

HYMNE n° 2

Col. I/II.

[...]IANΔEKAI[...]ΔIONEIST[]HΞE[]NAIMHNI[]QIN[]

La lacune initiale est de deux lettres ; le supplément [πα]λν, proposé par Reinach *FD* p. 163 et repris par l'ensemble des éditeurs, paraît s'imposer. Selon Reinach, la deuxième lacune serait de trois ou quatre lettres, « pour un écart moyen de 1 cm par lettre » ; il suggérerait donc π[οθό]διον ou π[ροσό]διον, ce dernier étant « à la rigueur possible » ; Colin, *CRAI* 1913, admet sans hésiter ces deux suggestions, « car, au moins pour le début (de l'intitulé), la lecture de M. Reinach ne paraît pas douteuse » (p. 529). Pöhlmann donne, à juste titre, π[ροσό]διον ; en effet, Reinach calculait trop large pour ses lettres et l'espace est suffisant pour [ροσο].

L'ampleur de la troisième lacune est fonction de la place qu'on attribue au petit fragment inv. 214 (Pl. X, 3) (qui ne se trouve pas dans l'actuel remontage du Musée), dont la pointe inférieure est jointive avec le X du fragment inv. 489 (cf. Pl. VII, 2) : telle était d'ailleurs l'hypothèse que formulait Reinach dans *FD*. Dans ces conditions, la lacune couvre 9,25 cm, — espace qui va de l'extrémité de la patte droite du T jusqu'à la haste droite du H. Pour Reinach, la lacune devait être de 14 lettres, mais Colin, observant que « l'écriture du titre est plus serrée que celle du texte » (*Ibid.*, p. 531), estimait à 15 ou 16 lettres la lacune qui s'étend jusqu'au N.

Reinach n'a guère été embarrassé pour restituer la première partie de cette lacune : εις τ[ὸν] θεὸν δ' ἐπ[ό]ησεν mais renonçait à aller plus loin, parce qu'il croyait « impossible de conserver la graphie NAIMHNI. Le A, écrivait-il, « doit être une faute du lapicide pour A ou Δ » (*FD*, p. 163). Dès lors que G. Colin avait identifié dans ce groupe de lettres le nom de l'auteur de l'hymne, il pouvait rechercher un deuxième verbe ; il écartait [καὶ ἐδιδάξε]ν, « assez séduisant », mais qui « ne nous donne que 11 lettres », et recourait à [προσεκιδάρισε]ν, verbe qui lui était fourni par les termes du décret n° 48, l. 19, et qui est particulièrement satisfaisant pour le sens : Liménios « a composé les vers et l'accompagnement de cithare ». D'où un intitulé ainsi libellé, d'après Colin, et repris par Pöhlmann : [πα]λν δὲ καὶ π[ροσό]διον εις τ[ὸν] θεὸν δ' ἐπ[ό]ησεν καὶ προσεκιδάρισε]ν Λιμήν[ι]ος Θ[ε]ρίνο[υ] Ἀθηναῖος. L'ethnique était suppléé par comparaison avec la fin de l'intitulé de l'hymne n° 1 ; mais si, comme nous le pensons, il ne s'agit pas d'un ethnique, mais du nom du compositeur, le supplément ne s'impose plus ici. Au demeurant, on ne voit jamais donné l'ethnique des artistes dionysiaques dans aucun des décrets qui les honorent à Delphes pour leur contribution aux Pythaiïdes. Il pourrait bien en aller de même dans les intitulés des deux hymnes.

On notera que les deux intitulés sont reliés l'un à l'autre par δέ :

[Πα]λν δὲ καὶ π[ροσό]διον εις τ[ὸν] θεὸν δ' ἐπ[ό]ησεν καὶ προσεκιδάρισε]ν Λιμήν[ι]ος Θ[ε]ρίνο[υ].

ΜΗΔΕΚΑΙΠΛΩΝΕΙΣΤ
 ΙΤΕΠΙΤΗΛΕΣΚΟΠΟΝΤΑΣΔΕΠΛ
 ΔΙΚΟΡΥΦΟΝΚΛΕΙΕΙΤΥΝΕΜΝΩΝΚΑ
 ΠΕΡΙΔΕΣΑΙΝΙΦΟΒΟΛΟΥΣΤΕΤΡΑΣΝΑΙΕ
 ΜΕΛΤΕΤΕΔΕΠΥΘΙΟΝΧ' ΣΕΘΧΑΙΤΑΝΕ
 ΦΟΙΒΟΝΟΝΕΤΙΚΤΕΛΑΤΩΜΑΚΛΑΡΑΙΛ
 ΧΕΡΣΙΓΛΑΥΚΑ' ΣΕΛΑΙΛΣΘΙΓΟΥΟΥ
 ΕΡΙΘΑ
 ΠΛΑΤ ΑΘΗΣΕΠΟΛΟΣΟΥΡΑΝΙΟΥ
 ΗΝΕΜΟΥΣΔΕΣΧΕΝΑΙΘΗΡΑΤ
 ΜΟΥΣΛΗΞΕΔΕΒΑΡΥΒΟΜΟΝΝΗ
 ΔΜΗΔΕΜΕΓΑΣΩΚΕΑΝΟΣΟΣΠΕΡΙΞΓ
 ΛΑΙΣΛΑΜΠΕΧΕΙ
 ΤΟΤΕΛΙΠΛΑΓΚΥΥΝΘΙΑΝΝΑΑΣΟΝΕ
 ΚΛΡΠΟΓΚΛΥΤΑΝΑΤΟΙΔΕΠΙΓΑΛ
 ΜΕΛΙΠΝΟΟΝΔΕΛΙΒΥΣΑΥΔΑΓΧΕΩ
 ΙΣΙΕΙΑΝΟΠΑΜΕΙΓΝΥΜΕΝΟΣΑΙΕΙΟΛ
 ΜΑΔΙΑΜΕΜΠΕΤΡΟΚΑΤΟΙΚΗΤΟΣΑΧ
 ΟΟΤΙΝΟΩΙΔΕΞΑΜΕΝΟΣΑΜΒΡΟΤΑΔ
 ΕΚΕΙΝΑΣΑΤΑΡΧΑΣΤΑΙΗΘΝΑΚΙΚΛΗΣΚ
 ΧΟΛΝΩΝΗΔΕΒΑΚΧΟΥΜΕΓΑΣΟΥΡΣΟΠΑΗ
 ΤΩΝΕΝΕΝΔΙΚΟΟΣΠΩΣΙΚΕΚΡΟΠΑΙ-Α/
 ΟΣΕΧΕΙΕΙΣΤΡΙΠΩΔΑΒΑΙΝΕΠΙΟΗΟΣΤΙΒ
 ΣΙΑΝΔΕΙΡΑΔΑΦΙΛΕΝΘΕΟΝΛΑΜΦΙΠΛΟΙ
 ΔΑΦΝΑΣΚΛΑΔΟΝΡΛΕΞΑΜΕΝΟΣΑΛΠ
 ΑΑΜΒΡΟΤΑΙΧΕΙΡΙΣΥΙΩΝΑΝΑΣΓ
 ΡΟΡΑΙ-ΑΛΛΑΛΑΤΟΥΣΕΡΑΤΟΓ
 ΠΑΙΔΑΓΓΑΤΕΠΕΤΗΝΕΣΤΟΙΣΙ

ΙΣΕ
 Σ
 ΑΝ
 Χ
 ΚΩΝΙΛ
 ΟΝΕΥΛΥΡΑΝ
 ΛΥΤΑΙ
 Σ

ΕΙΣ
 ΕΙ
 ΚΑ

ΠΡΟ
 ΤΡΙΤΩΝΙΛΟΣ
 ΠΕΝ
 Γ

ΔΙΕΙ
 ΙΑΝΘΩΝ
 ΑΟΣΑ
 ΕΡΟΣΤΕΧΝΙ
 ΝΙΔΟΝ
 ΑΡΝΑ
 ΝΩ

Fig. 6. — Hymne n° 2, col. I.

ΝΛΙΜΗΝΙ ΙΝΘ
 ΤΟΟΘΝΕΣΧΕΜΙ ΤΡΟΣ
 ΗΡΑΚΑΤΕΚΤ ΕΟΣ
 ΥΡΙΓΜΑΤΕ ΩΝ
 ΛΦΡΟΥΡΕ ΔΕΓΑΤΩ
 ΒΑΡΟΞΑΡΗΣΟΤΕ ΙΟΜΜΑΝΤΟΣ
 ΘΕΣΛΗΠΟΜΕΝΟΣ ΛΕΟΥΓΡΑΙΧ
 ΣΩΙΞΕΘΕΟΚΤΙ ΚΤΟΝΠΑΛΛΑΔΟ
 ΤΕΘΕΑΤΟΞΩΝ ΔΕΣΠΟΤΙΚΡΗΣΙΩ
 ΚΥΔΙΣΤ ΑΙΝΑΕΤΑΣΔΕΛΦΩΝ
 ΒΙΟΙΣΔΩΜ ΙΝΑΕΤΑΙΣΤΟΥΣΒΑΚΧΟΥ
 ΜΕΙΣΙΜΟ ΤΕΠΡΟΣΤΟΛΟΙΣΤΑΝΤΕΔΟΡΙ
 ΡΩΜΑΙΩ ΑΡΧΑΝΑΥΞΕΤΑΓΗΡΑΤΛΙΟΘΑΛ
 ΝΥΚΑΝ

Fig. 7. — Hymne n° 2, col. II.

STROPHE I

- [illegible]

STROPHE I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29

Ἰτ' ἐ-πὶ τῆ- λέ-σκο-πον τῶ-άν-δε Παρ-[να-σί]-αν
δλ-κό-ρυ-φον κλει-ελ-τὺν ὕμ-νω-ων κα-[ά-ρ]χ[ε]-τε ᾠ-μῶν
Πι-ε-ρί-δες αἰ νλ-φο-ρό-λους πέ-τρας νάι-εβ[Ε-λί-] κω-νί-ας
μέλ-πε-τε δὲ Πύ-θλ-ον [χε]μ-σε-ο-χαί-των ἑ-κκ[ω]-τον εὐ-λό-γον
Φοῦ-ρον ὃν ἑ-τικ-τε Λα-τὼ μά-καλ-ρα πα[ρά] λίμ-νῃ κλυ-τὰί
χερ-σὶ γλαυ-κᾶ-λ[α]ς ἐ-λαί-ας θι-γοῦ-ου-σ[ι]ς
ἐ-ρι-θα-λῆ[ν] .

TRADUCTION

Venez sur cette pente qui regarde au loin, cette pente du Parnasse à la double cime, et donnez le signal de (nos) hymnes, ô Piérides qui habitez les roches enneigées de l'Hélicon, et chantez le Pythien à la chevelure d'or, le dieu qui frappe au loin, le dieu de la lyre, Phoibos, qu'enfanta Lété la bienheureuse auprès du (lac) illustre, en touchant de ses mains le (rameau) du glauque olivier aux nombreuses pousses.

APPARAT CRITIQUE

COLONNE I

Comme pour l'hymne n° 1, la ligne numérotée 1 est la première ligne du texte poétique.

Ligne 1 : [ʹI]ʹ Crusius, Reinach *FD*, Martin et Pöhlmann. Aujourd'hui complètement effacé, le *iota* était partiellement visible sur la plaque F. 26 (Pl. III, 2), avec sa haste à l'alignement des *inilia*, dans le réglage de la pierre. Le signe musical qui le surmontait a disparu dans la cassure de coin ; il ne fait aucun doute qu'il y en avait un, puisque c'est la première syllabe chantée de l'hymne. Au-dessus de -TE, le signe est bien difficile à lire aujourd'hui ; l'ensemble des éditeurs (depuis Reinach *BCH* 1893) y voit un $\sqcup$ (= *Fa* naturel) ; sur le cliché ancien, on voit ¹³⁷, le haut du signe ayant été emporté dans la cassure ; il existe bien un signe instrumental $\sqcup$, n° 14 du tableau, mais qui n'appartient pas à l'échelle lydienne diatonique de la strophe et qui, d'autre part, se situerait trop au grave, au-delà même des limites de ladite échelle. Quant à la triade des signes 25 à 27, F, $\sqcup$ et $\sqcap$, elle ne comporte pas de $\sqcup$ ¹³⁷, et seul le F fait partie de l'échelle lydienne diatonique. Aussi est-il raisonnable d'interpréter ce signe comme un $\sqcup$ mal formé. — // TA>N, « le second A est singulièrement déformé », notait Reinach *FD*, mais certain : le lapicide a été gêné par un défaut de la pierre. — Le Δ se lit partiellement sur le bloc inv. 1591. La restitution de la fin de ligne est assez délicate, et controversée : Weil, *BCH* 1894, suggérait Πα[ρνασσ]αν, avec les deux *sigmas* que l'on trouvait dans le Παρνασσίδος de l'hymne n° 1 (l. 5), mais, selon Reinach *FD*, c'est une restitution « inadmissible », car « l'intervalle entre ΠΑ et ΑΝ (...) ne comporte que quatre lettres, cinq tout au plus si l'une est un I ». Il suppose donc que le mot est ici écrit avec un seul *sigma* et comble la lacune finale par l'adjectif [φιδόχορον]. Mais G. Colin, dans son article de 1913 dans les *CRAI*, estime d'une part que « le supplément Πα[ρνασσ]αν [φιδόχορον] est trop long, à droite comme à gauche des lettres ΑΝ »¹³⁸ et propose d'autre part, en lisant un Γ au lieu du Π, de lui substituer : γα[ᾱς μ]αν[ι]α[ᾱς]. Ainsi corrigé, le texte lui paraît meilleur pour deux raisons : le nombre des lettres est plus convenable et « le génitif γᾱς μανιαᾱς nous évite d'accumuler à la suite trois épithètes du même substantif ». Pour ingénieuse qu'elle soit, cette restitution se heurte à une impossibilité : le Π existe bel et bien (il avait d'ailleurs été lu par Colin comme par Reinach), et il faut donc admettre qu'il est la première lettre de Παρνασσάν ; en reportant les groupes de

(137) Ce signe, qu'on pourrait prendre pour un pivotement de *digamma*, et qu'Alypius définit comme tel, est en réalité, comme l'a montré la belle étude de A. Bataille, *Recherches de Papyrologie* I, 1961, p. 8, « un ε τετραγώνον privé de son seuil ». Au demeurant, ce type de pivotement ne pourrait concerner qu'une lettre inversée.

(138) *Loc. cit.*, p. 532.

lettres dont le mot est formé à l'endroit de la lacune, et en remplaçant le fragment inv. n° 214 au-dessus du fragment inv. 212 de manière à reconstituer le X, qui les chevauche, on obtient d'ailleurs confirmation de cette hypothèse :



(APNA d'après fr. inv. 226 ; AS d'après πέτρας, ligne 3 ; ΣΙ d'après χερσί, ligne 6 ; IAN d'après le fr. sans n° d'inventaire).

Voilà qui apporte la démonstration qu'il n'y a qu'un seul *sigma* et qu'il n'y a très probablement pas à rechercher de supplément au-delà : en effet, la fin du mot se situe à peu près au-dessus du NI de [Ελ]κωνίδ[ας, donc à trois ou quatre lettres de la fin des lignes 3 et 4. L'espace est trop exigü pour qu'on puisse y insérer un mot susceptible de donner une mesure entière, et dès lors, l'objection de Colin, à propos de l'accumulation de trois épithètes d'un même substantif, n'a plus lieu d'être.

Le signe qui surmontait Παρ-, identifié par Colin et Reinach comme un C et donné pointé par Pöhlmann, est devenu illisible.

Ligne 2 : // ὕμνων^(?) Reinach, ὕμνων Pöhlmann ; le premier signe est écrit $\mathcal{F}$, qu'on pourrait prendre pour un signe F si la haste n'était pas légèrement oblique, ce qui fait penser à une maladresse du graveur ; par ailleurs, le F (signe n° 25) appartient bien au lydien diatonique, où il note la lichanos des hypates ; avec la conjecture du signe U sur la dernière syllabe, il serait quasiment impossible d'admettre un F sur la syllabe tonique du mot, parce qu'elle serait chantée une sixte plus bas. Or, le U de Pöhlmann provient d'une conjecture de Reinach, qui ne s'en explique pas dans son appareil critique. La surface de la pierre est irrégulière à cet endroit, mais il me semble bien qu'il n'y a pas de signe : on ne distingue rien ni sur les estampages, ni sur les photos prises sous éclairage spécial. Aussi sommes-nous dans l'obligation de restituer un F et de le supposer chanté sur les trois syllabes du mot, la ligne mélodique ne pouvant que rester stationnaire : F constitue le degré le plus grave de la strophe. // Κα[τάρ]χ[ε]τε : le premier A est un peu effacé, mais lisible ; le X est donné par le rapprochement des fr. inv. 214 et inv. 212.

