

Anna Maciejewska

Linia melodyczna poezji greckiej i jej związki z akcentem wyrazowym na przykładzie "Hymnu delfickiego" I

Collectanea Philologica 6, 93-102

2003

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Anna MACIEJEWSKA
(Łódź)

LINIA MELODYCZNA POEZJI GRECKIEJ I JEJ ZWIĄZKI Z AKCENTEM WYRAZOWYM NA PRZYKŁADZIE *HYMNU DELFICKIEGO I*

Antyczna greka była, jak wiadomo, językiem o akcencie niedynamicznym, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni dziś w Europie, ale tonalnym, polegającym na wyróżnieniu akcentowanej sylaby inną wysokością dźwięku¹. Ponadto dla starożytnych zjawiskiem oczywistym był iloczyn sylab – a więc i rytm wypowiedzi, zwykła mowa różniła się przeto od śpiewu tylko tym, że nie używano w niej określonych, dających się zmierzyć i ustalić interwałów (różnic wysokości pomiędzy dźwiękami). Należy pamiętać, że ta melodia mowy miała przy tym o wiele większą wagę, niż w naszych językach o akcencie dynamicznym: nie tylko miejsce akcentu, ale i jego rodzaj był istotny dla rozumienia nawet poszczególnych wyrazów (np. ἦν *jeśli* = ἐάν; ἦν *byłem*)².

W tej sytuacji należałoby oczekiwać, że muzyka komponowana do tekstu o tak silnych naturalnych cechach melodycznych powinna w jak najwyższym stopniu uwzględniać te cechy: rytm i tonalny akcent, chociażby po to, by zachować maksymalną czytelność przekazywanych treści. Chciałabym choćby częściowo przedstawić środki, jakimi to osiągnano.

¹ Świadczą o tym choćby nazwy προσῳδία i *accentus*; poza tym używane już przez Arystotelesa w odniesieniu do istotnych cech głosek terminy ὀξύτης i βαρύτης (Aristotelis, *De arte poetica liber*, ed. R. Kassel, Oxonii 1965, rozdz. 20); por. późniejsze (prawdopodobnie późnośredniowieczne, zachowane jako fragment pochodzącej z IV w. n.e. epitome gramatyki Herodiana) świadectwo o ustaleniu znaków akcentowych przez Arystofanesa Bizantyjczyka: τὴν μὲν ἄνω τείνουσιν [...] οἰκεῖαν τοῖς βέλεσι τοῖς ἐπιεμένοις, ὀξεῖαν ἐπονομάσας, τὴν δὲ ἐναντίαν ταύτῃ βαρεῖαν (cyt. za: A. Nauck, *Aristophanis Byzantii fragmenta*, Hallis 1848, s. 12–14).

² W językach o akcencie dynamicznym intonacja bywa istotna na poziomie bardziej złożonej struktury: stosując niewłaściwą intonację, można np. niechcący nadać lub odebrać zdaniu sens pytania. Najczęściej jednak błędna intonacja prowadzi tylko do zidentyfikowania kraju lub regionu pochodzenia rozmówcy, nie powodując większych nieporozumień.

Przeważająca większość spośród skąpego zbioru zachowanych fragmentów muzyki starożytnej stanowią utwory wokalne, na których można prześledzić nie tylko sam przebieg melodii (sprawa interesująca z punktu widzenia praktycznego zastosowania zachowanej w kilku opisach i bardzo skomplikowanej greckiej teorii muzycznej), ale i jej zgodność z tekstem.

Na podstawie analizy zachowanych fragmentów starożytnej muzyki wokalne uczeni wyróżnili następujące zasady dostosowania linii melodycznej do tekstu utworu³:

1) sylaba akcentowana była śpiewana na dźwięku **nie niższym** niż pozostałe sylaby tego samego wyrazu;

2) sylabę z akcentem *circumflexus* na ogół (choć nie zawsze, zob. poniżej) rozbijano na dwie nuty; pierwsza z nich była wówczas wyższa;

3) jeśli na ostatniej sylabie wyrazu spoczywał akcent *gravis*, to po tej sylabie melodia nie opadała aż do pozycji po następnym akcencie (zwłaszcza ta ostatnia reguła traktowana bywała dość swobodnie).

