατά κοινή παραδοχή επινοημένος («κλωνοποιημένος») έβδομος βασιλιάς της Αθήνας, αδελφός του Ερεχθέα, 1347/1346–1307/1306 π.Χ. (Harding, 47, 48).

*Ἐλευσῖνι καὶ τὰς τοῦ [πατρὸς Μ]ουσαίου / ποιήσ[ει]ς ἐξέθηκ[εν], ἔτη ΧΗ— —, βασιλεῦντος Ἀθηνῶν] / [Ἐριχθέ]ως τοῦ Πανδίου*³⁹³.

Και μόνο το γεγονός της περιπεπλεγμένης γενεαλογίας του Μουσαίου, των διαφόρων παραλλαγών συγγενικής του σχέσης με τον Θάμυρη, τον Εύμολπο, τον Ορφέα και τον Λίνο, η όζουσα Ορφισμού εκδοχή ότι ήταν μαζί με τον Ορφέα απόγονος της Σελήνης (άποψη την οποία αναφέρει ο Πλάτων με υποτιμητικό ύφος για όσους την ενστερνίζονταν, *Πολιτεία* 364e = PEG II, 3 Musaeus απόσπ. 13 T) και *σεληνοπετής*, η κατ' άλλη εκδοχή ελευσινιακή ταυτότητά του, υποδεικνύουν ότι η θεώρησή του από την έρευνα απλώς ως αθηναϊκή εκδοχή των θείων αοιδών, και δη «προβολή» του Ορφέα, χρονολογούμενη στον ύστερο 6^ο π.Χ. αι.³⁹⁴, ίσως είναι μέρος μόνο της εξήγησης. Το ειδοποιό, ουσιαστικό στοιχείο της ταυτότητάς του, με το οποίο πιθανόν θέλησαν οι πολιτισμικοί – και κατά περιόδους και πολιτικοί – ηγέτες της Ελλάδας Αθηναίοι να τον διακρίνουν από τον Ορφέα και τον Θάμυρη, αλλά ίσως και τον Λίνο (ο οποίος συνήθως αναφέρεται υιός του Απόλλωνα και της Ουρανίας), ήταν η πλήρης έλλειψη της σκοτεινής όψης ύβρης και σύγκρουσης με τις Μούσες (Θάμυρης) και τις Θράσες (Ορφέας), και θανάτωσής τους από αυτές. Ακόμη και για τον Λίνο (υιό τώρα της Ουρανίας και του Αμφιμάρου), παραδίδεται ότι βαρύνεται με ύβρη προς τον Απόλλωνα περί της μουσικής ικανότητας, με αποτέλεσμα την θανάτωσή του από τον θεό (Παυσανίας 9.29.6^ο PEG II, 3 Linus απόσπ. 65 T), όμοια δηλαδή αφήγηση με του Θάμυρη. Κατ' άλλη παράδοση, πιο διαδεδομένη, ο Λίνος φονεύεται κατά τραγελαφικό τρόπο από τον ανεπίδεκτο μουσικής μαθήσεως παίδα Ηρακλή, ο οποίος τον πλήττει με δίφρο ή με το πλήκτρο της κιθάρας³⁹⁵. Και στις δύο εκδοχές, το μουσικό του χάρισμα γίνεται αιτία και αυτού της τελευτής.

Απαλλαγμένος από τα στοιχεία αυτά, τα οποία ναι μεν ήταν δομικά της αρχαίας θρησκείας, αλλά συν τω χρόνω η φιλοσοφία και αργότερα ο Χριστιανισμός λοιδόρησαν με αποτροπιασμό³⁹⁶, προσέλαβε ο Μουσαίος φυσιογνωμία αγνότητας, ήθους και παιδείας³⁹⁷. Καθαίροντας ίσως την ύβρη του συμπατριώτη

393 Ο Ερεχθέας ήταν ο έκτος βασιλιάς της Αθήνας, 1397/1396–1347/1346 π.Χ. (Harding, 42, 43).