Ligne 3 : Pöhlmann est le seul à indiquer une lacune d'un ou de plusieurs signes musicaux avant U ; la loi de l'accent et le fait que U soit, à l'aigu, l'avant-dernier degré de l'échelle, ne laisse qu'une seule et unique possibilité pour la note à restituer sur -ρ- ; le signe I, n° 46 du tableau. // Πέτρας Reinach, π Pöhlmann ; une petite partie de la lettre se voit sur une photo ancienne du bloc inv. 489 (Pl. III, 2), et une autre partie subsiste sur le bloc inv. 1461. La plaque photographique F. 26, prise avant que les fragments ne soient endommagés par les manipulations, est le seul document qui montre un certain nombre de lettres ou de signes musicaux dont plus rien ne subsiste aujourd'hui ; ainsi, pour le fragment inv. 212, alors que Reinach FD écrivait : « Aucune lettre visible sur NI » dans 'Ελκωνίδας, la photographie apporte la preuve du contraire : le signe, incomplet, ressemble étrangement au précédent (U), qui est par conséquent exclu, puisqu'on ne répète pas un même signe sur deux syllabes consécutives. Je l'identifie comme un U (cf. sur μέλπετε, l. 4).

Ligne 4 : // X[P]ΥΣΕΟ- : le bas du Y est encore visible ; peut-être est-ce la pointe d'un signe < que l'on distingue juste avant la cassure (Pöhlmann supposait à juste titre la perte d'un signe sur cette syllabe, entre les deux □). // Έ[χατ]ον Weil BCH 1894 et Reinach FD, ε[χα]τον Pöhlmann.

Ligne 5 : // Λατώ Reinach ; Λατώ Pöhlmann ; le A ne se voit qu'en partie. Le supplément [λίναι] est admis par tous les éditeurs. Reinach FD et Pöhlmann lisent un < sur sa dernière syllabe ; les photos et l'estampage donnent une partie du signe seulement : une barre oblique, mais il ne va pas de soi qu'il s'agisse d'un <. En effet, on est en droit d'hésiter entre < et ∨, et seule la comparaison avec la forme de ces deux signes est susceptible de nous éclairer ; mais, si la plupart des signes ∨ ont des barres très

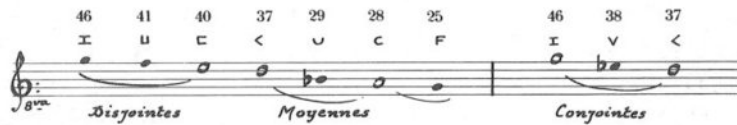
écartées, certains sont plus fermés ; quant aux $<$, leur orientation correspond assez bien à ce qui subsiste du signe. Au total, rien de décisif ne ressort de la comparaison, sinon que les deux « lectures » restent possibles ; je crois cependant que c'est un $\vee$ qu'il faut restituer, dont on distingue la pointe gauche sur l'estampage.

Ligne 6 : // $\theta\iota\gamma\omicron\upsilon\sigma\upsilon\sigma\eta$ ^{$\vee$} Pöhlmann ; sur les indications de Colin, Reinach signalait que « le signe au-dessus de OY (était) tout à fait indistinct » et le donnait suivi d'un point d'interrogation. La photo prise sous éclairage spécial lève tous les doutes, et fait également apparaître le *sigma* final. Le « joli supplément » de H. Weil est, selon Reinach *FD*, « un peu long » (14 lettres au lieu des 11 ou 12 que paraît admettre l'espace), mais Pöhlmann le conserve tel quel. Il subsiste une infime trace d'un signe musical avant le *sigma* en fin de ligne, mais il est bien difficile de l'identifier ; il pourrait s'agir d'un $<$.

Ligne 7 : // $\epsilon\rho\iota\theta\alpha[\lambda\eta]$ Reinach *FD* et Pöhlmann ; le premier signe est mal formé, comme si le lapicide avait hésité entre $<$ et $\subset$; le dernier signe a entièrement disparu dans la cassure.

COMMENTAIRE MUSICAL

Lydien diatonique, aux disjointes et aux conjointes :



Aux moyennes comme aux disjointes, les tétracordes sont défectifs de leur lichanos ; l'échelle ne couvre qu'une octave.

Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	CHANTÉ
< n° 37	14	19
□ n° 40	10	21
□ n° 41	10	18
∪ n° 29	6	7
∨ n° 38	5	6
⊥ n° 46	3	8
⊂ n° 28	2	4
F n° 25	1	3

La mélodie, assez monotone, ne joue que sur huit degrés, dont trois reviennent avec insistance : la paramèse □ (qui est en fait le plus fréquent, par ses retours en περτελα), la mèse < et la trite des disjointes □, c'est-à-dire trois notes qui se suivent dans l'échelle (*Ré.Mi.Fa*) et qui sont souvent combinées. Le tétracorde des disjointes, dont la paranète semble toujours précédée de la trite, est donc en constante relation avec la mèse. L'hypate reste isolée, sauf dans la dernière mesure, où elle est répétée trois fois. Ce qui caractérise le dessin mélodique de cette « ouverture », c'est le resserrement des intervalles à l'aigu, qui en devient presque lancinant, et, à l'opposé, le retour des sauts de quinte *Si b - Fa* (mes. 13, 14, 19). A la différence d'Athénaios, Liménios est loin d'avoir cherché la difficulté, tant par son choix d'une tessiture moyenne et d'un *ambitus* réduit que par l'extrême simplicité de la ligne mélodique.

Mesure 1 : La toute première note de l'hymne est perdue ; Reinach proposait d'abord un *Si b*, pour lui préférer un *Ré* dans *FD* ; Crusius voulait que τρ' ε- fût joué sur un intervalle descendant *Do - Si b* ; E. Martin écrit une quarte descendante et Doutzaris, un ton descendant. La confondante diversité de ces conjectures en montre l'inutilité (on s'abstiendra, par la suite, de citer toutes les propositions des éditeurs pour les notes manquantes).

Mélo-diquement, l'hymne s'ouvre sur un mouvement descendant progressant par paliers de la mesure 1 à la mesure 4, — le nombre des notes répétées allant toujours en décroissant : *Fa*, 4 fois ; *Mi*, 3 fois ; *Ré*, 2 fois —, jusqu'à la quarte *Ré-La*, qui fait descendre la mélodie jusqu'à l'hypate des moyennes. La loi dite « de l'accent » contraint à restituer sur la syllabe tonique de Παρνασία une note plus aiguë que le □ (*Mi*) de la finale, c'est-à-dire un *Fa* ou un *Sol*. La transcription musicale de Reinach *BCH* 1894, donnée en Pl. XIX, est fautive : le signe musical est bon (□), mais la note écrite est un *Fa* au lieu d'un *Mi*, ce qui ne laissait d'autre possibilité pour la note précédente que *Sol*.

Mesure 5 : Le mot-mesure διόρυφον (péon quatrième) contrevient à la loi de l'accent ; Reinach pensait y reconnaître une « intention pittoresque » : « le mot a deux sommets mélodiques comme le Parnasse a deux cimes » (*FD* p. 164), ingénieuse interprétation admise par tous les commentateurs.

Mesures 6 et 7 : La restitution du F et l'absence de tout signe sur la syllabe dédoublée ω-ων modifient notablement la transcription : la mélodie reste stationnaire sur le degré le plus grave de l'échelle. On trouve dans l'hymne d'Athénaios (str. IV, l. 29/3) un autre exemple de syllabe longue dédoublée exécutée sur une même note : δάμμοιο.

Mesure 9 : Mot-mesure important avec Περιδες (péon premier) ; en vertu de la loi de l'accent, il faut restituer un I sur la syllabe tonique. Les mesures 9 et 10, de même formule métrique et, avec la répétition du *Sol*, mélodiquement voisines, marquent la transition entre la première section de la strophe, aux disjointes, et la métabole aux conjointes, affirmée par l'introduction du *Mi* ♭ (mes. 11), qui s'étend jusqu'à la mesure 14.

Mesures 13 et 14 : Sauts de quinte formant μέλος κεκλασμένον, après une série de mesures où la ligne restait stationnaire ou régulière. La similitude ou la symétrie des mes. 13 et 14 est d'autant plus intéressante qu'elles marquent, la première, la fin d'une reprise, la seconde, le début d'une autre reprise, tant pour le sens que pour la musique : on revient aux disjointes, tandis que commence la célébration d'Apollon Pythien.

Mesure 15 : Troisième mot-mesure sur Πύθιον (crétique), avec un mouvement descendant qui n'est pas sans rappeler les premières mesures de la strophe, par degrés conjointes, en évitant la lichanos ; mais cette fois, il s'achève par une station sur la mèse. Dans le composé χρυσοχαίταν, comme chez Pindare et dans les morceaux lyriques, le υ est bref.

Mesure 18 : Quatrième mot-mesure sur une seconde épithète du dieu, εὐλόραν, encore en crétique.

Mesure 19 : Même effet de mélodie brisée en sauts de quinte qu'aux mes. 13 et 14, résolue par une descente sur le *Mi* ; Liménios a introduit une légère variante, par la répétition du *Si* ♭ au lieu du *Fa*. Après ce passage, πεττεία faisant succéder longues et brèves aux mes. 20 et 21 sur la paramèse.

Mesure 25 : Retour aux conjointes, qui amorce la descente progressive de la ligne mélodique jusqu'à l'hypate de la mesure finale.

STROPHE II

8/1 Πᾶα[ς δὲ γ]άθησε πόλος οὐράνιος []
9/2 [] < υ γ υ < ε > [] <
[] γημένος δ' ἔσχεν αἰθητῆρ ἀπ[] εις
10/3 [] γ ε > κ γ > υ [] <
[δρ]όμους· λῆξε δὲ βαρύρομον Νηη[ρ]έως ο[ι]ε[ι]-
11/4 < > < υ [] υ
δμ' ἡδὲ μέγας Ὀκεανός, δς πέριξ γ[ᾶν] ὕγραεις ἀγ[χά]-
< ε υ ε
12/5 λαις ἀμπέχει.

STROPHE II

[illegible]

TRADUCTION

« Et tout entière se réjouit la voûte du ciel (....), et l'éther retenait dans une accalmie la course (des tourbillons) (....); et Nérée lui aussi suspendait le gonflement de ses flots aux sourds grondements, et, à son tour, le vaste Océan fil de même, lui qui de ses bras humides encercle le pourtour de la terre. »

APPARAT CRITIQUE

Ligne 8/1 : Le début de cette deuxième reprise a suscité beaucoup d'hésitations chez les éditeurs, tant pour la restitution du premier mot que pour l'identification du ou des signes musicaux qui le surmontent : la pierre est très effacée. Reinach *FD* lisait $\pi\tilde{\alpha}[\zeta]$; « la note est plutôt $\subset$ que Γ (Jan) » ; Doutzaris transcrit :



sans indiquer que le *La* (pour lequel il ne donne pas de signe) n'est qu'une conjecture, et dédouble le A ; Émile Martin n'exclut pas qu'il ait raison (p. 44) mais écrit $\pi\tilde{\alpha}\zeta$, comme Reinach ; Pöhlmann lit $\pi[\alpha]\tilde{\alpha}[\zeta]$ et ne croit donc pas à une lacune d'un signe musical sur la première syllabe, ce qui n'est pas sans poser une réelle difficulté. Il faudrait supposer que la syllabe est exécutée sur la même note que la dernière syllabe de la strophe précédente mais que le lapicide s'est pour une fois abstenu de la récrire, ce qui paraît contraire à l'usage attesté quelques lignes plus bas (l. 12 et 13), avec la répétition du signe $\sqsubset$. Une certitude : la pierre porte un signe Γ au-dessous du A de $\epsilon\rho\theta\alpha[\lambda\eta]$, signe déjà relevé dans la fig. 3 p. 606 du *BCH* 1893, transcrit un an plus tard par Reinach *BCH*, Pl. XIX, avec dédoublement de la syllabe :



Comme le montre sa transcription, Reinach conservait un doute sur le premier signe, *La* = $\subset$ ou *Mi* = $\sqsubset$. Il semble bien qu'une confusion se soit faite plus tard entre les deux signes dont on voyait les traces : la substitution du $\subset$ au Γ a accompagné la correction de $\pi\tilde{\alpha}[\alpha\zeta]$ en $\pi\tilde{\alpha}[\zeta]$. Les documents photographiques et l'estampagne donnent sans aucun doute possible les deux signes $\subset$ et Γ , le premier étant quelque peu aplati.

Ligne 9/2 : $\nu\eta\gamma\epsilon\mu\omicron\nu\varsigma$ Pöhlmann ; il subsiste quelque chose du N. Reinach se refusait à admettre le signe Γ sur la syllabe finale : « le lapicide a sûrement écrit Γ au lieu de $\sqsubset$. Un saut de neuvième n'est pas admissible » ; correction reprise ensuite par Doutzaris et Martin. Pöhlmann conserve le Γ et le transcrit comme tel. $\nu\eta\gamma\epsilon\mu\omicron\nu\varsigma$ Weil *BCH* 1894, Reinach *FD* et Pöhlmann ; cependant, Reinach remarquait que « la lettre après A a plutôt l'air d'un Π que d'un E » ; il l'admettait malgré tout, à cause d'une observation de Colin, qu'il cite : « mais on est tout près de la cassure ». Je lis un Π . // Les éditeurs donnent pour certain le

signe $\sqcup$, avant la cassure ; il n'est pas si distinct qu'on veut le faire croire ; il y a nettement un *apex*, au-dessus de la barre horizontale, et il s'agit donc très certainement d'un $\simeq$ plutôt que d'un $\sqcup$; ce signe était resté inaperçu jusqu'en 1912, tout comme le $<$ sur $\omicron\rho\acute{\alpha}\nu\acute{\iota}\delta\varsigma$ à la ligne précédente et le $<$ sur $\omicron]\epsilon\lambda-$ à la ligne suivante.

Ligne 10/3 : Le *sigma* final de $\delta\rho]\omicron\mu\omicron\upsilon\varsigma$ est une correction en surcharge : le lapicide avait d'abord écrit un $\text{I.} // \Lambda\tilde{\eta}\tilde{\xi}\epsilon$: le signe est mal formé ($\perp$). $// \tilde{\text{N}}\eta\eta[\rho\acute{\epsilon}\omega\varsigma]$ Weil *BCH* 1894 p. 351, $\tilde{\text{N}}\eta[\eta\rho\acute{\epsilon}\omega\varsigma]$ chez tous les éditeurs ; les photos prises sous éclairage spécial montrent en partie le second H, ainsi qu'un deuxième signe avant la cassure, visible également sur l'estampage, un $\sqcup$. // Le signe en fin de ligne a été lu par tous les éditeurs comme un $\subset$; mais il est incomplet et étrangement formé ; on voit $\mathfrak{K}$, le trait supérieur à l'horizontale, épousant très exactement la ligne de réglage et la barre oblique comportant une sorte d'*apex*.

Ligne 11/4 : Les photographies sont trompeuses : il n'y a pas de signe sur $\Delta\text{MH}\Delta$. Les suppléments ont été proposés par Weil en 1894 comme « sûrs » (*BCH* p. 351) : ils reprennent une tradition bien attestée (trois exemples sont cités par Weil).

Ligne 12/5 : La fin de la strophe est marquée par l'alinéa et par la répétition du même signe musical.