Powyższych zasad nie przestrzegano jednakowo rygorystycznie we wszystkich kompozycjach. Z jednej strony odgrywa tu rolę czas powstania utworu: im późniejszy, tym luźniejszy jest związek melodii z akcentami wyrazowymi tekstu, co może świadczyć o stopniowej ewolucji akcentu greckiego w kierunku istniejącego w dzisiejszej grece akcentu dynamicznego. Ślady stosowania wspomnianych reguł przetrwały jednak siłą tradycji aż do późnego Bizancjum (XV w.).

Z drugiej strony o względnie dokładne powielenie naturalnej melodii tekstu w kompozycji muzycznej można się było pokusić właściwie tylko w przypadku utworów niestroficznych i bez wyraźnej wersyfikacji, w których tekście nie występowały powtarzające się cyklicznie większe schematy rytmu. Powstająca muzyka również nie powtarzała tych samych schematów formalnych, linia melodyczna dotyczyła tylko i wyłącznie tego tekstu, do którego została stworzona (forma przekomponowana), co pozwalało na ściśle dopasowanie obu elementów pieśni. Przy poezji stroficznej, aby uzyskać zgodność melodii z tekstem, należałoby zastosować w każdej strofie nie tylko ten sam wzór rytmiczny, ale i ten sam układ akcentów wyrazowych – zabieg praktycznie niewykonalny, i, o ile można stwierdzić, nigdy nie podejmowany.

Najobszerniejszymi zachowanymi do naszych czasów fragmentami utworów starożytnych, dla których posiadamy również notację muzyczną, są dwa Hymny (lub Peany) Delfickie⁴. Zapis ich znajduje się na zewnętrznej ścianie

³ M. L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 215–217.

⁴ Inne ciekawsze zabytki to: Eurypidesa fragmenty z *Medei* (stroficzny) i *Ifigenii w Aulidzie* (astroficzny, ale melodia niecałkowicie zgodna z tekstem); anonimowy *Hymn do Asklepiosa*, inskrypcja z III w. n.e., sam utwór datowany na kilkaset lat wcześniej (heksametr z symbolami muzycznymi tylko nad pierwszym wersem); pieśń Sejkilosa z I w. n.e. oraz anonimowa *Inwokacja*

Skarbcza Ateńczyków w Delfach; oba zostały wykonane po raz pierwszy w roku 128 lub 127 p.n.e. przez grupę artystów z Aten (74 chórzystów i w sumie 14 instrumentalistów). Muzycy ci zostali określani kilkakrotnie (zarówno w tekście samych hymnów, jak w zachowanym dekrete 47 dotyczącym całej misji ateńskiej) mianem τεχνιταί, co pozwala sądzić, że byli to profesjonaliści. Do takiego wniosku uprawnia również nietypowo duża rozpiętość skali głosu, wymaganej do wykonania obu hymnów (w pierwszym hymnie jest to undecyma zwiększona, czyli oktawa plus kwarta zwiększona), rzadko spotykana u osób niekształconych wokalnie i rzadko występująca w pozostałych zachowanych utworach starożytnych.

Imię autora drugiego z hymnów, Limeniosa, zapisane w sposób jednoznaczny, było znane od odkrycia utworów; pierwszy jest najczęściej cytowany jako *Hymn Delficki I*, *Pean Delficki I* bądź po prostu *Pean Delficki* (tak w słowniku LSJ). Annie Bélis w artykule opublikowanym w roku 1988⁵ argumentuje, że odnoszący się do jego autora wyraz [AΘ]ΗΝΑΙΟΣ, występujący w nagłówku inskrypcji, nie oznacza pochodzenia (Ἀθηναῖος, Ateńczyk), ale jest jego imieniem (Ἀθήναιος, Atenajos). Zachowana w dość dobrym stanie część utworu, którą się tu będziemy zajmować, stanowi blisko trzy czwarte całości. Pozostały fragment, znajdujący się w stanie wykluczającym prawdopodobną rekonstrukcję, wymieniał pośród dzieł Apollina odparcie najazdu Gallów w 278 r. p.n.e.