394 Συνοπτικά: Kauffmann-Samaras 1992, 687· Τσιαφάκη 1998, 119–122. Ο χρησμολόγος Μουσαίος έχει θεωρηθεί ψευδεπίγραφη αθηναϊκή επινόηση του ύστερου 6^{ου} π.Χ. αι. για να αποκτήσει πατρότητα ένα σώμα αδέσποτων χρησμών και επών, και να συνδεθούν ορφικές και ελευσινιακές παραδόσεις (De Cicco 2014). Ο τραγικός του 5^{ου} π.Χ. αι. Ίων ο Χίος ονομάζει τον Μουσαίο *σεληνοπετή*, υιό της Πανδίας και του Αντιφήμου (απόσπ. 95 Leurini = PEG II, 3 Musaeus αποσπ. 10 T, 14 T: παπυρικό απόσπ. του Ηρακλείου της Καμπανίας *P. Herc.* 243 VI από το *Περί Εὐσεβείας* του Φιλοδήμου, Henrichs 1985· De Cicco 2014, 29, σημ. 72).

395 Beck 1975, 10–13. Ο μεν δίφρος ως όπλο απαντά σε αγγειογραφίες, το δε πλήκτρο αναφέρει ο Αιλιανός (*Ποικίλη Ἱστορία* 3.32.6–7 Dilts· PEG II, 3 Linus απόσπ. 62 T).

396 Η κλασική περικοπή είναι αυτή του Κλήμη (*Προτρεπτικός* 2.32.2 Stählin *Protr.*), πλήρως «αποδομητική» (για να χρησιμοποιήσουμε την τρέχουσα ορολογία) της ζωής των Ελλήνων θεών.

397 Για τον Μουσαίο ως μαθητή και ως «διπλούν» του Απόλλωνα βλ. Gorrini 2010, 60. Μία μαρτυρία για τον Μουσαίο αξίζει να επισημανθεί: ενώ ο τάφος του ήταν στο κατεξοχήν υψηλό, περίοπτο σημείο των Αθηνών έναντι της Ακροπόλεως, υπάρχει και δεύτερη παρά-

του Θάμυρη (πράγμα που υπαινίσσεται η ανώνυμη Μούσα του Πήσου στην αποστροφή της προς την Αθηνά³⁹⁸), εντάχθηκε στον κόσμο της Ελευσίνας. Ήδη από την ελληνιστική περίοδο Ελληνισταί Εβραίοι θεωρούσαν ότι αυτός που οι Έλληνες ονόμασαν όταν μεγάλωσε Μουσαίο, ήταν ο ευεργέτης Μωυσής (Μώϋσος)³⁹⁹. Στα Ηλύσια Πεδία της Αινειάδας ο Ορφέας *παίζει τις επτά νότες πότε με τα δάχτυλα, πότε με ελεφάντινο πλήκτρο*, ξεχωρίζει όμως ο βάρδος και ήρωας (*heros* στο πρωτότυπο) Μουσαίος, ο οποίος καθοδηγεί την Σίβυλλα και τον Αινεία, καθώς αναζητούν τον Αγχίση (6.645–677). Στην 37^η Εικόνα του χειρογράφου της Αινειάδας του Βατικανού (*Cod. Vat. lat. 3225*, αρχές 5^{ου} μ.Χ. αι.), ο εικονογράφος παριστά την σκηνή με τον Μουσαίο καθήμενο με λευκό ένδυμα, παραλλάσσοντας την αφήγηση του Βεργιλίου, που τον περιγράφει προφανώς ιστάμενο, ένα ώμο ψηλότερο από τους συντρόφους του⁴⁰⁰.