COMMENTAIRE MUSICAL

Strophe de 20 mesures, en hypolydien diatonique aux disjointes :



Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	CHANTÉ
< n° 37	8	14
U n° 41	7	9
C n° 40	6	7
X n° 32	5	6
Gamma n° 19	4	5
C n° 28	2	4
K n° 31	1	2

Ce qui frappe dès le prime abord, c'est l'isolement de l'hypate des moyennes, à une quarte au-dessous de la mèse ; le tétracorde des moyennes se trouve ainsi dépourvu de ses deux notes intermédiaires, et encore la mèse C n'intervient-elle que fort peu dans ce passage : elle ouvre la strophe, pour ne plus apparaître qu'une seule fois, aux mes. 14 et 15. Jacques Chailley note « l'aspect isolé de l'hypate *Mi*, qui donne à la mélodie, malgré ses paroles, un aspect instrumental justifiant peut-être l'emploi de la notation du même nom »¹³⁹.

Le deuxième fait insolite est que le degré le plus fréquemment employé n'est pas une des notes limitrophes d'un tétracorde, mais la paranète des disjointes *Ré* = <, souvent en *πετρία*. La troisième caractéristique de cette strophe est constituée par les sauts d'octave (probablement dès la mes. 1), et par les sauts de neuvième des mesures 6 et 7 : ils posent de nouveau le rôle mélodique imparti à l'hypate des moyennes.

Mesures 1-3 : L'amorce de la strophe se fait sur la quarte descendante C Gamma, pour ensuite monter du degré le plus grave de l'échelle au degré le plus aigu : en effet, il est évident qu'il faut restituer un U sur la syllabe tonique de *γάθης*, la finale étant jouée sur C. La ligne mélodique reste alors dans la région nétoïde, dans une broderie autour de la paranète, avec la série U < C qui revient quatre fois dans les 20 mesures. *Ὀράνιος* forme un mot-mesure sur un péon premier, exécuté sur un mouvement descendant par degrés conjoints.

(139) *Op. cit.*, p. 160. Cette question est examinée ci-dessous p. 136-137.

Mesure 6 : Après une lacune de deux mesures, voici un μέλος κεκλασμένον s'ouvrant sur un mot-mesure (crétique) ν]ηνέμους; la progression tierce mineure/neuvième/neuvième/tierce mineure n'est pas sans expressivité, alors que le texte poétique évoque les mouvements tourbillonnants des vents, que la naissance d'Apollon va suspendre.

Mesures 11-12 : Ἀγωγή εὐθειᾶ descendante esquivant la paranète, puis chute sur l'hypate particulièrement expressive sur le terme βαρύβρομον.

Mesure 13 : Mot-mesure sur Νηηρέως (crétique); le nouveau signe □ sur le second H contraint à restituer un *Fa* (en πεττέα) sur la syllabe tonique, puisque □ est le degré le plus aigu de l'échelle.

De la *mesure 14*, il ne subsiste que la dernière syllabe -EI; Weil, *BCH* 1894 p. 351, écrivait : « On ne saurait douter (...) de οἰδμ(α). Comme la pierre donne les deux lettres EI à la fin de la ligne, il faut supposer que l'orthographe οαι indiquait ici le dédoublement de la diphtongue οι. Il est vrai qu'on lit Φοιωῖδος dans l'ancien hymne; mais on y a vu αι à côté de αιαι. De même οαι pouvait être employé concurremment avec οιοι ». Rien n'empêche non plus de supposer un dédoublement οι]αι.

Mesures 14-15 : Deuxième et fugace apparition de la mèse.

Mesure 16 : Mot-mesure remarquable, encore une fois sur un nom propre, et en πεττέα sur la paranète (péon premier), amorçant la remontée de la ligne mélodique vers l'aigu.

« Finale suspensive » (l'expression est de J. Chailley)¹⁴⁰ sur la nète des disjointes, la conclusion s'effectuant sur un mot-mesure (crétique). La fin de cette courte strophe est marquée par l'alinéa.

(140) *Op. cit.*, p. 160.

STROPHE III

- 13/1 Τότε λιπὼγ Κυυνθίαν νᾶσον ἐπ[έδα Θεδ]ς πρω[τό]-
 14/2 κα<α>ρπογ κλυτὰν Ἀτ(θ)ί(δ) ἐπὶ γ[α/α]λόφωι]Γριτωνίδος.

STROPHE IV

- 15/1 Μελίπνοον δὲ λίβυς αὐδᾶγ χέω[ν λωτὸς ἀνέμελ]πεν[ά]-
 16/2 θεῖειαν ὅπα μειγνύμενος αἰεῖόλοις κιθάρι]ο[ς μέλεσιν]
 17/3 [ᾠ]μα δ' ἴαχεμ πετροκατοίκητος ἀχ[ῶ] παιᾶν ἰὲ παιᾶν[.]

STROPHE III

1 Τό-τε λι-πὼγ Κυ-υν-θί-αν νᾶ-α-σον ἐ-π[έ-δα Θε-δ]ς πρω-[τό]-
 2 κα-α-ρ-πογ κλυ-τὰν Ἀτ-(θ)ί-(δ) ἐ-πὶ γ[α/-α]]Γρι-τω-ω-νί-δος.

STROPHE IV

1 Με-λί-πνο-ον δὲ λί-βυς αὐ-δᾶγ χέ-ω[ν λω-τὸς ἀ-νέ-μελ]-πεν[ά]-
 2 θεῖ-ει-αν ὁ-πα μει-γνύ-με-νος αἰ-εῖ-ό-λ[οις κιθάρ-η]ο[ς μέ-λε-σιν]
 3 [ᾠ]-μα δ' ἴ-α-χεμ πε-τρο-κα-τοί-κη-τος ἀ-χ[ῶ] παιᾶν ἰὲ παιᾶν[.]

TRADUCTION

- III *Alors, quittant l'île du Cynthe, (le Dieu) s'en fut vers la terre qui connut la première les moissons, vers la noble Attique, près de la (colline) de la Trilonide.*
- IV *Et le lotos de Libye, versant son souffle mélodieux, fit entendre sa douce voix en se mêlant aux airs variés (de la cithare), et en même temps, la voix qui hanle le roc cria (Péan, iè Péan!).*

APPARAT CRITIQUE

STROPHE III.

Ligne 13/1 : La reprise, déjà marquée par l'alinéa, l'est aussi par la redite du signe $\sqsubset$, ainsi que par le trait de *paragraphos* (assez effacé) en marge. Le *kappa* renversé est écrit $\preceq$, comme celui de la ligne 10/3 sur $\lambda\tilde{\eta}(\xi\epsilon)$. // Κυνθίαν : le second signe musical ressemble davantage à un $\cup$ (« *sigma* » renversé) qu'à un $\sqcup$ (*pi* renversé). Cependant, il doit être interprété comme un $\sqcup$ en raison de la « loi de l'accent » : $\cup$ (n° 29) serait trite des conjointes du trope hypolydien diatonique, équivalent donc à notre *Si* $\flat$, au-dessous, donc, du *Mi* sur lequel sont chantées les syllabes atones du mot. Le $\sqcup$ donne un *Fa* parfaitement en accord avec la règle. // Ἐπ[έβα] : Reinach *FD* avait « cru lire le signe $\sqsubset$ sur la deuxième syllabe. M. Colin ne le distingue pas ». Reinach ne restitue aucun signe, mais écrit un *Mi* correspondant au $\sqsubset$, dans ses deux transcriptions musicales¹⁴¹; Pöhlmann le donne pointé. L'estampage et les photographies prises sous éclairage spécial font apparaître une haste verticale à laquelle s'attache, au ras de la cassure, un trait oblique, qui semblent bien indiquer qu'il s'agit d'un *K*.

Ligne 14/2 : Cette ligne est la plus fautive des deux inscriptions : ΚΑΡΠΟΓ , où deux signes musicaux sont gravés pour une seule syllabe, ce qui atteste l'omission d'un deuxième *A*. // ΑΤΟΙΔ , où le lapicide a omis le point central du *thêta* et où, à la place du *della*, il avait d'abord gravé un *O*.

Le signe n° 49 (nète des hyperbolées), que les théoriciens définissent comme $\eta\tau\alpha\ \acute{\alpha}\mu\epsilon\lambda\eta\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\nu$ ¹⁴² ou $\eta\tau\alpha\ \acute{\alpha}\mu\epsilon\lambda\eta\tau\iota\kappa\acute{\omicron}\nu\ \kappa\alpha\theta\epsilon\iota\lambda\upsilon\kappa\upsilon\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$ ¹⁴³, « *éta* négligé, étiré vers le bas », est ici écrit $\preceq$ alors que les tableaux de notation

(141) *FD* III 2 et *La musique grecque*, [7], p. 185.

(142) Entre autres, Gaudence, *Meib.* 24 = Jan p. 353; Anon. *Bell.* § 67 Najock.

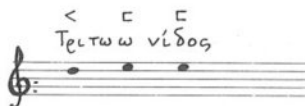
(143) *Alypius*, *Meib.* 4 = Jan p. 369.25. En revanche, Boèce, dans son *De Institutione musica*, IV, 3, le décrit comme un « *ny inversum deductum* » (édition G. Friedlein, Teubner, Leipzig, 1867, p. 311.14); il l'écrit ∇ (certains manuscrits donnent ∇). La forme de ce signe soulève l'épineuse question de savoir s'il trouve légitimement sa place au sein de la triade des demi-alphas (n° 46 à 51 de la notation instrumentale) au sujet de laquelle R. P. Winnington-Ingram, constatant le conflit entre les sources manuscrites et les témoignages épigraphiques, ne pouvait que conclure sur un constat d'échec : « In view of the conflict of evidence between the stone and the manuscripts, and in view of the difficulty of interpreting the descriptions, the only warranted conclusion is that we still do not know — and are never likely to know — how to place the hemialpha forms in the scheme of the instrumental notation » (« Two Studies in Greek Musical Notation », *Philologus* 72 (1978), p. 247; A. Bataille exprime une opinion sensiblement différente, *loc. cit.*, p. 17 : « les deux signes 46 et 47 » (i.e. Z et $\preceq$) « reprennent 43 et 44 » (i.e. N et J) « en basculant normalement d'1/4 de tour dans le sens *rérograde* et 49 et 50 » (i.e. ∇ et $\preceq$) et « basculant de même façon par rapport aux précédents retrouvent les *déclinaisons* de 43 et 44 : des traits diacritiques étaient nécessaires ». Mais cette analyse ne tient aucun compte de la forme que le copiste ou le mélégraphe des

donnent ordinairement λ ou $\vee$ (Reinach en avait fait la remarque dès 1894)¹⁴⁴. Les éditeurs le conservent généralement tel quel, mais I. Henderson l'écrit $\vee$. // Γαλάφω Reinach FD : « le second A est écrit en surcharge et entrelacé avec le signe $\sqsubset$ » ; γα/αλ Pöhlmann ; la pierre porte un enchevêtrement confus de traits plus ou moins épais et plus ou moins profonds ; on voit :



Le lapicide a d'abord écrit ΓΑΛ, avec le signe musical au-dessus du Α, ou du moins sa haste, très profondément gravée. Le Α de surcharge est nettement visible sur l'estampage (Pl. VIII, 2) ; son axe est déporté vers la gauche (tout comme le signe $\sqsubset$, sur le *lambda*, n'est pas horizontal, mais se relève vers la droite). Le doute est permis entre deux possibilités : le signe est-il un $\sqsubset$ ou un $\sqsubset$? Dans le deuxième cas, sa barre inférieure se confondrait avec la barre du Α et l'on peut légitimement se demander si le lapicide n'aurait pas alors pris soin de rajouter une seconde barre pour éviter la confusion ; mais les surcharges étant déjà nombreuses, n'a-t-il pas préféré laisser les choses en l'état ? Un $\sqsubset$ introduirait un saut de neuvième ; un $\sqsubset$ donne une seconde.

// Τριτωνίδος (fragments inv. 224 et 215, non remis en place dans le remontage du Musée) ; un infime morceau de signe apparaît au ras de la cassure avant le premier T, dont on distingue la pointe inférieure sur une photo ancienne (Pl. III, 2) ; sont exclus $\angle$ (signe suivant), ζ , $\sqsubset$, $\sqsubset$ et $\sqsubset$; restent donc $\asymp$ et K. Il y avait obligatoirement un signe sur -NI-, puisque de part et d'autre figure un $\sqsubset$, et plus aigu que *Mi*, c'est-à-dire soit un $\sqsubset$, soit un ζ . Henderson omet d'indiquer ici une lacune d'un signe et transcrit¹⁴⁵ :



Méloïdiquement, la meilleure restitution est celle d'un *Fa*, pour laquelle ont opté Th. Reinach, P. Doutzaris et E. Martin.

Fin de reprise marquée par la syllabe indifférente -δος.

STROPHE IV.

Ligne 15/1 : // Μελιπποον Reinach FD, avec cette restriction : « le troisième signe, selon M. Colin, pourrait être un $\sqsubset$ (*ut b*) » ; Doutzaris pointe les deux $\sqsubset$, Martin met un point d'interrogation derrière le second $\sqsubset$; Pöhlmann est le seul à lire $\sqsubset$, que donne sans discussion possible la pierre (l'estampage et les photographies en apportent confirmation) ; le signe est seulement un peu petit et assez aplati. Aucun éditeur n'a vu le signe $\angle$ donné par le fragment inv. 224, et qui se place quelques lettres avant]πεν[: il est situé au-dessous du T initial de Τριτωνίδος, ce qui semble correspondre à la syllabe tonique de ἀνέμελπεν.

Ligne 16/2 : // αἰετόλ[ος Pöhlmann ; encore une erreur du lapicide, qu'il a ensuite corrigée : il avait d'abord écrit $\sqsubset$; il a ajouté le signe $\sqsubset$, gravé profondément, en accentuant l'ouverture de la courbe : $\sqsubset$. Le fragment inv. 215 donne les vestiges d'une ou de deux lettres ; peut-être la deuxième est-elle un M.

Ligne 17/3 : A partir de cette ligne, la lecture devient assez difficile : la gravure est peu profonde et la pierre est noircie par des concrétions.

Hymnes delphiques a donnée aux deux signes n° 46 et n° 47 : le premier est le *zeta* épigraphique I, le second est écrit ζ ; faut-il croire que le signe Z avait été compris comme un *zeta* (au lieu d'être un pivotement du N) et qu'on l'avait graphiquement traduit par I ? Quant à ζ , il semble qu'il était encore considéré comme un N incliné, mais qu'on l'écrivait de manière à éviter la confusion avec les signes 22 (= N), 23 (= Z) et 2 (= M). Tout cela paraît montrer que les notateurs interprétaient les signes à leur façon, et tentaient vraisemblablement de les rapprocher des lettres de l'alphabet (c'est flagrant pour la « traduction » du Z en I), et qu'en 128 av. J.-C., on avait du mal à comprendre les origines de certains signes conventionnels. A cela s'ajoute une difficulté supplémentaire : c'est que le graveur, à son tour, devait recopier des symboles qu'il ne connaissait et ne comprenait certainement pas, et qu'il était donc susceptible de déformer.

(144) BCH 18 (1894), p. 375.

(145) Article « Ancient Greek Music », *New Oxford History of Music*, vol. I, p. 369, Ex. 314 ; mais on ne peut considérer cette transcription, du reste limitée à quelques très courts passages, comme une véritable révision du texte.

COMMENTAIRE MUSICAL

STROPHE III.

Trope hypolydien diatonique aux disjointes, comme à la strophe précédente :



Comme l'indique J. Chailley, « même système que str. 2, agrandi à l'aigu d'une nète des hyperbolées qui montre que le tétracorde du même nom est lui aussi sans paranète-lichanos »¹⁴⁶. De la sorte, on atteint le degré le plus aigu de l'hypolydien (S, n° 49). De ce trope, seuls deux tétracordes sont effectivement utilisés ici — celui des hyperbolées et celui des disjointes —, le tétracorde des moyennes n'étant « représenté » que par l'hypate, très à l'écart du reste de l'échelle : la mèse n'est pas employée. L'hypate des moyennes n'intervient qu'après C, en saut d'octave (mesure 3), dans une relation nète-hypate, où l'hypate est « antiphonie de l'aigu et pas l'inverse », selon une expression aristotélécienne¹⁴⁷, et à égale distance de la mèse.