Oba hymny napisane są w metrum peonicznym, bez wyraźnie wyróżnionych wersów czy tym bardziej strof. Sytuacja taka, jak wiadomo, sprzyja szczególnie ścisłemu związkowi linii melodycznej z układem akcentów wyrazowych utworu, i rzeczywiście, na przykładzie Peanów Delfickich można bardzo skutecznie prześledzić zastosowanie wymienionych wcześniej zasad. A raczej odwrotnie: właśnie oba hymny stanowią znaczącą część materiału, na którego podstawie zasady te sformułowano!

Zanim jednak zajmiemy się szczegółowo samym hymnem, warto nieco miejsca poświęcić antycznemu systemowi notacji muzycznej, który dzisiejsi uczeni potrafią z powodzeniem odczytywać dzięki zachowanemu opisowi symboli muzycznych, dokonanemu ok. IV w. n.e. przez Alypiosa. Wysokość dźwięku oznaczali Grecy literami (czasami odwróconymi o 90 lub 180 stopni lub inaczej zmodyfikowanymi), przy czym stosowane były zamiennie dwie serie znaków: osobna dla notacji wokalne i instrumentalnej. Odstępstwa od

do Muzy z II (?) w. n.e. (oba rozpoczęte kwintą w górę wbrew akcentowi wyrazowemu, poza tym zgodność melodii z tekstem pełna); Mesomedesa (II w. n.e.) *Inwokacja do Kalliope i Apollina* (heksametr, ale przekomponowany, pełna zgodność melodii z tekstem); tegoż Mesomedesa *Hymn do Słońca* i *Hymn do Nemezis* (astroficzne, stychiczne, przekomponowane, melodia raczej zgodna z tekstem).

⁵ A. Bélis, *A proposito degli „Inni Delfici” ad Apollo*, [w:] *La musica in Grecia*, a cura di B. Gentili e R. Pretagostini, Roma-Bari 1988, s. 205–218.

tego rozróżnienia były rzadkie, ale zdarzały się, np. melodia *Hymnu Delfickiego II* została zapisana symbolami instrumentalnymi – wiadomo jednak, że jego twórca Limenios był zawodowym wirtuozem gitary, notacja instrumentalna była mu więc z pewnością bliższa.

Do zapisu rytmu używano oddzielnych symboli, w utworach posiadających tekst występują one jednak bardzo rzadko, na ogół tam, gdzie kompozytor odbiega od naturalnego rytmu tekstu, np. przez przetrzymanie sylaby długiej do wartości rytmicznej, odpowiadającej trzem krótkim. W *Hymnie Delfickim I* oznaczeń rytmicznych nie ma.

Symbole muzyczne umieszczano nad tekstem; jeśli kilka sylab miało być wykonanych na dźwiękach o tej samej wysokości, to w dokumentach hellenistycznych i wcześniejszych odpowiednie oznaczenie umieszczano tylko nad pierwszą z nich, w zapisach późniejszych nad każdą. Jeśli jedna sylaba (do II w. n.e. tylko długa) była rozłożona na kilka nut (w czasach hellenistycznych praktycznie tylko na dwie), wszystkie znaki znajdowały się nad tą sylabą, w zapisie tekstu często podwajano wówczas samogłoskę, a dwugłoskę rozbijano. W omawianym tutaj hymnie taki zapis zastosowano konsekwentnie: podwojenie samogłosek występuje np. w metrum (takcie) 20: Δεελφισίιν; rozbicie dyftongu w takcie 22: εούύδρου i 32: εύχαιείσι⁶. Załączona do niniejszego artykułu transkrypcja nutowa jest dziełem Théodore Reinacha i Henri Weila; oni również dokonali rekonstrukcji zniszczonych fragmentów⁷.