Κλείνοντας τον κύκλο της μελέτης και επιστρέφοντας στον χωρόχρονο του αγγείου μας: η ερμηνεία της σκηνής της πυξίδας του Κυνοσάργους ίσως είναι απλούστερη πολύπλοκων υποθέσεων και συνδυασμών. Πιθανόν ο αγγειογράφος συνέθεσε εικόνα με τις εικονογραφικές προϋποθέσεις του αγώνα Θάμυρη και Μουσών. Η επιγραφή Μουσαίος επάνω από τον Θάμυρη θα ήταν δυνατόν να προστέθηκε σε μεταγενέστερη φάση της παραγγελίας, από πελάτη που επιθυμούσε να εξαθηναϊσει τον εικονιζόμενο αοιδό, παρακάμπτοντας την ασυμβατότητα που προέκυπτε. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, τότε ο Ζ. της Ερέτριας ζωγράφησε νέος τον Μουσαίο ως νέο στην κύλικα του Λούβρου **31**, στα χρόνια δε της ακμής του τον φιλοτέχνησε πάλι, ενήλικα όπως αυτός, εγγύτερα φυσιολογικά προς τον Λίνο του ίδιου πρώιμου αγγείου του. Δηπτέον επίσης υπ' όψιν ότι στην πυξίδα του Ολυμπιείου **10**, οι δύο αοιδοί εικονίστηκαν επιγεγραμμένοι μαζί (ένα έως σήμερα

δοση (Διογένης Λαέρτιος <Προοίμιο> 1.3 Marcovich· *Παλατινή Ανθολογία* 7.615 Conca, Marzi & Zanetto· *PEG* II, 3 Musaeus απόσπ. 45 T), κατά την οποία πέθανε και ετάφη στο Φάληρο, στο δε επιτύμβιο επίγραμμά του αναγραφόταν ότι ήταν υιός του Ευμόλπου (ενώ αλλού αναφέρεται πατέρας του). Ο Λαέρτιος δεν αναφέρει την πηγή του. Στο μυκηναϊκό και αρχαϊκό αυτό λιμάνι της Αθήνας υπήρχε εκτεταμένο αρχαϊκό ταφικό πεδίο, και δη νεκρών που έτυχαν ιδιαίζοντος θανάτου.

398 Κατά τον Πausανία (10.7.2· *PEG* II, 3 Musaeus απόσπ. 25 T) ο Ορφέας και ο Μουσαίος δεν θέλησαν να συμμετάσχουν στον δελφικό διαγωνισμό ύμνου προς τον Απόλλωνα, στον οποίο είχαν ήδη νικήσει ο Χρυσόθεμις, ο Φιλάμμων και ο Θάμυρης. Τον Ορφέα απέτρεψε το «φρόνημά» του και η «σεμνολογία» του για τις (μυστηριακές) τελετές του, τον δε Μουσαίο το γεγονός ότι σε όλα μιμείται τον Ορφέα. Η ανεκδοτολογική αυτή παράδοση, η οποία θα ακουγόταν την εποχή του Πausανία στους Δελφούς, υποκρύπτει την βαθεία διάκριση στην αρχαία θρησκεία μεταξύ της εξωτερικής, επιδεικτικής θείας λατρείας των Ολυμπίων και του νέου ήθους των μυστηριακών και εν τέλει σωτηριακών θρησκευτικών κινήματων. Στο επίπεδο της εικονογραφίας ενδιαφέρουσα η παρατήρηση (Meriani 2007, 63) ότι ο Θάμυρης του κρατήρα του Πωλίονος **7** δεν είναι ο ηττημένος εχθρός των Μουσών αοιδός, αλλά φαίνεται συμφιλιωμένος μαζί τους.

399 Αρτάπανος, Εϋσεβίου *Εὐαγγελικὴ Προπαρασκευὴ* 9.27.3 Gifford. Βλ. Μερεντίτης 1957, 328–339.

400 de Wit 1959, πίν. 21.

ἄπαξ), συνοδευόμενοι από Μούσες και τον Απόλλωνα. Η απώλεια του ημίσεος του αγγείου **10**, δυστυχώς στερεί την ευκαιρία αξιολόγησης του συνόλου του νοήματος της εξαιρετικής αυτής παράστασης. Ασφαλώς όμως δεν διαφαίνεται εδώ υπόνοια του διαγωνισμού Θάμυρη και Μουσών. Όπως υποστηρίχθηκε από την Φιλιππάκη στην πρώτη δημοσίευση, μάλλον πρόκειται για «συμφωνία»-ύμνο προς τον (Πύθιο;) Απόλλωνα, στον οποίο έπαιρναν μαζί μέρος οι Θράκες αιδοί.