Malgré la brièveté de la reprise, le relevé des fréquences n'est pas sans intérêt :

SIGNE	ÉCRIT	CHANTÉ
□ n° 40	8	10
< n° 37	4	8
□ n° 41	4	4
x n° 32	2	2
K n° 31	1 ou 2	1 ou 2
Γ n° 19	1	3
S n° 49	1	

D'emblée, ce tableau met en évidence le décentrage de la mélodie, un ton plus haut qu'à la strophe précédente : le degré principal est cette fois la nète □ et non plus la paranète des disjointes. La trite, qui jouait un rôle important quand elle constituait le degré le plus élevé de l'échelle, n'intervient guère dans ce passage qu'en broderie autour de la nète dans la figure mélodique □ □ □. L'*ambitus* réel est très resserré, entre la trite (*Fa* aigu) et la paramèse *Si*, c'est-à-dire en fait sur trois tons seulement ; la montée à la nète des hyperbolées reste exceptionnelle (au moins dans les mesures conservées).

Ouverture aux mesures 1 et 2 sur des péons quatrièmes, avec mot-mesure sur Κυονθίαν ; la mélodie, d'abord presque stationnaire, descend brutalement à la mesure 3 par un saut d'octave sur l'hypate, trois

(146) *La Musique grecque antique*, p. 161.

(147) *Problèmes XIX*, 13, 918 b 3 : διὰ τί ἐν τῇ διὰ πασῶν τοῦ μὲν ὀξέος ἀντίφωνον γίνεται τὸ βαρὺ, τοῦτου δὲ τὸ ὀξύ οὐ ; à propos de l'antiphonie et des relations entre nète et hypate, cf. *ibid.*, 17, 918 b 34, 39, 921 a 8 et 42, 921 b 14.

fois répétée; les éditeurs précédents lisaient un $\square$ sur $\epsilon\pi\epsilon\lambda\alpha$, ce qui faisait remonter la voix à l'octave supérieure; avec notre K, l'intervalle se réduit à trois tons et demi.

L'ensemble des éditeurs restituent un *Mi* sur la syllabe tonique de $\pi\rho\omega\tau\acute{o}\kappa\alpha\alpha\rho\tau\omicron\gamma$, ce qui est logique : la nète revient ici très souvent, et la ligne progresse par degrés conjoints, jusqu'à la mesure 7.

Brusque montée sur la note la plus aiguë du trope, sur le mot important $\Lambda\tau\theta\acute{\iota}\delta\alpha$, et qui n'est pas sans rappeler la montée au *La* naturel sur le $\Gamma\alpha\lambda\alpha\tau\tilde{\alpha}\nu$ de l'hymne précédent (str. III, section I).

Rime musicale entre la mesure 10 et la mesure 2, d'un effet assez heureux, et sur le même rythme (péon quatrième). La finale est sur la nète, par laquelle s'ouvrait aussi le passage.

STROPHE IV.

Reprise de 15 mesures, dont 9 seulement sont bien conservées; l'échelle est cependant bien identifiable : lydien chromatique sur deux tétracordes (moyennes et conjointes), de forme¹⁴⁸ :



L'échelle, qui couvre une septième, ne déborde pas les tétracordes, qui, pour une fois, comportent l'un et l'autre leur lichanos. Leur structure est rigoureusement conforme aux normes des théoriciens, à ceci près que le signe n° 40, écrit $\square$, n'appartient en principe pas à la nomenclature des conjointes; il symbolise en effet la paramèse des disjointes, degré homophone du signe $>$ qu'on attendrait normalement ici, un ton au-dessus de la mèse $<$ n° 37; c'est, aux dires de J. Chailley, une «divergence mineure de doigté»¹⁴⁹, qui ne laisse tout de même pas d'être curieuse, dans la mesure où elle abolit la régularité des deux triades $>V<$ et $>UC$.

Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	CHANTÉ
$\square$ n° 28	6	11
$\square$ n° 29	6	8
$<$ n° 37	5	7
$\vee$ n° 38	3	3
$\cup$ n° 30	2	2
Γ n° 46	1	1
$\square$ n° 40	1	1

(148) Il est bon de rappeler une particularité de notation du trope lydien : dans les tables d'Alypius comme chez Boèce, les signes des lichanos et des paranètes sont barrés, dans la série chromatique, d'un trait diacritique, qui les distingue des signes de la série enharmonique. Par conséquent, à s'en tenir strictement aux indications des théoriciens tardifs, la série des signes qu'on trouve ici devrait, en principe, être transcrite en genre enharmonique, avec des tétracordes de forme :



dont les deux intervalles les plus graves, d'un quart de ton chacun, laissent un «reste de la quarte» de deux tons entiers (l'expression est d'Aristoxène de Tarente, *Harm.*, Meib. 24.10-15 = Da Rios 31.3-5); l'hypothèse d'une lecture enharmonique n'avait d'ailleurs pas été complètement écartée par F. D. Allen, *HarvSt* 9 (1898), p. 58, à cause du tétracorde $\cup \wedge \ast \Gamma$ (hymne n° 2) dont les notes intermédiaires se notent de la même façon dans les deux genres, chromatique et enharmonique; mais, outre qu'on ne possède pas les tables de tous les tropes en enharmonique, la date qu'il assignait alors aux deux œuvres pouvait à la rigueur se prêter à une telle hypothèse : après 279 av. J.-C. et plus précisément aux alentours de 250 av. J.-C., où le genre enharmonique n'était peut-être encore pas tombé en désuétude; mais, en 128 av. J.-C., il n'est assurément plus en usage : déjà, Aristoxène se plaignait que ses contemporains avaient abandonné ce qu'il considérait, lui, comme «le plus beau des trois genres». On peut donc sans trop de témérité considérer, avec l'ensemble des éditeurs, que les signes du lydien sans barre diacritique désignent des séries de sons chromatiques.

(149) *La musique grecque antique*, p. 162.

L'hypate C est de loin le degré le plus fréquent ; viennent ensuite la parhypate et la mèse, ce qui montre assez le rôle prépondérant dévolu dans ce passage au tétracorde des moyennes. En revanche, on constate que les deuxièmes degrés mobiles des tétracordes, lichanos des moyennes $\supset$ et paranète des conjointes $\sqsubset$, n'interviennent que modestement (trois fois pour la lichanos, une seule fois pour la paranète), et jamais en $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\lambda\alpha$. La répétition de notes ne concerne que l'hypate, la parhypate et la mèse, c'est-à-dire seuls des degrés appartenant au tétracorde des moyennes.

Mesure 1 : Attaque en $\pi\lambda\omicron\chi\acute{\eta}$ sur l'hypate, par un mot-mesure expressif $\mu\epsilon\lambda\acute{\iota}\pi\nu\omicron\omicron$ (péon quatrième), jouant sur la quarte *La-Ré*, bornes fixes du tétracorde des moyennes, dont la parhypate est esquivée.

Mesure 2 : Effet presque analogue : le compositeur reprend le même rythme $\cup\cup\cup-$ et joue, à la quarte supérieure, sur les mêmes $\delta\upsilon\nu\acute{\alpha}\mu\epsilon\iota\varsigma$ (premier, troisième et quatrième degré du tétracorde), toujours en esquivant le deuxième (la paranète).

Mesures 4 et 5 : La restitution assurée du signe $<$ sur la syllabe tonique de $\acute{\alpha}\nu\epsilon\mu\epsilon\lambda\pi\epsilon\nu$ prouve que la mélodie était redescendue aux moyennes. (Il faut ajouter une barre de mesure omise dans l'édition Pöhlmann, p. 71, en fin de ligne 7).

Mesure 6 : En vertu de la loi qui veut que la première des deux syllabes formées par le dédoublement d'une syllabe portant un circonflexe soit plus aiguë que la deuxième, la note manquante sur $(\acute{\alpha})\delta\epsilon\acute{\iota}-\epsilon\iota\alpha\nu$ devrait être plus aiguë que $\cup$. On songe naturellement à un *Ré*. $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\lambda\alpha$ remarquable sur la lichanos.

Mesure 7 : Mot-mesure (péon premier) avec saut de quinte.

Mesure 8 : Comme d'ordinaire après un $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma\ \kappa\epsilon\kappa\lambda\alpha\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$, le mouvement mélodique se resserre dans un chromatisme dont manque malheureusement la dernière note ; la loi de l'accent aidant, on peut, avec Reinach, restituer un *Si* $\flat$.

Pour les *mesures 9 et 10*, qui sont presque entièrement perdues, les suppléments proposés par Reinach introduisent un mot-mesure (mes. 9, avec $[\kappa\iota\theta\acute{\alpha}\rho\iota]\omicron[\varsigma]$ suivi par un pentabrique (mes. 10).

Les dernières mesures marquent une nette redescende de la mélodie aux moyennes, avec le fréquent retour de l'hypate et le mélodieux chromatisme mes. 12/13. Les deux dernières mesures manquent.

STROPHE V

- 17/1 [¹Ο δὲ γέγα-]
 υ < υ < κ < υ < υ < υ [] < κ
 18/2 θ' ὅτι νόωι δεξάμενος ἀαμβρότα|ν/ δω[] γ' ἀνθ' ὧων
 (<) < < [?] < υ < υ < υ [] < υ
 19/3 ἐκείνας ἀπ' ἀρχᾶς Παιήονα κυκλήσασ[ο]μεν]λαδς αὐτ[ο]-
 Γ Υ < υ < κ < υ < υ [] < υ < υ
 20/4 χθόνων ἡδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλή[ξ] ἔσμος ἱερὸς Τεχνι-
 υ < υ < υ < υ < υ < υ
 21/5 τῶων ἔνοικοος πόλει Κεκροπίαι.

STROPHE VI

- 21/1 Γ[]
 - 'Αλ[λά χρηησμ]ωιδὸν
 22/2 υ < υ < υ < υ < υ [] Γ
 δς ἔχειεις τρίποδα βαῖν' ἐπὶ θ(ε)οστιβ[έα ταάνδε Π]αρναξ[σ]-
 Ν < υ < υ < υ < υ
 23/3 σίαν δειράδα φιλένθεον.

STROPHE V

1. Ο δὲ γέγα
 2. ὅτι νόωι δεξάμενος ἀαμβρότα|ν/ δω
 3. γ' ἀνθ' ὧων
 4. ἐκείνας ἀπ' ἀρχᾶς Παιήονα κυκλήσασ[ο]μεν
 5.]λαδς αὐτ[ο]-
 6. χθόνων ἡδὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλή[ξ] ἔσμος ἱερὸς Τεχνι-
 7. τῶων ἔνοικοος πόλει Κεκροπίαι.

STROPHE VI

1. Ἄλ[λά χρηησμ]ωιδὸν
 2. δς ἔχειεις τρίποδα βαῖν' ἐπὶ θ(ε)οστιβ[έα ταάνδε Π]αρναξ[σ]-
 3. σίαν δειράδα φιλένθεον.

TRANSDUCTION

V *El il se réjouit : confident de la pensée (de son père), il (reconnut) l'immortel (.....); et c'est pourquoi, depuis lors, nous invoquons Péan, nous, le peuple aulochlhone et la grande, la sainte (troupe) de Bacchus frappée de son thyrsé, qui habite la cité de Kékrops.*

VI Mais, toi qui possèdes le trépied oraculaire, monte vers (cette) crête du Parnasse où marchent les dieux, cette crête propice à l'inspiration.

APPARAT CRITIQUE

STROPHE V.

Ligne 17/1 : // . ⲛⲉ ⲓⲛⲁⲓⲥⲓⲛⲁⲓ Reinach *FD*, ⲛⲉ ⲓⲛⲁⲓⲥⲓⲛⲁⲓ Pöhlmann d'après *BCH* 1893, fig. 2, 1 p. 604, similigravure du fragment sans n° d'inventaire ; ce fragment a été endommagé par les manipulations, mais la plaque photographique F. 26 (Pl. III, 2) donne une partie du O initial et rend certaine la lecture des lettres suivantes, incomplètes, il est vrai. Aucun signe musical n'est conservé.

Ligne 18/2 : C'est la ligne où le déchiffrement des signes musicaux est le plus malaisé ; le premier signe, que Reinach et Pöhlmann lisent $\sqcup$, est mal formé, comme si le lapicide avait hésité entre $\cup$ et $\sqcup$: il est écrit $\cup$; l'échelle étant hypolydienne diatonique et ne comportant pas de $\cup$, il n'y a pas de doute qu'il s'agit d'un *Pi* retourné. // Tous les éditeurs admettent le supplément $\Delta\omega\varsigma$ ($\Delta[\omega\varsigma$ BCH 1894, $\Delta[\omega\varsigma$ Reinach FD et Pöhlmann), Weil rappelant qu'« Apollon est le confident et l'interprète de la pensée de Zeus, $\Delta\omega\varsigma$ προφήτης δ' ἔσσι Λοξίας πατρός »¹⁵⁰. Mais ce qui reste de la lettre qui suit le Δ ne correspond pas à un ι ; on voit $\Delta\alpha$, qui semble bien être l'*apex* de la patte gauche d'un *oméga*, ce qui exclut le supplément généralement admis. // ἀμφοτέραν : le N est en surcharge.

Ligne 19/3 : Il n'est pas impossible qu'il y ait eu un signe sur la première syllabe de *ἐκείνας* : on le devine sur l'estampage; ce pourrait être un $\simeq$. // $\overline{\kappa\alpha\lambda\eta\sigma\iota\varsigma[\sigma\mu\epsilon\nu]}$ Reinach *BCH* 1894 et *FD*, $\overline{\kappa\alpha\lambda\eta\sigma\iota\varsigma}$ Pöhlmann; il y a indubitablement un signe avant la cassure; la barre horizontale inférieure et la barre verticale sont bien nettes, mais l'éventuelle barre supérieure se confond avec la ligne de réglage; on peut donc hésiter entre $\sqsubset$ et $\sqsubset$. // $\lambda\alpha\delta\acute{o}\varsigma\ \alpha\upsilon\tau\omicron\tau\omicron\text{--}$ Reinach *FD*, $\lambda\alpha\delta\acute{o}\varsigma\ \alpha\upsilon\tau\omicron\text{--}$ Pöhlmann; les bords des deux fragments inv. ? et 226 ont été endommagés, mais à l'aide des photos anciennes, on parvient à restituer partiellement certaines lettres à la limite des cassures, en particulier dans le coin gauche (hachuré) :



(Cf. Pl. III, 2 et VIII).

(150) *BCH* 18 (1894) p. 354.

Ligne 20/4 : -χθόνων Reinach et Pöhlmann ; le signe n'est pratiquement plus apparent, mais la prise de vues sous éclairage spécial le met bien en relief. // Θυρσοπλήξ Reinach et Pöhlmann ; le signe est négligemment formé : on voit $\subset$. // Τεχνί- Reinach ; Pöhlmann donne le signe pointé ; Reinach *FD* notait à juste titre que le signe « a presque l'aspect d'un carré », ce qui est tout spécialement net sur la plaque F. 26 ; l'estampage donne $\sqsubset$; au demeurant, le signe suivant étant $\sqcup$, il n'y a pas d'autre possibilité que $\sqsubset$.

Ligne 21/5 : // Ἐνοίκος : « le signe sur OI est très confus », écrit Reinach *FD*, « on avait cru lire $\sqsubset$. M. Colin lit $\subset$ ou $\sqsubset$ » ; Pöhlmann donne $\subset$ et a bien vu que deux signes ont été en fait superposés : $\subset$ et $\sqsubset$. // Πόλει : le O est devenu quasiment illisible sur la pierre.

STROPHE VI.

Ligne 21/1 : Trait de *paragraphos* qui marque le début d'une nouvelle strophe, déjà indiquée par l'hiatus. // Ἀλλὰ Reinach *FD*, Ἀλ[λὰ] Pöhlmann ; la deuxième lettre, incomplète, comporte une barre sans doute accidentelle qui la fait ressembler à un A ; les deux éditeurs donnent pour certain le signe $\sqsubset$; pourtant, on ne distingue (ni sur la pierre, ni sur l'estampage, ni sur les documents photographiques) de barre horizontale inférieure ; il s'agit donc d'un $\sqsubset$; d'ailleurs, la haste verticale est munie d'un *apex* très net dont les $\sqsubset$ ne sont jamais dotés dans notre inscription. Le supplément de Weil, repris par Reinach puis par Pöhlmann, soulevait une difficulté : « il est impossible de restituer les notes manquantes (sc. sur ἀλλὰ χρηγῆμ[ωιδόν] », écrivait Reinach, « sans violer l'une ou l'autre des règles de l'accent. Dans cette succession de mots barytons, la mélodie devrait monter constamment ; or, elle commence et finit par la même note ». L'erreur de lecture du premier signe corrigée, le problème se voit résolu *ipso facto*.