Nie ma sensu przytaczać wszystkich miejsc hymnu, którymi dałoby się poprzeć wymienione wyżej reguły kompozycji melodii, skoro przebieg utworu można dokładnie prześledzić na załączonym zapisie nutowym. Warto jednak przytoczyć tylko kilka przykładów ilustrujących poszczególne zasady.

⁶ Na marginesie, ze sposobu traktowania różnych dwugłosek można wyciągnąć ciekawe wnioski co do ich faktycznej wymowy w danej epoce. I tak w *Hymnie Delfickim I* ου nie jest rozbijane, a podwajane (np. 5 έριβρόμουου, 43, 77), skąd widać, że było ono już zdecydowanie pojedynczą głoską zapisywaną dwiema literami; pozostałe dwugłoski z υ jako drugim elementem rozbijane są na ουυ i ουυ (np. takt 22 εούύδρου i 42 τούύρων). Spośród dwugłosek z ι rozbijane jest tylko αι i to jako αιι lub αιει (11 ώιδαιείσι, 19 άγακλυταιείς, 32 εύχαιείσι, 49), ει i οι są podwajane (ει w takcie 27 μααντειείον, 75 μαντειείον, 78 έφρουουρείει; οι w takcie 10 Φοιοίβον, 39 βουμοιοίσιν, 50, 72), co sugeruje, że te pary liter oznaczały już raczej nie dwugłoski, a pojedyncze samogłoski, przy czym sposób zapisu αιι pozwala sądzić, że ει było bliskie wymową [i].

⁷ 1893–1894, *Bulletin de Correspondence Hellénique*, cyt. za: J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxonii 1925. Zapis ten opiera się na umownym przyjęciu dźwięku zapisywanego c² (w brzmieniu c¹) jako odpowiednika mese greckiego systemu muzycznego; ponieważ wysokość mese jest ustalana różnie, w innych opracowaniach utwór pojawia się w innych tonacjach (u Westa, który przyjmuje mese = a, początek hymnu jest zapisany bez znaków chromatycznych przy kluczu; Landels przyjmuje mese = c¹, ale zapisuje cały utwór w tonacji z trzema bemołami a wszystkie inne znaki chromatyczne traktuje jako przygodne), ale oczywiście sam przebieg melodii w jej zachowanych fragmentach jest ten sam. Zob. M. L. West, *op. cit.*: J. G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, tłum. M. Kaziński, Kraków 2003. W aneksie niniejszego artykułu nuty stanowiące uzupełnienie zapisałam z czworokątnymi niewypełnionymi główkami.

1. Pierwsza reguła (sylaba akcentowana śpiewana na dźwięku nie niższym niż pozostałe sylaby danego wyrazu) jest przestrzegana bardzo rygorystycznie. Akcent na najwyższym dźwięku wyrazu występuje np. w taktach 14–15: δικόρυμβα, 17–18: πετέρας, 21–22: Κασταλίδος εὐόδρου; w taktach 9–10: μέλψητε; sylabę akcentowaną umieścił kompozytor aż o sekstę wyżej od pozostałej części wyrazu. Znacznie częściej wysokość dźwięku, na jakiej śpiewana jest sylaba akcentowana, występuje w wyrazie wielokrotnie, np. w taktach 2–3: βαθὺδενδρον (pierwszy wyraz zachowany w całości), 15–16: Παρνασσίδος (ten sam dźwięk trzykrotnie), 20: Δελφίσιν. W żadnym wyrazie nie pojawia się natomiast dźwięk wyższy niż sylaby akcentowanej.