Δεν υπάρχει αποχρών λόγος να υποτεθεί ότι η πυξίδα του Κυνοσάργους δεν είχε ήδη χρησιμοποιηθεί από τη νεκρή εν ζωή. Η παραγγελία θα μπορούσε να είναι γαμήλιο δώρο, το οποίο αργότερα θυσιάστηκε θρυμματιζόμενο στην αύλακα κατά την επιτάφια τελετή. Το γεγονός ότι ούτε αυτό, ούτε τα άλλα σημαντικά και ακριβά αγγεία τοποθετήθηκαν ως κτερίσματα, είναι το βασικό στοιχείο που αποκαλύπτει την επικρατούσα ταφική ιδεολογία: η ονομασία αύλακα προσφορών είναι ο σύγχρονος χαρακτηρισμός ενός αρχαιολογικού στοιχείου το οποίο δεν μνημονεύεται σαφώς στις πηγές. Η τελετουργία θραύσης πολύτιμων αγγείων στις αύλακες τη επενεργεία πυρός, είναι μεν προσφορά προς τον νεκρό, συνδυασμένη όμως με το πανάρχαιο στοιχείο της μανίας καταστροφής, η οποία καταλαμβάνει τους πενθούντες. Έχει παραλληλιστεί η διά της καύσεως καταστροφή του σώματος της νεκρής με την καταστροφή – αλλά επιπροσθέτως και θρυμματισμό – ενός τυποποιημένου σχηματολογίου γαμήλιου «σετ», ή σερβίτσιου⁴⁰¹. Το σύνολο αυτό αγγείων ίσως δεν θα έπρεπε πια να υπάρχει μετά τον πρόωρο θάνατο μίας νέφης, της οποίας ήταν προίκα. Η ηθελημένη καταστροφή τους πλάι από τον τάφο, εξασφαλίζει επίσης ότι θα παραμείνουν τα αντικείμενα αυτά ες αεί κτήμα του νεκρού, και δεν θα αρπαγούν από τυμβωρύχους.

Τα περισσότερα από τα αγγεία που συζητήθηκαν με συνδεόμενη θεματολογία, είναι προϊόντα του θλιβερού ημινόμιμου ή παράνομου εμπορίου αθηναϊκών αρχαιοτήτων, που κορυφώθηκε από τα μέσα του 19^{ου} αι. έως τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, με ασαφείς ή χαμένες οριστικά τυχόν πληροφορίες των συνθηκών εύρεσής τους. Σε μία σπάνια, σχετικά πρόσφατη ανασκαφική περίπτωση, τον χου των Μουσών της Απολλωνίας Ποντικής **36**, είναι πολύ σημαντικό ότι αναφέρεται πως βρέθηκε σε αύλακα προσφορών νεκροταφείου. Μερικές σκόρπιες πληροφορίες που εκμαιεύονται από την κατάσταση των ξενιτεμένων αγγείων ίδιας χρονολόγησης με την πυξίδα μας, πρέπει να προσεχτούν. Η πυξίδα π.χ. Μουσών και Νηρηίδων της Νέας Υόρκης **14** έχει «θραυστεί στην ταφική πυρά» κατά την Richter, διότι τα όστρακα έχουν άνηση διατήρηση και καψίματα. Ίσως προέρχεται και αυτή από κάποια αθηναϊκή αύλακα ταφικών προσφορών.

⁴⁰¹ Λεκατσάς 2000, 141, 160–166, 400–404. Για τον 5^ο π.Χ. αι. βλ. Houby-Nielsen 1996, 47–51. Για τον 7^ο π.Χ. αι. και άλλα εθνολογικά παράλληλα βλ. Alexandridou 2013, 277–281. Το νεκρικό έθιμο χόης νερού φαίνεται να τεκμηριώνεται από τις υδρίες των κλασικών αυλάκων, για τους γαμικούς όμως λέβητες δεν υπάρχει ομοφωνία ότι ήταν υδροφόρα αγγεία.