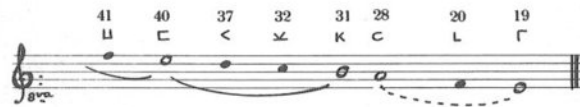
Ligne 22/2 : // Ἐχρειε Reinach *FD* et Pöhlmann ; de nouveau, erreur flagrante de lecture du premier signe, qui est sans aucune ambiguïté un $\sqcup$: la pierre, l'estampage et les photos le montrent parfaitement (en particulier sous éclairage spécial, Pl. VIII, 1). C'est peut-être la ligne de réglage qui a induit les deux éditeurs en erreur, mais on s'explique mal cette série de bévues sur des signes somme toute faciles à lire, surtout après les lignes précédentes qui elles, soulevaient de réelles difficultés. // Βαῖν Reinach *FD* : « Le lapicide a gravé $\sqsubset$ (*Fa grave*) au lieu de $\sqcup$ (*Fa aigu*) ; le saut de septième majeure n'est pas tolérable ». Reinach, comme on l'a constaté, se refuse systématiquement à admettre les écarts qui lui paraissent incongrus, comme les sauts de septième et de neuvième ; à chaque fois qu'il s'en présente un, il suppose une erreur du lapicide. Pöhlmann conserve la note et il me semble avisé de faire de même. // Θεοστιθέ(α) est écrit fautivement : le lapicide avait gravé d'abord ΘΗ, a vu son erreur et l'a « corrigée » en écrivant ΘΕ, d'où l'écart entre le H initial et le O. La correction Θεο- s'impose. Quant au signe qui surmonte le B, au ras de la cassure, Reinach le lisait $\sqcup$: « signe peu net, $\sqcup$ ou $\sqsubset$ (Colin) ; mais $\sqsubset$, étant déjà la note précédente, n'est pas admissible » ; Pöhlmann a les mêmes réticences et fait le même choix. On voit $\sqsubset$; un $\sqsubset$ est impossible (loi de l'accent). // Π[αρνα]α- Reinach : « On croit apercevoir le signe musical et même une trace du second A sur l'ancienne photographie du fragment 11 » (= notre Pl. III, 2) ;]αρναα[Pöhlmann ; l'estampage donne $\sqsubset$ à coup sûr. Le haut du deuxième A a aujourd'hui disparu dans une cassure nouvelle. Il n'est pas certain qu'il ne faille pas ajouter un second $\sqsubset$; le mot en comportait un seul précédemment, et deux dans l'hymne n° 1.

Ligne 23/3 : // -σάιν Reinach *FD* : « Je crois bien lire le signe $\subset$, de forme un peu cursive et rattaché à la lettre Σ. Colin a cru voir $\vee$ (*Mi b aigu*) qui ne peut aller avec la suite ». La pierre porte à l'évidence un N, que conserve Pöhlmann. Nous examinons dans notre commentaire musical les hypothèses auxquelles la présence inattendue de ce signe peut donner lieu. // Δει- Reinach *FD* et Pöhlmann ; le signe, exceptionnellement petit, est écrit $\sqsubset$. // Sur -δα, Reinach et Pöhlmann lisent un $\subset$; ce signe manque de netteté, comme si le lapicide n'avait pu choisir, sur sa copie, entre $\subset$ et $\sqsubset$ (ce qui arrive dans cette inscription à plusieurs reprises) : on voit $\subset$, avec un curieux trait horizontal. Fin de reprise marquée par la syllabe indifférente.

COMMENTAIRE MUSICAL

STROPHE V.

Hypolydien diatonique aux disjointes, de forme :



De même qu'aux strophes II et III, elles aussi en hypolydien diatonique aux disjointes, le tétracorde des moyennes est déficient d'un de ses degrés, — la lichanos. L'échelle mord à l'aigu sur le tétracorde des hyperbolées. La mèse C n'apparaît qu'une seule fois, ce qui autorise à penser que la parhypate et l'hypate sont véritablement isolées au grave, pour faire écho à l'octave inférieure de la trite des hyperbolées et de la nète. C'est d'ailleurs en sauts d'octave qu'elles sont le plus utilisées ici.

Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	CHANTÉ
□ n° 40	9	12
◻ n° 41	9	10
< n° 37	8	14
× n° 32	8	10
K n° 31	3	3
Γ n° 19	2	2
L n° 20	1	2
C n° 28	1	1

Il convient de signaler que sont exécutées en περτεία deux notes non connues, aux mes. 6 (2 fois) et 12 (3 fois).

L'enseignement principal de ce tableau est de mettre en évidence l'homogénéité du système : les degrés les plus fréquents sont les quatre notes les plus aiguës, presque dans l'ordre de la pente descendante. Il y a une réelle disproportion dans l'usage qui est fait du tétracorde des disjointes et de celui des moyennes. D'autre part, il faut souligner l'étonnante prépondérance de la paranète des disjointes (14 occurrences), qui s'observait déjà à la strophe II : on est tenté de penser que ce premier degré « mobile » des disjointes est traité à l'opposé de la lichanos, premier degré « mobile » du tétracorde des moyennes, qu'on a vu souvent inusitée ou esquivée.

La première mesure est perdue ; l'attaque se fait sur deux mots barytons, ce qui implique que la ligne mélodique reste stationnaire ou soit ascendante, jusqu'à la première syllabe tonique ; la première note connue étant le ◻ de la mesure 2, c'est-à-dire le degré le plus aigu de l'échelle, on ne peut guère préjuger

de ce qu'était la mélodie de la première mesure. La restitution de Doutzaris est inacceptable, ainsi que l'a remarqué E. Martin¹⁵¹. Reinach propose :



et Martin :



optant l'un et l'autre pour une attaque sur la mèse.

Remarquable succession de deux mots-mesures, aux *mesures 3 et 4*, sur un péon premier suivi d'un crétique transformé en péon quatrième par le redoublement de la première syllabe ; leur enchaînement est souligné par la série de six brèves, dont les cinq dernières forment une ἀγωγή εὔθεια par degrés conjoints, depuis la paramèse jusqu'à la trite des hyperbolées ; cette montée régulière met d'ailleurs un terme aux mouvements brisés des deux mesures qui précédaient.

Mesures 5 et 6 : Lacune des signes musicaux ; seul le premier signe est connu : □, qui est le degré le plus aigu de l'échelle ; le supplément Δ[ις], mot baryton, contraignait les éditeurs à restaurer la mélodie de la mesure 5 en πεττεία sur ce *Fa*, tout comme à la mes. 11 de la première strophe de l'hymne.

Mesures 7 à 11 : Prédominance de la paranète des disjointes, autour de laquelle brode la mélodie en πλοκή.

Mesure 9 : Noter l'abrégement de la diphtongue -αι- en hiatus devant la voyelle dans Παίηονα (υ-|υυ), alors qu'elle était longue dans πατεθ' (-υ) quelques lignes plus haut (l. 3) ; cette licence poétique est commandée par la nécessité métrique et permet de former un crétique.

Mesures 11 à 13 : Les signes musicaux ont disparu, entre deux notes identiques, ce qui nous prive d'apprécier le mouvement mélodique ; les musicologues, se conformant en cela à l'esprit de ce passage, suppléent une broderie autour du *Ré*, — Th. Reinach, P. Doutzaris et E. Martin proposant tous les trois la même ligne musicale :

1) Reinach et Doutzaris :



2) Martin :



La restitution d'un péon quatrième à la mes. 11 est assurée par les deux brèves initiales.

Mesure 13 : Saut d'octave de la nète des disjointes à l'hypate des moyennes, précédant la remontée sur la trite.

Mesures 12 à 16 : Remarquable succession de cinq crétiques ; la mélodie esquive systématiquement la paranète avant de redescendre sur l'hypate, au mot-mesure important pour le sens : θυρσοπλή[ξ], « frappé par le thyrses ».

Mesure 17 : Les signes musicaux sont perdus, mais, si le supplément (très probable) de Weil est exact, on voit se succéder trois barytons, ce qui impliquerait que la mélodie reste stationnaire ou ascendante jusqu'à la prochaine syllabe pleinement tonique, c'est-à-dire ici la finale de Τεχνιτών (mes. 19) ; ce mouvement conduit du *La* (C) de θυρσοπλή[ξ] au *Do* de ἱέρως, ce qui ne laisse le choix qu'entre *La* et *Si* pour

(151) Cette solution est inadmissible parce que P. Doutzaris restitue *Mi - Ré* sur δ δέ, — ligne descendante qu'interdit la loi de l'accent ; cf. E. Martin, *Trois documents*..., p. 45.

les notes manquantes, en optant pour une ἀγωγὴ εὐθεῖα (par degrés conjoints). Curieusement, Th. Reinach (suivi par Doutzaris et par Martin) supplée un *Ré* sur la première syllabe de *ἱερός*, qui vient rompre cette progression, mais qui, il est vrai, n'est pas plus aigu que le < du même mot.

Ce mouvement ascendant s'achève sur Τεχνιτῶν, mais la mélodie continue à broder sur les trois degrés < □ □ autour de la nète, trois fois répétée en πεττεῖα à la dernière mesure avant l'ultime saut d'octave qui ramène sur l'hypate conclusive, dans le mot-mesure (péon quatrième) Κεχροπταῖ.

STROPHE VI.

Cette reprise, la plus courte de l'hymne, ne compte que 9 mesures et paraît être le prolongement musical de la précédente, comme la str. III prolongeait la str. II, dans l'hymne précédent, et l'on pourrait penser, au vu des signes conservés, que le passage est lui aussi en hypolydien diatonique aux disjointes. Cependant, sa brièveté et son état lacunaire laissent subsister un doute. Pour Th. Reinach, il « échappe à une définition précise (...) parce qu'il ne présente (...) que 4 notes différentes »¹⁵², communes à l'hypolydien et au lydien diatoniques ; Reinach commet là une légère erreur¹⁵³ : sa transcription comporte six degrés différents, □ (n° 41), □ (n° 40), < (n° 37), □ (n° 28), L (n° 20) et Γ (n° 19), mais, qui, en effet, appartiennent aussi bien à l'hypolydien qu'au lydien, à ceci près que les deux séries ne définissent pas les mêmes tétracordes :

HYPOLYDIEN DIATONIQUE :

LYDIEN DIATONIQUE :

Du point de vue de la hauteur des sons, comme on le voit, rien ne change ; mais c'est leur δύναμις, ou en d'autres termes, leur fonction dans l'échelle, qui est autre selon le trope : en lydien, < est la mèse, son fixe qui définit le trope, alors que ce même signe symbolise un degré mobile (la paranète des disjointes), en hypolydien.

D'autre part, Reinach ne tient pas compte du signe N, qui se lit distinctement sur Παρνασσῶν, mais qu'il corrige en C, et exclut le signe Γ de βαῖνε (« lapsus du lapicide »)¹⁵⁴ pour le remplacer par □ : très visiblement, il a été gêné par l'atypisme de l'échelle telle qu'elle est fournie par les signes qu'on relève dans ces lignes et par les écarts auxquels ils donnent parfois lieu : une septième majeure n'est, à ses yeux, « pas tolérable »¹⁵⁵. Quant au relevé strict, il aboutit à une échelle considérablement défective, et partant, curieusement étirée, avec deux groupes de notes séparés par une sixte :

Comme on l'a déjà observé dans d'autres passages, deux degrés sont isolés au grave et on ne peut pas trouver de tétracorde complet (les groupes ont moins de quatre notes) ; l'*ambitus* couvre une neuvième, deux groupes de deux notes se répondant à l'octave : □ L et □ Γ. Le N soulève un délicat problème de théorie musicale ; en effet, le signe est bien attesté (n° 43 du tableau de notation)¹⁵⁶ : il note la nète des

(152) BCH 18 (1894) p. 378.

(153) Erreur qui provient vraisemblablement du relevé d'échelle partielle erroné de sa Pl. XXXIV D, qui comporte quatre signes Γ, <, □ et U, et laisse donc de côté les deux signes C et L des mes. 105 et 108 de la partition donnée Pl. XXI, mais où Reinach les fait figurer pointés.

(154) BCH 18 (1894), n. 2 p. 378.

(155) FD III 2, p. 164.

(156) Et n° 22, mais qui est à exclure, malgré une ressemblance indéniable : il est beaucoup trop bas dans l'échelle.

conjointes en lydien diatonique (mais, il est important de le souligner) il ne figure pas dans la table de l'hypolydien. Pöhlmann juge «invraisemblable» de l'interpréter comme un emprunt au lydien, et admet donc l'équivalence $\sqcup = N$, puisque les signes sont homophones¹⁵⁷. Il n'y a pas de doute que les six signes, N compris, appartiennent au lydien diatonique, $\sqcup$ et $\sqsubset$, pour les disjointes, et N, pour les conjointes. Y avait-il, dans les lacunes, les signes caractérisant les conjointes, $>$ et $\vee$? Il est impossible et de l'affirmer et de l'exclure. Les réticences de Pöhlmann et de Chailley à admettre ici une métaphore en hypolydien diatonique, et aux conjointes/disjointes, est bien compréhensible : ce serait admettre du même coup une brutale et fugitive descente jusqu'au tétracorde des hypates, ne laissant hors du trope que la seule proslambanomène, — ce qui marquerait un réel bouleversement dans l'*éthos* de l'hymne. Il y a donc lieu de se ranger à l'hypothèse la plus économique, c'est-à-dire à une inadvertance, non pas du lapicide, mais du notateur ou du mélographe, qui a écrit un signe emprunté soit au ton voisin dans le tableau (dorien), soit au diagramme hypolydien¹⁵⁸, comme à la strophe précédente.

Hypolydien diatonique aux disjointes :



Fréquence des signes utilisés

SIGNE	ÉCRIT	CHANTÉ
$\sqcup$ n° 41 N n° 43	$\begin{pmatrix} 4 \\ 1 \end{pmatrix} = 5$	$\begin{pmatrix} 4 \\ 2 \end{pmatrix} = 6$
$\sqsubset$ n° 40	4	10
$\sqsupset$ n° 19	3	4
$<$ n° 37	2	3
L n° 20	1	1

La comparaison entre les notes écrites et les notes réellement jouées fournit une indication de premier ordre : en effet, en dépit de la brièveté de la reprise et du retour quasi systématique des trois degrés les plus aigus ($\sqcup$, $\sqsubset$, N), elle fait apparaître que c'est la nète $\sqsubset$ qui tient lieu de cheville ouvrière ; c'est sur elle que la mélodie stationne de façon privilégiée (répétition en $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\alpha$ aux mesures 3, 4 et 5). Pour une fois, l'hypate revient plus souvent que la paranète $<$, probablement dans les sauts d'octave comme celui de la dernière mesure, qui répète d'ailleurs la finale de la strophe précédente.

Malgré le délabrement de la « partition », on peut tenter d'en relever les quelques traits remarquables :

1) L'attaque sur l'hypate, qui appelait très vraisemblablement ou bien une montée immédiate à l'octave supérieure et une répétition de la note $\sqsubset$ jusqu'au $\sqcup$ de la première syllabe de $\xi\chi\epsilon\iota\varsigma$ (mes. 2), ou bien une montée progressive jusqu'à ce Fa aigu. La très probable succession de trois mots barytons exclut qu'il ait pu y avoir $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ $\kappa\epsilon\kappa\lambda\alpha\sigma\mu\acute{\epsilon}\nu\omicron\nu$, et l'on est sûr que la mélodie restait stationnaire au moins sur les trois syllabes du texte conservées et qui ne sont pas surmontées de signes musicaux : $\omega\iota\delta\delta\omicron\nu$ $\delta\varsigma$. Comme indiqué dans l'apparat critique, la correction du signe initial fait disparaître toute difficulté de restitution de la ligne musicale et de conformité avec les lois de l'accent.