2. We fragmencie, którym się zajmujemy, znajduje się 16 sylab z akcentem *circumflexus*, dla których zachował się zapis muzyczny. Dwanaście spośród nich (3/4) jest rozbitych na dwie nuty; melodia wówczas zawsze opada, np. w taktach 10: Φοῖβον, 11: ᾠδαῖσι. W czterech przypadkach cała sylaba z akcentem *circumflexus* jest wykonywana na jednej wysokości dźwięku, np. w taktach 42: μήρα, 64: παῖδα, 67, 71.

W obu Hymnach Delfickich stosunkowo często rozbijane są na dwie nuty sylaby długie bez akcentu *circumflexus* (akcentowane i nie)⁸. Melodia wówczas częściej wznosi się (12 miejsc na 15, np. takt 20: Δελφίσιν, 26: μαντείον) niż opada (3 miejsca, np. 5: ἐπιβρόμου).

3. Po akcencie *gravis* (zgodnie z regułą) melodia nigdzie nie opada wcześniej, niż po następnym akcencie, na ogół jednak po akcentach tego typu melodia w ogóle utrzymuje się w wysokim rejestrze przez dłuższy czas (takty 29: κλυτὰ, 48–49: λιγὸν δε λωτὸς, 14, 51, 60, 63). Sytuacja, gdzie melodia po następnym akcencie rzeczywiście opada, występuje raz, w taktach 45–46: ἀτμός ἐς Ὀλυμπον.

Znacznie ciekawsze jest zastosowanie omawianych zasad do rekonstrukcji niezachowanych fragmentów utworu, zarówno w jego warstwie słownej, jak muzycznej. Przypadek *Hymnu Delfickiego I* jest na tyle niefortunny, że najczęściej w miejscach, gdzie występuje luka w tekście, brak również oznaczenia muzycznego, mimo to warto zobaczyć, w jaki sposób próbuje się odtworzyć zniszczone miejsca.

Tam, gdzie brakuje zaledwie jednej lub dwóch liter, ich właściwe odtworzenie jest oczywiście bardzo prawdopodobne; uzupełnienia Reinacha są na ogół powszechnie przyjmowane. Zapis muzyczny okazał się przydatny właściwie w jednym tylko miejscu, a i tu chodzi o drobny szczegół: w metrum 8–9 zapisuje się młodszą formę συνόμοιμον, a nie regularniejsze συνομοίμων' (z elizją α), ponieważ melodia sugeruje akcent na trzeciej sylabie od końca.

⁸ Według M. L. Westa (*op. cit.*, s. 219), w tych utworach rozbijana jest średnio jedna z trzech–czterech sylab długich.

Trochę inaczej wygląda uzupełnianie linii melodycznej. Można oczywiście, jak to robi West, powstrzymać się od jej odtwarzania, pozostając przy samym rytmie, zrekonstruowanym jednocześnie z tekstem. Kusząca jest jednak perspektywa **usłyszenia** starożytnego utworu⁹, a do tego już niezbędny jest ciągły – choćby „połatany” – zapis muzyczny.

Podobnie jak w przypadku tekstu, również linię melodyczną można odtworzyć z dużym prawdopodobieństwem tam, gdzie ubytek jest nieznacznym. Ważne jest w takich sytuacjach, czy nad zachowanymi sylabami występującymi bezpośrednio przed i po lakunie znajdują się symbole muzyczne i jakie.

W sytuacji gdy oba te symbole są jednakowe, jak w taktach 8: μόλετε i 19: ἀγακλυταίς, pomiędzy nimi powinna się znaleźć nuta innej wysokości (gdyby wysokość dźwięku miała być utrzymana, nie byłoby potrzeby jej ponownego zapisywania). W obu wymienionych przypadkach dopisana nuta jest niższa od sąsiadujących, przy czym tylko w takcie 8 wstawienie nuty wyższej byłoby niezgodne z akcentem wyrazowym.