2) La figure $\sqsubset L \sqsubset$ des mesures 3-4, qui introduit deux sauts de septième majeure, précède une longue $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\alpha$ sur le terme $\theta\epsilon\omicron\sigma\tau\iota\beta\acute{\epsilon}\alpha$; cette brutale ascension mélodique est sans doute délibérée ; elle marque une exacte adéquation du sens et du $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$, lors de l'évocation de la marche ascendante du dieu vers les hauts du Parnasse : $\beta\alpha\acute{\iota}\nu'$ $\epsilon\pi\acute{\iota}$ $\theta\epsilon\omicron\sigma\tau\iota\beta\acute{\epsilon}\alpha$ $\tau\acute{\alpha}\alpha\nu\delta\epsilon$ $\Pi\eta\rho\nu\alpha\chi[\sigma]\iota\alpha\nu$ $\delta\epsilon\acute{\iota}\rho\alpha\delta\alpha$.

3) Le saut de neuvième de la mesure 7, que Reinach cherchait à éliminer en corrigeant Γ en $\sqsubset$.

(157) *Op. cit.*, n. 6 p. 76 ; Pöhlmann songe aussi à $<$.

(158) Cf. tableau de notation p. 159. Une négligence de gravure des signes n'est pas à écarter absolument : toute la ligne paraît, si l'on peut dire, bâclée, à moins qu'il ne s'agisse d'une seconde main (l'hypothèse avait été émise par Th. Reinach, *BCH* 17 (1893), p. 609-610). Dans son analyse de la strophe, J. Chailley, *La musique grecque antique*, p. 163, ne relève pas l'anomalie de notation, et surmonte le Fa , dans son relevé, du signe $\sqcup$ auquel il correspond ordinairement.

STROPHE VII

23/1	$\begin{array}{c} \text{c} < \gamma [\\ \text{'Αμφι πλόκ[αμον σὺ δ' οἰ]νώω[πα] \end{array}$
24/2	$\begin{array}{c} \text{δ} \text{ υ } \text{ f } \text{ c } \text{ c } \text{ υ } [\\ \text{δάφνας κλάδον πλεξάμενος ἀπ[ι]λέτους} \end{array}$
25/3	$\begin{array}{c} \text{f c υ c f δ υ c } [\\ \text{ἀμβρόται χειρὶ σύρων, ἀναξ Γ[ᾶς} \end{array}$
26/4	$\begin{array}{c} \text{c f} \\ \text{κόραι.} \end{array}$

STROPHE VIII

26/1	$\begin{array}{c} \Gamma \text{ c } \text{ u } [\\ \text{—'Αλλὰ Λακτοῦς ἐρατογ[λέφαρε} \end{array}$
27/2	$\begin{array}{c} \text{v} < \text{u} [\text{] } \text{ n } < \text{c} [\\ [\text{] } \mu \text{ παῖδα Γ[ᾶς] τ' ἐπεφνες ἰοῖς ο[} \end{array}$
Col. II. 28/3	$\begin{array}{c} \text{u c u c c } [\\ \text{πόθον ἔσχε ματρὸς .[} \end{array}$
29/4	$\begin{array}{c} \text{u c c u } \Gamma \text{ c } \text{ f } [\\ \text{θῆρη' ᾧ κατέκτ[α]ς οσ[} \end{array}$
30/5	$\begin{array}{c} [\text{] } \text{ c } < \text{c u } [\text{] } \text{ c } [\\ \text{[σ]υρίγμ' ἀπ' ε[} \text{] } \omega \text{v[} \end{array}$

STROPHE VII

$\begin{array}{c} \text{Ἀμ-φι πλό-κ[α-μον σὺ δ' οἰ]-νώ-ω[πα]} \\ \text{δάφ-νας κλά-δον πλέ-ξά-με-νος ἀ-α-π[ι]λέ-τους} \\ \text{ἀ-αμ-βρό-ται χει-ρὶ σύ-ρων ἀ-ναξ Γ[ᾶς]} \\ \text{κό-ραι.} \end{array}$

STROPHE VIII

$\begin{array}{c} \text{Ἀλ-λὰ Λα-κ-τοῦς ἐ-ρα-το-γ[λέ-φαρε]} \\ [\text{] } \mu \text{ παῖ-δα Γ[ᾶς] τ' ἐ-πε-φ-νες ἰ-οῖς ο[} \\ \text{πό-θον ἔ-σ-χε μα-τρὸς .[} \\ \text{θῆ-ρη' ᾧ κα-τέκ-τας οσ[} \\ \text{[σ]υ-ρί-γμ' ἀπ' ε[} \text{] } \omega \text{v[} \end{array}$

STROPHE VII.

«El là, ayant entrelacé les boucles (couleur de vin) d'un rameau de laurier, tu traînais de la main immortelle d'énormes (quartiers de pierre), Seigneur, (quand tu le vis en face de la monstrueuse) fille de la Terre».

STROPHE VIII.

«Mais, (fils de) Létô, [dieu] (à l'aimable regard), ... et tu transperças de les flèches la (farouche) enfant de la Terre (...); et elle fut saisie du désir de sa mère (...); tu massacras la bête (...), poussant un sifflement (...).».

APPARAT CRITIQUE

STROPHE VII.

Ligne 23/1 : Comme en début de ligne, les signes sont de forme ambiguë, comme si le graveur avait eu des difficultés à les lire sur la copie : les $\subset$ se rapprochent des $<$, en particulier. Le troisième signe de cette reprise est écrit exactement comme un *upsilon* : Υ , au lieu du *lambda* renversé ($\lambda\acute{\alpha}\mu\beta\delta\alpha$ ἀνεστραμμένον des théoriciens) attendu dans la notation instrumentale. Il en est de même dans le reste de la strophe. // $[\omega\iota]\nu\omega[\acute{\omega}\pi\alpha]$, « le supplément est très douteux » (Weil)¹⁵⁹; $\omega\iota[\nu\omega[\acute{\omega}\pi\alpha]]$ Reinach *FD*, qui ajoute : « d'après Colin on ne voit plus que $N^{\vee}$ »¹⁶⁰; $\nu\omega[\vee<]$ Pöhlmann. La photographie ancienne F. 26 (pl. III, 2), qui montre le fragment inv. 226 plus complet qu'il n'est aujourd'hui, permet de trancher la question : on y lit le N , le premier Ω presque entièrement et en partie le second *oméga*; les deux signes musicaux sont facilement identifiables, Υ et $<$; en son état actuel, la pierre ne comporte plus que le haut du N , un vestige informe du premier Ω et le signe Υ ; le second signe a complètement disparu, comme le second Ω .

Ligne 24/2 : Le premier signe, donné par tous les éditeurs pour un $\supset$ (n° 30 du tableau), est loin d'être net; l'estampage porte $\sqsupset$ (bien apparent sur la photographie prise sous éclairage spécial), qu'on pourrait prendre pour une barre verticale fautive, surchargée ensuite par le signe correct, à moins que le lapicide n'ait été gêné par un accident de la pierre. // $K\lambda\acute{\alpha}\delta\delta\omega\iota$ Reinach et Pöhlmann; $K\lambda\acute{\alpha}\delta\delta\omega\iota$: là encore, la gravure est fort négligente; on lit $\sqsupset$, le bas du signe se perdant dans la lettre O ; il y a doute entre F et Γ .

Ligne 25/3 : // $\overset{F}{\Lambda}\alpha\mu$ - Reinach et Pöhlmann; le premier signe est confus (défaut de la pierre), mais l'éclairage spécial confirme apparemment la lecture F ; $-\tau\acute{\alpha}\iota$: le lapicide a d'abord gravé la barre verticale d'un $\sqsubset$ (?), d'où l'aspect un peu anguleux du signe. // $\overset{\Sigma}{\sigma}\rho\omega\iota$ Reinach et Pöhlmann; le Σ initial est gravé en surcharge d'un Υ fautif. Le signe $\subset$ se confond aujourd'hui avec un accident de la pierre, mais il est visible sur le moulage en plâtre conservé dans les réserves du Musée.

Ligne 26/4 : Comme à la ligne 24/2, le signe est écrit $\sqsupset$ sur $\chi\acute{o}\rho\alpha\iota$. // $\acute{\epsilon}\rho\alpha\tau\omicron\gamma[\acute{\lambda}\epsilon\phi\alpha\rho\epsilon$ Weil. Fin de reprise marquée par l'hiatus et par le signe de *paragraphos*.

STROPHE VIII

Ligne 26/1 : // $\overset{\Gamma}{\Lambda}\lambda\acute{\alpha}$ Reinach et Pöhlmann; la pierre, l'estampage, le plâtre et les photographies mettent en évidence, sur la première syllabe, le signe $\sqsubset$, qu'il est bien difficile de conserver, puisqu'il serait écrit deux fois de suite; c'est sans doute une erreur pour un Γ .

Ligne 27/2 : Lacune de deux lettres en début de ligne; il subsiste une partie du premier signe, au-dessus de la cassure; // $\overset{\xi}{\pi}\alpha\overset{\omega}{\iota}\delta\alpha$ Reinach et Pöhlmann; le signe ressemble plutôt à un $\subset$ (confirmé par l'estampage et l'éclairage spécial). // $\overset{\omega}{\tau}'\overset{\epsilon}{\kappa}\epsilon\phi\acute{\nu}\epsilon\varsigma$ Reinach et Pöhlmann; on ne distingue presque plus le premier signe, mais il me semble bien reconnaître un N sur l'estampage, ce qui soulèverait la même difficulté qu'à la strophe VI; mais la pierre étant à cet endroit très endommagée, je ne donne cette lecture

(159) *BCH* 18 (1984), p. 354.

(160) *FD* III 2 p. 165.

que sous toutes réserves. Au demeurant, un K viendrait violer la loi de l'accent. La forme du signe final est tout à fait particulière : $\sqsubset$; il semble, une fois de plus, que le lapicide n'a pas su interpréter ce qui était écrit sur sa copie, et qu'il n'a pas opté entre deux solutions : $\sqsubset$ et $\subset$; il a donc gravé une haste, puis deux bras incurvés. Les éditeurs donnent $\sqsubset$ comme certain, et ne signalent pas l'anomalie.

COLONNE II

Ligne 28/3 : Le petit fragment « e »¹⁶¹, que Reinach croyait « non remis en place et égaré »¹⁶², fait partie (lui ou ce qu'il en reste) de la reconstitution du Musée de Delphes. Il est placé un petit peu trop haut par rapport à la ligne. Il a été cassé lors des manipulations, mais on en possède une bonne photographie (plaque F. 26 = Pl. III, 2) antérieure à cet accident ; il en va de même pour le fragment inv. 225 : le même cliché permet d'en améliorer la lecture.

// $\overline{\text{M}}\alpha\tau\rho\acute{o}\zeta$ Reinach *BCH* et *FD*, $\mu\alpha\tau\rho\acute{o}\zeta$ Pöhlmann, qui signale dans son appareil qu'aujourd'hui, le signe et le A ont disparu, alors que l'un et l'autre apparaissaient dans la reproduction qu'en donnait Reinach dans le *BCH* 1893, fig. 3, n° 7, p. 606 ; ce dessin est fait d'après la plaque F. 26 ; il ne subsiste, en revanche, qu'une partie du T, qu'il convient donc de pointer. Crusius avait bien aperçu la haste d'une lettre, au ras de la cassure, qui exclut le supplément [$\phi\acute{o}\eta\varsigma$] de Weil, repris avec des réserves par Reinach dans *FD*.

Ligne 29/4 : //... $\eta\rho\alpha$ $\kappa\alpha\tau\epsilon\chi\tau\ldots\zeta$ $\omicron\sigma$ Weil *BCH* 1894 ; rectification de Colin dans *FD* : .. $\eta\rho'$ & $\kappa\alpha\tau\epsilon\chi\tau[\alpha]\zeta$ $\omicron\varsigma$; Crusius lisait $\theta\eta\eta\rho\alpha$ (lecture reprise par Jan). Il est à observer que E. Martin, pour une raison qui m'échappe, saute cette ligne, et indique dans sa partition une « lacune » qui, si l'on en croit sa numérotation des mesures, couvre moins d'une mesure¹⁶³ ; Pöhlmann donne à juste titre $\theta\eta\eta\rho$, les deux lettres pointées étant bien identifiables sur le cliché ancien. Il y a divergence, d'un éditeur à l'autre, pour l'identification du second signe : les uns donnent $\subset$ (Reinach, Jan, Pöhlmann), les autres, $\sqsubset$ (Reinach *BCH* 1893, fig. 3, n° 7, p. 606 et partition, p. 608) ; Pöhlmann n'a pas indiqué cette variante. En réalité, la pierre porte indiscutablement un $\subset$, gravé assez profondément, mais qu'un trait oblique accidentel (?) vient dénaturer ; on voit $\subset$ (cela apparaît nettement sur le cliché ancien Pl. III, 2 ainsi que sur l'estampage). //... $\kappa\tau[\alpha]$ Reinach *BCH* 1893, p. 608, Crusius et Jan, $\sqsubset$ Reinach *FD* d'après une lecture de Colin, corrigé en $\sqsubset$ par Reinach ; Pöhlmann lit et conserve le $\sqsubset$. Il est vrai que le signe est de forme ambiguë ; il ne comporte pas l'angle qu'on attendrait pour un $\sqsubset$, et il est cursif, comme un $\subset$, sans que la courbe soit complétée dans sa partie inférieure, qui vient d'ailleurs se confondre avec l'*apex* de la lettre T. Mais, comme le signe suivant sur $\omicron\sigma$, est un $\subset$, on n'a d'autre choix que d'interpréter ce signe comme un $\sqsubset$. Je reprends la restitution initiale de Crusius, Reinach et Moens, faisant ainsi de $\omicron\sigma$ un relatif, que la lecture $\theta\eta\eta\rho$ & interdisait. On distingue, après $\omicron\sigma$, au ras de la cassure, une partie d'un signe musical qui surmontait la première syllabe (perdue) du mot qui suivait : ce doit être un $\sqsubset$.

Ligne 30/5 : // $\overline{\text{f}}\sigma\upsilon\overline{\text{y}}\rho\epsilon\gamma\mu'$ Reinach *FD*, $\overline{\text{f}}\sigma\upsilon\overline{\text{y}}\rho\epsilon\gamma\mu'$ Pöhlmann ; il est probable qu'il manque un signe musical sur le premier Y. //AΠE[...]ΩN : la lacune couvre 29 mm, du E à l'extrémité gauche du Ω, espace qui semble un peu juste pour le supplément $\acute{\alpha}\pi' \epsilon\upsilon\omega\acute{\omega}\nu$ suggéré plutôt que proposé par Weil *BCH* 1894, et repris par Pöhlmann ; l'hypothèse de Moens $\acute{\alpha}\pi\omicron[\tau\epsilon\acute{\omega}\nu]$ est formellement exclue du fait que le E est absolument distinct sur la pierre.

(161) Son numéro d'inventaire n'est pas connu ; cf. le *fac-simile* qu'en donnait Reinach, *BCH* 17 (1893), p. 606, fig. 3 bis, n° 6.

(162) *FD* III 2, p. 158.

(163) *Trois documents*..., p. 77.

COMMENTAIRE MUSICAL

STROPHE VII.

Métabole de genre par rapport au passage précédent : le caractère chromatique de cette reprise est marqué par la triade $\text{C} \cup \text{D}^{164}$. Au-delà de cette première constatation d'évidence se pose le problème d'identifier le ton auquel il convient de rattacher la série des sept signes utilisés ici (étant admise l'équivalence $\Upsilon = \vee$). Ce sont, de l'aigu au grave :

$\sqsubset$	$\vee$	$<$	$\supset$	$\cup$	$\subset$	F
40	38	37	30	29	28	25

Un groupe de quatre de ces signes, $\angle \supset \cup \subset$, se retrouve dans trois tons différents, où ils définissent toujours un tétracorde : celui des disjointes en hypophrygien, celui des conjointes en hypolydien et celui des moyennes en lydien. Avec les trois signes restants, il n'est possible d'éliminer aucune de ces trois hypothèses de travail : quelle que soit l'échelle envisagée, elle laisse un des trois signes en dehors des normes. En effet, $\sqsubset$ (n° 40) est inconnu dans le tableau de notation de l'hypophrygien et $\sqsupset$ est étranger aussi bien à l'hypolydien qu'au lydien ; quant à $\vee$ (n° 38), s'il appartient au lydien, il y note la trite des conjointes, alors que $\sqsubset$ note la paramèse des disjointes, — ce qui contraindrait à admettre une métabole de système des plus suspectes. Dans ces conditions, et en dépit de l'apparente homogénéité de l'échelle, chacune des trois interprétations théoriques auxquelles elle peut donner lieu comporte une ou plusieurs anomalies, qui se résument dans les tableaux suivants :

TABLEAU 1 :

TABLEAU 1 :

Coinjointes

Hypophrygien		Hypolydien		Lydien	
Disj.	Conj.	Disj.	Conj.	Disj.	Conj.
[>]	∨				
∪			∧		
∪					
∪			∪	∩	∨
F			∪	∪	∪
			[E]		∪
					∪
					∪
					[E]

Y♯ YΛ A

(164) J. Chailley, *op. cit.*, p. 164 écrit par erreur «métabole de ton».