Tam, gdzie dźwięki sąsiadujące z uszkodzonym miejscem są różnej wysokości, a lakuna nieduża, najbezpieczniejszą taktykę stanowi zachowanie dla brakującej sylaby bądź sylab tej samej wysokości, jaką ma sylaba poprzednia. Jest to równoznaczne z przyjęciem, że w uszkodzonym miejscu nie było symbolu muzycznego. Reinach i Weil uzupełnili w ten sposób takty 7: εὐώλενοι, 36: δάπεδον, 58: τεχνιτῶν, 61–62: λαχῶν τὸν κιθα...

Są jednak sytuacje, w których postępowanie takie byłoby niewłaściwe ze względu na układ akcentów. Należy do nich takt 32: εὐχαῖσι, gdzie zapis αιει wyraźnie wskazuje, że dwugłoska αι opatrzona akcentem *circumflexus* była rozłożona na dwie nuty; zgodnie z omawianymi wcześniej regułami brakująca druga nuta umieszczona została niżej niż pierwsza. Podobnie w takcie 55: κίθαρις nie można utrzymać poprzedniej wysokości dźwięku, wówczas bowiem sylaba akcentowana byłaby najniższa w wyrazie. Konkretnie wysokości dźwięku przypisane obu tym sylabom są jednak w dużym stopniu dowolne.

Powszechnie przyjmowana jest również poprawka wprowadzona przez Reinacha i Weila do zapisu muzycznego w takcie 72: θνατοίς. Na inskrypcji występuje tu symbol Λ , oznaczający dźwięk niższy od dźwięków sąsiednich (w naszej transkrypcji *des²*), co sprzeciwia się dwu pierwszym regułom dostosowania melodii do tekstu utworu – sylaba akcentowana byłaby niższa od pozostałych sylab wyrazu i jednocześnie akcent *circumflexus* otrzymałby melodię wznoszącą. Reinach i Weil zaproponowali zastąpienie tego znaku podobnym graficznie λ , oznaczającym dźwięk zgodny z akcentem wyrazu (*as²*).

⁹ Podczas konferencji rzeczywiście była taka możliwość: najpierw część hymnu została zaśpiewana *a capella*, następnie wysłuchano nagrania całości utworu w stanowiącym raczej swobodną artystyczną interpretację niż naukową rekonstrukcję opracowaniu Christodulosa Chalarisa.

Tam, gdzie niezachowany fragment jest dosyć długi, obejmujący kilka wyrazów, ich uzupełnienie będzie z konieczności raczej dowolne, dostosowane jedynie do znaczenia kontekstu i metryki utworu; niewersyfikowana forma hymnu Atenajosa sprawia, że rekonstrukcje różnią się nie tylko rozwiązaniem poszczególnych stóp metrycznych, ale nawet ich liczbą (numeracja taktów odnosi się do wersji Reinacha i Weila – tabela 1):

Tabela 1. Rekonstrukcja taktów według Reinacha i Weila

1	Reinach: Κέκλυθ' Ἐλικ] - υ υ υ	Colin ^a : Δεῦρ' ἴθ' Ἐλικ] - υ υ υ	West ^b : Προμόλεθ' Ἐλικ] υ υ υ υ υ
62	Reinach: τὸν κιθαρίσει - υ υ υ υ / -	West: ἀγαίσει - υ - / -	
65–66	Reinach: Διὸς ὕμνοῦσι σε πα]ρ' υ υ υ υ / - υ υ υ	West: Διὸς σοὶ γαρ ἔπο]ρ' υ - / - υ υ υ	
69–70	Reinach: ἀμβροτ' ἀψευδέ' ὄς - υ - / - υ -	West: ἀμβροθ' οὐ - υ -	
79–80	Reinach: τ[εοῖσι βέλεσιν ἔρησας υ υ υ υ - / υ υ υ υ υ υ / -	West: τ[έκος Γὰς ἀπστ]ησας υ υ υ υ - / - υ -	

^a Cyt. za: J. U. Powell, *Collectanea Alexandrina*, Oxonii 1925.

^b M. L. West, *Ancient Greek Music*, Oxford 1992, s. 288 i n.