TABLEAU 2 :

A YΦ

B YA

C A

TABLEAU 3 :

	HYPOPHRYGIEN (Chailley)		HYPOLYDIEN		LYDIEN (Reinach et Pöhlmann)
n° 40 □	(inusité)	Hyperbol. Disjointes Moyennes	40 Nèle hyperb. (inusité)	Hyperbol. Conjointes Moyennes	40 Param. des disj.
n° 38 ∨	38 Trite		37 Nèle		38 Trite des conj.
n° 37 <	37 Nèle		30		37 MÈSE
n° 30 >	30		29		30
n° 29 ∪	29		28 MÈSE		29
n° 28 C	28 Paramèse	Moyennes	25 (Lichanos des moyennes en diatonique)	Moyennes	28 Hypate
n° 25 F	25 MÈSE				25 (Lichanos des hypates en diatonique)

Le tableau 1 est un relevé des séries de signes propres aux trois tropes envisageables, où l'on indique entre crochets les signes normalement attendus, de part et d'autre du tétracorde commun < > ∪ C; la portée verticale donne les «valeurs relatives en partant de la thésis», la portée horizontale donne la «valeur des proslambanomènes» (thésis). Le signe + symbolise le premier degré «mobile» des tétracordes, — à un demi-ton au-dessus de son premier degré «fixe»; le signe x symbolise le deuxième degré «mobile» du tétracorde, à un demi-ton au-dessus du premier degré «mobile» du même tétracorde.

Le tableau 2 fournit les trois traductions musicales des séries de signes, en mettant en relief les emprunts, soit d'un système de conjointes aux disjointes (C), soit à un autre genre (B et C), ou encore la substitution d'un signe à un autre (A).

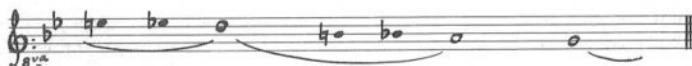
Le tableau 3 fait la synthèse de ces données, en indiquant à quelle hypothèse se sont rangés les différents commentateurs.

Examinons à présent les points forts et les faiblesses de chaque interprétation, en prenant soin de noter au préalable qu'aucune autre ne pouvant être faite, c'est nécessairement à l'une de celles-là qu'il

faudra se ranger, en optant pour celle qui présentera le plus de cohérences et dont les irrégularités s'écarteront le moins de la norme.

L'hypophrygien semble le mieux satisfaire aux exigences théoriques : la structure tétracordale est respectée, avec un appui, au grave, sur la mèse, et un débordement, à l'aigu sur le tétracorde des hyperbolées ; la seule anomalie est l'intrusion du signe $\sqsubset$, à la place du $>$ qu'on attendrait, pour noter le second demi-ton du tétracorde supérieur. Or, ce signe ne se trouve nulle part dans les tableaux alypiens de notation de l'hypophrygien, pas même en diatonique ; sa présence est d'autant plus incongrue qu'il fait disparaître la triade chromatique $>\vee<$, qui devrait répondre à la triade $\supset\cup\subset$. Il s'agit donc très certainement d'un véritable lapsus du notateur, fidèlement reproduit par le lapicide (on observera d'ailleurs que ce signe n'est employé qu'une seule fois), et il convient de le tenir pour l'équivalent du $>$ (Mi naturel), comme l'a fait J. Chailley¹⁶⁵. L'irrégularité est donc, de ce point de vue, légère, mais on doit souligner que, formellement, l'apparition soudaine et passagère de l'hypophrygien dans cet hymne qui ne joue que sur le lydien/hypolydien, viendrait en rompre l'unité de style¹⁶⁶.

La solution « lydienne », pour laquelle ont opté Reinach et Pöhlmann, soulève un point de théorie musicale fort intéressant ; en effet, elle contraint à hésiter entre l'attribution à deux genres, le chromatique et le diatonique, et à deux systèmes, le conjoint et le disjoint. Reinach lui-même, après avoir parlé d'une « combinaison de notes diatoniques et chromatiques (...) appartenant exclusivement [au] ton lydien » dans cette « reprise chromatique »¹⁶⁷, a nuancé cette première analyse dans son édition définitive, où il écrivait : « les notes sont empruntées au ton lydien diatonique (*Ré* mineur), y compris le second degré du « tétracorde conjoint » (*Ré-Sol*), lequel appartient en réalité au ton hypophrygien (*Sol* mineur). En outre, dans le tétracorde des moyennes (*La-Ré*), le compositeur emploie à l'occasion le 3^e degré (lichanos) chromatique, *Si* naturel »¹⁶⁸. C'est en substance ce que montre le tableau 2/C : le *Mi* naturel, qui se note $>$ aux conjointes, est écrit $\sqsubset$ aux disjointes (genre chromatique) ; quant au *Sol*, noté $\mathbb{F}$, par lequel Liménios déborde au grave, un ton au-dessous de l'hypate, il ne peut être fourni que par l'échelle diatonique : en chromatique, on n'a que *Sol* $\flat$ - *Fa* naturel. Pour Pöhlmann, le passage est « lydien chromatique » aux conjointes¹⁶⁹, avec, à l'aigu, débordement par la paramèse des disjointes (Tableau 3) et, au grave, débordement par la lichanos diatonique. L'axe du passage est la mèse $<$. Dans ces conditions, le compositeur aurait véritablement fait éclater les structures régulières de l'échelle : mélange de diatonique et de chromatique, mélange de systèmes, et cela, en vue d'obtenir un schéma musical somme toute parfaitement canonique en ce qui concerne l'échelonnement des intervalles, — deux tétracordes chromatiques conjoints, avec, au grave, l'amorce d'un nouveau tétracorde, un ton au-dessous, c'est-à-dire « disjoint » :



Les deux tétracordes sont de structure chromatique, avec, de l'aigu au grave : ton $1/2$ — $1/2$ ton — $1/2$ ton, dans la nuance *rovaios* des théoriciens.

La troisième hypothèse consiste à rattacher l'échelle à l'hypolydien chromatique ; le seul signe qui lui soit étranger est le $\mathbb{F}$ (*Sol*), qu'on ne trouve qu'en diatonique, où il est lichanos des moyennes (Tableau Bb p. 159) ; cette fois, l'identification du système ne fait pas de doute ; il s'agit des conjointes exclusivement, et l'on n'a pas besoin de recourir à un problème emprunt aux disjointes.

En dépit des réserves émises plus haut, il paraît raisonnable, tout bien compté, d'adopter la solution proposée par J. Chailley (hypophrygien chromatique), parce que c'est l'hypothèse la plus économique : elle ne suppose qu'une seule entorse aux schémas réguliers, alors que les deux autres exigent des explications par trop acrobatiques. D'où le schéma :

(165) *Ibid.*, p. 164 ; il est bien regrettable que J. Chailley n'ait pas exprimé son opinion sur cette anomalie ; il note seulement : « Le tétracorde 37.30.29.28, qui était moyennes en lydien ou conjointes en hypolydien, devient disjointes de l'hypophrygien, ce qui permet de le déborder différemment (38 à l'aigu, 25 au grave) ».

(166) Le lydien et l'hypolydien sont des tons quasiment interchangeables ; voyez à ce sujet les analyses de Reinach, *FD* III 2, p. 159.

(167) *BCH* 18 (1894), p. 378.

(168) *FD* III 2, p. 159.

(169) *Denkmäler* ..., p. 76.



A la différence des strophes qui précédaient, le système est compact : le tétracorde inférieur est complet ; l'*ambitus* reste limité en-deçà d'une octave (il ne couvre qu'une sixte), et dans une région moyenne : la mélodie ne va pas au-delà du *Mi* aigu.

Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	EXÉCUTÉ
C = 28	6	8
F = 25	4	6
U = 29	4	6
C = 30	2	2
V = 38	2	2
< = 37	2	2
C = 40	1	1

Ce tableau met en relief deux traits remarquables de la facture mélodique de la strophe : d'abord la mobilité de la ligne, qui fait rarement usage de la répétition de note, — et seulement pour les trois degrés les plus graves de l'échelle ; d'autre part, l'ordre de fréquence des signes suit *grosso modo* la pente mélodique ascendante de l'échelle et correspond rigoureusement à l'étagement tétracordal. Le *mélōs* se déploie de façon privilégiée dans le tétracorde des disjointes et brode autour de la paramèse et de la mèse (nos 25 et 28). On peut donc dire que les notes sont d'autant moins chantées qu'elles sont plus aiguës.

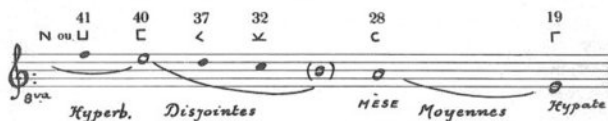
Musicalement, cette quinzaine de mesures témoigne d'un certain raffinement et l'on ne peut que regretter la perte complète de quatre mesures, qui rend assez malcommode l'analyse suivie. Essayons tout de même d'en apprécier les principales étapes de la progression.

Ouverture par une sorte de « quarte d'intonation » allant de la paramèse à la nète, c'est-à-dire les deux degrés charpentant le tétracorde des disjointes. Après la lacune de la mes. 2 s'amorce une belle descente mélodique par degrés conjoints, depuis la paranète des hyperbolées (*Mi*) jusqu'à la mèse (*Sol*), en une *ἀγωγή εὐθεῖα* qui couvre deux mesures.

Le mot-mesure *πλεζάμενος*, sur un péon premier, mérite à soi seul un bref commentaire ; en effet, outre qu'il est le premier mot-mesure d'une série consécutive de quatre (en y intégrant le supplément *θεμελίους* de Weil), il s'exécute sur une *πλοκή* (sixte ascendante puis quinte descendante), alors même que le mot est de même sens que la figure musicale : le compositeur ne peut manquer d'avoir recherché ce raffinement, alors même que dans le reste du passage, la *πλοκή* n'est jamais utilisée et que la syllabe accentuée de *πλεζάμενος* constitue aussi le sommet mélodique de la strophe. De la mesure 8 à la mesure 10, la ligne mélodique reste confinée aux disjointes ; il est vraisemblable qu'il en allait de même jusqu'à la fin, avec la chute finale sur la mèse.

STROPHE VIII.

Hypolydien diatonique aux disjointes, sans emprunts :



Ce schéma présente la même particularité que ceux des strophes II, III, V et VI : son tétracorde inférieur est « creux », ni l'un ni l'autre de ses degrés intérieurs n'étant utilisé. De plus, la paramèse est elle

aussi inusitée, ce qui déséquilibre la structure tétracordale : les quatre degrés aigus sont pris sur deux tétracordes incomplets, — celui des hyperbolées, à l'aigu et celui des disjointes au grave. La quarte $\subset \Gamma$ s'en trouve isolée, à une tierce majeure au-dessous de la trite des disjointes.

Comme à la strophe VI, le signe N est écrit pour le signe $\sqcup$ qu'on attendrait normalement.

Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	EXÉCUTÉ
$\sqcup$ n° 41	9	13
$\sqsubset$ n° 40	8	14
$<$ n° 37	4	5
$\simeq$ n° 32	2	2
$\subset$ n° 28	2	3
Γ n° 19	2	2

Il apparaît que les notes sont d'autant plus chantées qu'elles sont plus aiguës : c'est donc exactement l'inverse de ce qui se produisait à la strophe précédente. Ainsi, pour l'essentiel, la ligne mélodique se situe une quarte plus haut et brode en fait autour des deux degrés les plus aigus, $\sqcup$ et $\sqsubset$ (respectivement trite des hyperbolées et nète); ces deux notes reviennent à elles deux 27 fois, le reste de la strophe ne comportant que 12 autres notes. D'autre part, la $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\lambda\alpha$ ne concerne pratiquement qu'elles; elle porte trois fois sur la nète, la note étant répétée trois fois, et une seule fois sur la trite, l. 26/1, la note étant chantée au moins 5 fois (davantage, puisque cela se situe avant une lacune). Il est à observer que la mèse ne joue qu'un rôle très modeste. L'hypate intervient à deux reprises : à l'attaque, sur un saut d'octave, et à la mes. 15, en un saut descendant de neuvième. Le tétracorde des disjointes, déjà amputé de sa paramèse, forme, avec l'amorce des hyperbolées, une sorte de faux tétracorde dont les intervalles sont, du grave à l'aigu : Ton-Ton-1/2 ton, à l'inverse du schéma normal du genre diatonique.

Le passage est fort incomplet; avec des lacunes de plus en plus longues en fin de lignes, qui le subdivisent artificiellement en cinq sections (notées de A à E), il n'est guère possible d'en restituer le déroulement musical.

Section A : Les deux premières mesures sont marquées d'abord par l'attaque en saut d'octave hypate-nète, suivie de deux $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\lambda\alpha$, la première sur la syllabe dédoublée $\Lambda\alpha-\alpha$, sur la nète, la seconde, qui couvre toute la mes. 2 et le début de la mes. 3, sur la trite des hyperbolées, la note la plus haute de la strophe. Observons que, si la lacune commence en cours de mot ($\epsilon\rho\alpha\tau\omicron\gamma\{\lambda\acute{\epsilon}\phi\alpha\rho\omicron\nu\}$) et si la cassure a emporté la ligne des signes musicaux à partir du Γ , il n'en est pas moins certain que la note à restituer sur la syllabe accentuée du mot est un *Fa*, comme sur les syllabes précédentes, et ce, en vertu de la loi de l'accent. Apparemment, Liménios, à la recherche de la variété des moyens expressifs, a choisi de commencer cette reprise dans la simplicité et dans un relatif immobilisme, bien en accord avec le caractère du diatonique. La tessiture est aiguë d'entrée de jeu.

Section B : La lecture problématique du signe sur la première syllabe de $\pi\alpha\tilde{\iota}\delta\alpha$, qui pouvait s'interpréter comme un $<$ ou un $\subset$, trouve sa solution dans la loi de l'accent : la note, portant sur la syllabe tonique, doit être plus aiguë que le $\simeq$ de la syllabe finale; cela exclut donc $\subset$ (*La*) au profit de $<$ (*Ré*). La mélodie, toujours assez stationnaire, reste confinée dans la quarte *Do-Fa* du pseudo-tétracorde et met les effets de $\pi\lambda\omicron\kappa\eta$ et de $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\lambda\alpha$.

Section C : Les six notes qui ont survécu de cette ligne sont en broderie autour de la nète, avec, mes. 11, l'amorce d'une éventuelle $\pi\epsilon\tau\tau\epsilon\lambda\alpha$.

Section D : Avec l'enchaînement $\sqcup \subset \subset$ sur $\theta\eta\rho'$ & au lieu de $\sqcup < <$ des éditeurs précédents, la ligne mélodique s'articule, aux mes. 14 et 15, autour des degrés fixes Nète / Mèse / Hypate, en une $\pi\lambda\omicron\kappa\eta$ qui saute les degrés mobiles du tétracorde des disjointes et dont le caractère tourmenté est encore accentué par le saut de neuvième $\sqcup \Gamma$; il y a là, semble-t-il, une recherche d'expressivité musicale pour évoquer la mise à mort du monstre, rappelant peut-être ses convulsions ou ses replis tortueux, dont parlait l'hymne d'Athénaïos : témoignage du souci du compositeur à faire coïncider sens et musique. Le texte de cette ligne est extrêmement délicat à établir, de l'aveu même de H. Weil; il proposait $[\theta\eta]\rho', \& \kappa\alpha\tau\epsilon\kappa\tau[aa\varsigma] \delta\varsigma \dots$

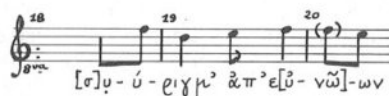
« ainsi, tu expiras, monstre, qui avais tué quiconque se trouvait à ta portée », en parallèle avec l'*Hymne Homérique à Apollon*, avec cette réserve que la « tournure serait des plus étranges dans un morceau où Apollon est apostrophé » ; « on ne peut affirmer qu'une seule chose », concluait-il, « c'est que l'accusatif $\theta\eta\rho\alpha$ est exclu par le mètre » ; et de conclure : *non liquet*¹⁷⁰. P. Moens proposait cependant : $[\theta]\eta\rho\alpha \kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\kappa\tau\alpha\varsigma \delta\varsigma$ (avec une erreur de lecture, puisque le H est répété) ; Pöhlmann propose $\theta\eta\rho, \acute{\alpha} \kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\kappa\tau\alpha\varsigma \omicron\sigma$. Métriquement, on a donc :

$\theta\eta\rho, \acute{\alpha} \kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\kappa\tau\alpha\varsigma$

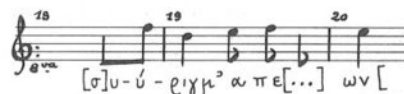
ou $\theta\eta\rho\alpha \kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\kappa\tau\alpha\varsigma$.