Uzupełnienia melodii podlegają oczywiście innym, ale podobnym ograniczeniom. Dopisywane fragmenty powinny być utrzymane w tej samej tonacji i charakterze, co cały utwór bądź cała sekcja utworu¹⁰, powinny też respektować zasady zgodności melodii z rozmieszczeniem akcentów wyrazowych. Są to zarazem jedyne dane, jakimi dysponuje osoba dokonująca rekonstrukcji, w przypadku większych luk uzupełnienia melodii będą z konieczności podobnie dowolne, jak tekstu. Uzupełnienia Weila i Reinacha zasadniczo spełniają powyższe wymagania¹¹; zarzucić im można jedynie to, że w żadnym z trzech miejsc, gdzie w dopisanym tekście występuje akcent *circumflexus*, sylaba nie została rozłożona na dwie nuty (w zachowanych fragmentach rozbite jest 3/4 takich sylab): takt 2 Ἐλικῶνα, 66 ὕμνοῦσι, 79 τεοῖσι¹².

¹⁰ *Hymn Delficki 1* ma 3 sekcje: według Powella frygijska diatoniczna, chromatyczna, diatoniczna, według Westa w całym utworze dominuje tryb c, w środkowej sekcji dużo chromatyki przygodnej.

¹¹ Chociaż A. Bélis (*op. cit.*) nazywa je *supplementi un po' troppo acrobatici*.

¹² J. G. Landels (*op. cit.*) na ogół zgodny w uzupełnianiu linii melodycznej z Weilem i Reinachem (różnic jest zaledwie kilka, i to nieznaczących), rozkłada na dwa dźwięki sylaby z akcentem *circumflexus* w taktach 79 τεοῖσι, 89 ὁμός a także 17 τὰς, gdzie mimo dobrego stanu zachowania inskrypcji rozbitcie sylaby (wyraźnie sugerowane zapisem τὰς) na dwie nuty tej samej wysokości wydaje się co najmniej dziwne.

Aneks

Hymn Delficki I. Do Apollina – zapis nutowy

transkrypcja i uzupełnienie nut: T. Reinach (cyt. za: J. U. Powell, Collectanea Alexandrina, Oxoni 1925)

Κέ - κλυθ' ἑ - λικι - ῶ να βα - θύ - δεν - δρον αἰ λά - [χε - τε δι - ῶσι]

5 Θ Ι Μ Ι Μ Υ Μ Θ Θ
 ἔ - [ρη] - βρό μουου θύ - γα - τρες εὐ - αἰ - λε - [νου], μό - λε - [τιε, συν - ὁ -

9 Ι Μ Ι Μ Υ Μ Υ Μ Φ Φ
 μαι - μον ἴ - να φοιοῖ - βον αἰ - δασπ - σι μέλ - ψη - τε χρου -

13 Υ Φ Θ Υ Λ Υ Θ Υ Θ
 σε - ο - κό - μαν, ὕς ἄ - νὰ δι - κό - ρου - βα Παρ - νασα - σί - δος

17 Μ Θ Ι Μ Υ Υ Μ Υ Μ Ι Θ Ι Θ
 ταῦσ - δε πε - τέ - ρας ἔ - δραν' αἰ [αἰ] - γα - κλυ ταίεῖς δαελ - φί - σιν

21 Γ Υ Λ Γ Υ Λ Υ Θ Γ Λ
 Κασ - τα - λί - δος εὐ - ὕ - δρου νά - ματ' ἔ - πι - νί - σε ται

25 Μ Υ Μ Ι Θ Ι Μ Φ
 δελ - φον ἄ - νὰ [κρησθ] - να μακιν - τελει - ον ἐρ - ἔ - πων πά - γαν.

29 Γ Υ Λ Υ Ι? Λ Μ
 ἦτην, κλυ - τὰ με - γα - λό - πο - λισ ἄθ - θις εὐ - χαιεῖ - σι φε - ρί -

33 Ο Κ Λ Κ Γ Υ Λ Υ Θ Γ
 κλοι - ο ναί - ου - σα Τρι - ταση - νί - δος δά - [πει - δον ἄ -

37 Μ Γ Β Γ Λ Κ Γ Θ Μ Γ Κ Μ Λ Κ
 θραυ - στον ἄ - γί - οισ δε βκο - μοιῦ - σιν ἄ - φαι - στος αἰεῖ -

41 Λ Μ Λ Μ Ο Κ Λ Γ Μ Υ Θ
 - θει νέ - ον μῆ - ραι τασού - ριον ὁ - μοιοῦ δέ νιν ἄ - ραψ

45 Ι Θ Γ Θ Υ Ο Μ Λ Μ Ο
ἄτ - μὴς ἕς ἡ - λυμ - πον ἄ - να - κί - να - ται.

48 Υ Ο Μ Λ Μ Λ Κ Λ Μ
λι - γύ δε λω - τούς βρέ - μων αἰ - ῥ - λους

51 Λ? Μ Υ Ο Μ Λ Μ Γ Λ Κ Γ Μ
μέλ - λε - σιν αἰ - δαὶν κρέ - κει· χου - σέ - α δ' ἄ - δύ - θρους

55 Κ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ Ο
κί - θα - ρις ὑμ - νοι - σιν ἄ - να - μέλ - κε - ται.

58 Φ Υ Α Γ Υ Θ Γ Α Υ Ο
Ὁ δὲ [τεχ - νι - τῶν] πρό - πας ἕσ - μός ἄθ - θί - θα λα - χῶν

62 Θ Γ Α Υ Α Γ
τὸν κι - θα - ρί - σει κλυ - τὸν παῖ - θα με - γά - λου [Δι - ὄς ὑμ -

66 Ι Θ Γ Υ Α Υ Α Γ Υ
νοῦ - σί σε παρ' ἄκ - ρο - νι - φῆ τὸν - δε πᾶ - γον, αἰμ - ἰβροτ' ἄ -

70 Α Υ Α Γ Υ Γ
ψαυ - δέ σ' καῖ - σι θνα - τωῖς προ - φαί - νεισ' λό - γι - α.

74 Μ Υ Μ Ι Μ Ι Θ Γ Θ Α
τρή - πο - θα μαν - τειῖ - ον ὡς εἰεῖ - λες ἔχ - θρος ὄν ἐφθι - σκού

78 Γ Υ Α Υ Φ Υ Ι Θ Γ
ρεῖι δρύ - κιον. ὕ - τε θε - οῖ - σι βέ - λε - σιν ἕ - τρητη - σας αἰ -

82 Α Υ Ι
ό - λων ἑ - λακ - τὰν ἴφω - ἄν. ἔσθ' ὁ ἥθη, συχ - νάι σου

86 Θ Μ Ι Θ Γ Α
ρίγ - μαθ' ἡ - εἰς ἄ - θῶ - ποι' ἄ - π' - πεντα' ὁ - μακ -

Anna MACIEJEWSKA

**QUA RATIONE CARMINUM GRAECORUM DISPOSITIO MUSICA
CUM ACCENTU VERBALI CONIUNCTA SIT,
PRIMUS HYMNUS DELPHICUS EXEMPLO FIAT**

(Argumentum)

Duo Hymni (vel Paeanes) Delphici, II saeculo a.Ch.n. compositi, in Thesauro Atheniensium Delphis conscripti signisque musicis instructi, exemplaria sunt rara musicae antiquae usque ad dies nostros conservata. Ambo rythmo Paeonico astrophico scripti sunt, qua de causa musica eorum dispositio accentum fideliter sequi potuit. His aliisque perpauca exemplis musicis examinatis repertae sunt ex post rationes accentus cum musica congruentiae, quae hic Primo Hymno adhibito exponuntur; usus eorum ad partes perditas reconstruendas monstratur.

Sequitur Hymni notis musicis antiquis atque hodiernis rescriptio.