La première solution est satisfaisante, mais impose deux relatifs de suite (Pöhlmann et Reinach donnant, pour éviter cette succession, $\omicron\sigma$ comme un début de mot). La deuxième solution est exclue : il faudrait, pour trouver un péon quatrième, faire empiéter le groupe HH = C sur deux mesures, ce qui est évidemment sans parallèle. Mélodiquement, la syllabe dédoublée HH s'exécute sur une descente (qu'on lise d'ailleurs un C ou un < sur la deuxième voyelle) ; cela convient très bien pour l'accusatif, où la syllabe porte un circonflexe, mais pas pour un nominatif ou un vocatif, où le mot est paroxyton ; en effet, en pareil cas, lorsque la syllabe est mélodiquement dédoublée, elle se chante sur un mouvement ascendant : cela se produit 8 fois dans les deux hymnes ; la seule exception à cette règle est le $\tau\acute{\alpha}\lambda\acute{\nu}\delta\epsilon$, à la première ligne de l'hymne n° 2. Je ne vois donc qu'une solution qui satisfasse et aux exigences de la métrique et à celles de la composition musicale : $\theta\eta\rho' \acute{\alpha} \kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\kappa\tau\alpha\varsigma$.

Section E : Comme Reinach en faisait la remarque, le supplément suggéré avec précaution par H. Weil, $\acute{\alpha}\pi' \epsilon[\acute{\upsilon}\omega]\acute{\omega}\nu$ est trop long, mais la suppression de l'un des *oméga* « violerait la loi de l'accent ». Pöhlmann a cependant repris la première hypothèse. Il va de soi que si l'on doit conserver ce supplément, il faut restituer un *Fa* sur le premier *oméga* et avoir, à la mesure 19, un crétique :



Sans ce supplément, les durées changent notablement, par exemple, si le E n'est pas la première lettre d'une diphtongue, et si le *oméga* n'est pas redoublé :



Dans l'impossibilité de trancher, on s'en tiendra à cette observation.

(170) BCH 18 (1894), p. 356.

STROPHE IX

31/1 [] < □ Γ [] ζ [] δὲ Γᾱ[ς ὁ βάρ-]
 [. ἐπ]εφρούρει[εις] δὲ Γᾱ[ς ὁ βάρ-]
 32/2 Ι ζ ζ ζ υ [] Ι ζ ζ [] πολυκυ-]
 βαρος ἄρης ὅτε [τε]δμ μαντόσυ[νον πολυκυ-]
 33/3 < υ □ υ Ι υ Ι ζ ζ []
 θες λη(ι)ζόμενος ὦλεθ' ὕγραι χι[όνος].

STROPHE IX

The musical score for Strophe IX consists of three staves, each with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are written in Greek and are aligned with the musical notes.

Staff A: [E - e - π]ε - φρού - ρει[εις] δὲ Γᾱ - α[ς] ὁ βάρ -

Staff B: βα - ρος ἄ - ρης ὅ - τε [τε] - δμ μαν - τό - συ[νον] πολ - λυ - κυ -

Staff C: θες λη(ι) - ζό - με - νος ὦ - λεθ' ὕ - γραι χι[όνος]

TRADUCTION

(....) tu veillais (auprès de l'ombilic) de la Terre, quand la horde barbare, pour avoir voulu piller ton sanctuaire (....), périt dans la tourmente de neige (....).

APPARAT CRITIQUE

Ligne 31/1 : Lacune initiale de trois lettres pour Reinach *FD* ; [ΕΙτ'] ε Pöhlmann, qui lit sur la pierre [...]..ε. // [Περι]εφρούρεις Doutzaris¹⁷¹ ; d'après l'estampage, on a :



Le supplément proposé par Pöhlmann s'accorde avec ce qui reste des lettres après la cassure, mais le mot ainsi restitué ne commence pas à l'aplomb des *inilia* ; il s'en faut d'un espace de 17 mm, qui pouvait être occupé, soit par une lettre, soit encore par un tiret de *paragraphos*. Dominique Mulliez suggère : « Puisque ἐπιφρούρος existe, ne peut-on songer à l'imparfait d'un verbe ἐπιφρουρέω (qui serait un *hapax*) ? » Je retiens cette solution. Le premier signe musical manque. PE[IEIΣ] Reinach et Pöhlmann ; le I est encore partiellement visible sur le cliché pris sous éclairage spécial (PL. IX, 1). Le signe Γ vient toucher la

lettre E. Pöhlmann fait commencer la lacune de la ligne musicale sur le deuxième *alpha* de Γᾱ[ς], comme Reinach *FD*, et tous deux répètent le *La* (signe λ) sur la syllabe en question. Toutefois, si le premier *alpha* de Γᾱ[ς] portait un <, rien ne subsisterait de ce signe ; il y a donc un doute. Quant au mot lui-même, on pourrait également songer à Γα[λατῶν], qui serait satisfaisant métriquement : on aurait un crétique à la mesure 3.

Ligne 32/2 : Le lapicide a écrit par erreur]BAPOE mais a corrigé en gravant le Σ en surcharge. L'espace, entre les deux blocs, est trop étroit pour le supplément admis de tous [τε]όμ ; le TE qui le précède occupe en effet 19 mm, alors que la lacune n'en compte que 12 ; il faudrait par conséquent écrire [τ]όμ, qui est incompatible avec les exigences métriques. Il convient donc de conserver le supplément tel quel et expliquer l'apparente impossibilité matérielle par l'oubli d'une lettre (?) par le graveur.

ζ λ [// Μαντόσ[υνον Reinach *BCH* et *FD*, μαντοσ[Pöhlmann. La surface de la pierre est accidentée au-dessus de la première syllabe et l'on ne distingue quasiment rien du signe qui la surmontait. En vertu de l'usage qui veut qu'après un mot baryton, la ligne musicale reste stationnaire ou ascendante jusqu'à la prochaine syllabe pleinement tonique, on ne peut hésiter qu'entre deux possibilités : un *Sol*, qui est la note sur la finale de [τε]όμ, auquel cas le signe Ι n'aurait pas été répété, ou bien un *La*, auquel cas on aura à suppléer un λ. En fin de ligne, Weil *BCH* conjecturait, pour l'adjectif « assez énigmatique »¹⁷² terminé en -ος, πολυκυθές ou μεγκυθές. Reinach *FD* et Pöhlmann ont l'un et l'autre adopté le premier.

(171) *Op. cit.*, p. 344, ligne 35 de la partition.

(172) *BCH* 18 (1894), p. 357, avec cette précision que « la forme πολυκυθές à côté de πολυκευθές (Clément d'Alexandrie) ne fait pas plus de difficulté que ἀπιθής et εὐπιθής à côté de ἀπειθής et εὐπειθής, ἐριθής et εὐθής à côté de ἐριθής et εὐθής ».

Ligne 33/3 : « $\Lambda\eta\zetaόμενος$ sans iota adscrit», remarquait Weil *BCH*¹⁷³. La forme du premier signe musical n'est pas très conforme à ce que donnent les théoriciens; il est écrit $\sphericalangle$ alors qu'on attend un $<$ (c'est ainsi, en tout cas, que l'interprète l'ensemble des éditeurs et des commentateurs); cela soulève peut-être la question de la triade des $\sphericalangle$, $\sphericalangle$ sur laquelle R. P. Winnington-Ingram avait attiré l'attention des spécialistes¹⁷⁴. Avant la cassure, la lettre I et le signe ζ (dont il ne reste aujourd'hui rien, sinon l'*apex* inférieur du I) sont assurés, par le cliché ancien F. 121 (Pl. IV).

(173) *Ibidem*.

(174) «Two Studies in Greek Musical Notation», *Philologus* 122 (1978) p. 237-248, et spécialement p. 241-248. Les triades des demi-alphas subissent des rotations qui ne suivent pas les mêmes règles que les autres triades. Cf. ci-dessus, n. 143.

COMMENTAIRE MUSICAL

N.B. : Dans sa transcription musicale, E. Martin, après avoir sauté les lignes 29 à 31 et les avoir remplacées par la curieuse mention «lacune», intègre à la strophe VIII les trois lignes 31 à 33 de notre strophe IX, ce qui constitue une aberration musicale : en effet, l'échelle de la strophe VIII est hypolydienne diatonique tandis que celle de la strophe IX est lydienne diatonique ; les séries de signes sont différentes, même si la série 19.28.32.37.40.41.46.49 est hypolydienne (cette succession de signes étant formée par la réunion des signes utilisés dans les deux strophes), mais il est exclu de rapporter la strophe IX à l'hypolydien diatonique parce que le signe 50 $\angle$ est en-dehors de son étendue.

Lydien diatonique aux disjointes :



Le relevé d'échelle fait apparaître son extraordinaire configuration : au grave est isolée l'hypate des hypates, à une septième au-dessous de la mèse ; les deux tétracordes des moyennes et des hypates sont purement et simplement vidés de leur substance. J. Chailley, qui a pourtant repris la transcription de E. Pöhlmann, a omis d'intégrer à son schéma musical le Γ = n° 19 qui note l'hypate des hypates, qui figure pourtant dans la partition (mes. 2) et dont il fait état dans son commentaire : «*mi* isolé en pédale par saut d'octave»¹⁷⁵. A l'aigu, groupe compact de six notes, caractérisant le retour à une tessiture nèteïde, avec un tétracorde des disjointes au complet. L'*ambitus* effectif du passage est de quatre tons : quinte Ré-La, à laquelle s'ajoute le demi-ton La-Si $\flat$ du débordement aux hyperbolées.

Le tableau de fréquence des signes ne peut être qu'indicatif, à cause de l'ampleur des lacunes (plus de la moitié des notes est perdue) ; d'autre part, étant donné qu'à deux reprises au moins (mes. 4 et mes. finale), on peut conjecturer un La $\angle$ (n° 49) ou un Si $\flat \angle$ (n° 50) ou un Mi Γ (n° 19), j'ai ajouté une colonne «conjecturé» au tableau ordinaire :

SIGNE	ÉCRIT		CHANTÉ	CONJECTURÉ
$\angle$ n° 49	5		7	+ 2
Γ n° 46	4	$\longleftrightarrow$	4	
$\sqcup$ n° 41	4	$\longleftrightarrow$	4	
$\angle$ n° 50	3	$\longleftrightarrow$	3	+ 2
$\sqcap$ n° 40	2	$\longleftrightarrow$	2	
$<$ n° 37	2	$\longleftrightarrow$	2	
Γ n° 19	1	$\longleftrightarrow$	1	+ 1

Deux caractéristiques, liées l'une à l'autre, apparaissent nettement : la mobilité de la ligne mélodique, tout d'abord, qui se traduit dans le tableau par le fait que six des sept notes ne sont jamais répétées dans la partie conservée, et, d'autre part, la relative homogénéité des fréquences. Les degrés les plus utilisés

(175) *La musique grecque antique*, p. 165.

sont à l'aigu : ce sont les trois dernières notes du tétracorde des disjointes ; la trite des hyperbolées n'intervient que plus rarement (3 occurrences tout de même).

Observons qu'avec ce passage, — dans l'épisode le plus dramatique de l'hymne où le poète évoque le péril, miraculeusement écarté par le dieu, que l'invasion des Galates a fait peser sur le sanctuaire en 279 av. J.-C. —, la tension dramatique trouve son expression musicale dans la culmination à l'aigu de la ligne mélodique (elle atteint le *Si b*). Le mouvement général de la strophe est gravement perturbé par les lacunes ; aussi devra-t-on se contenter d'en apprécier ponctuellement les effets, section par section.

Section A : Les vestiges des mesures 1 et 2 suggèrent un μέλος κεκλασμένον, qui s'ouvrait très probablement par un *Mi* grave Γ sur la première syllabe, immédiatement suivi par une brutale montée de septième sur la mèse ; vient ensuite une nouvelle rupture, sur un saut d'octave descendante (début de la mesure 2) ; la seconde note du trémolo sur ρει-εις est fâcheusement perdue : ce devait être une note de transition permettant la brusque remontée au *La*. Il est remarquable que cette mesure 2, qui est constituée de 5 brèves (pentabraque obtenu par le redoublement de deux syllabes), se chante sur l'*ambitus* total de la strophe, qui ne couvre pas moins d'une sixte mineure redoublée (octave + sixte mineure), et ce, en trois notes seulement. Reinach supplée un *Mi* aigu pour la note manquante, faisant ainsi écho au saut d'octave, ce qui paraît très vraisemblable. En vertu de la loi qui régit les mots barytons, il faut que la première syllabe de Γᾱς porte une note de même hauteur ou plus aiguë que le ζ, ce qui ne laisse le choix qu'entre *La* et *Si b*.

Section B : Toujours en vertu des lois de l'accent, la syllabe tonique de βάρ]βαρος était chantée sur un *La* ou un *Si b* ; avec la mes. 5 est atteint le sommet mélodique du passage, dans un mouvement qui n'est pas sans rappeler celui de l'hymne d'Athénaios, également dans l'évocation de la horde des Galates :

Hymne 1, III,
mes. 33-34 :

[ως] δὲ Γα-λα-τᾶ-αν ᾗ-ρης [βαρβαρος]

Hymne 2, IX,
mes. 5 :

ο βαρ]-βα-ρος ᾗ-ρης

Mot-mesure (mes. 7) sur un péon premier. Dans toute cette section, la ligne mélodique semble se confiner dans les trois degrés les plus aigus.

Section C : Avec le supplément [πολυκ]θές se pose une petite énigme musicale : en bonne règle, la syllabe barytonée devrait se chanter sur une note plus grave que le *Ré* donné par le signe < de λη(ι)ζόμενος ; or, telle qu'elle est fournie par ce qui reste de la strophe, l'échelle n'offre pas d'autre possibilité que le Γ, une septième au-dessous. Faut-il le restituer sans hésiter — étant donné que l'hymne comporte d'autres sauts de septième parfaitement attestés — ou bien faut-il imaginer que l'échelle comportait un *Do* (lichanos des moyennes), noté par 7 (n° 34) ? La seconde hypothèse paraît devoir être exclue par cette raison que la lichanos des moyennes est systématiquement sautée dans les deux hymnes. On proposera donc, avec les réserves d'usage, une descente sur l'hypate des hypates. Reinach s'abstient de proposer un supplément sur cette syllabe ; Doutzaris donne un *Sol* aigu, Martin, un *Mi* aigu, tous deux impropres.

Bel effet de πολυκ] sur le mot-mesure λη(ι)ζόμενος (péon premier), poursuivi, mais sur des degrés voisins, sur les deux mesures suivantes, dans un mouvement progressivement ascendant. La fin manque.

PROSODION (STROPHE X)

33/1	[	]
	- υ ε υ ε υ < [	]
34/2	σῶιζε θεόκτι[σ]κτον Παλλάδος [	]
	υ < ε υ < υ < υ ε [	]
35/3	τε θεά, τόξων δεσπότι Κρησίω[ν	]
	ε υ < υ < [	]
36/4	κυδίστ[α κ]αί ναέτας Δελφῶν τ[	]
	ε < υ ε υ υ ε [	]
37/5	βίοις δώμασιν ἀπταίστους Βάκχου [	]
	ι υ < υ < [	]
38/6	μεῖς μόλ[ε]τε προσπόλοισ<ι> τάν τε δορίσ[	]
	< υ ε υ ε υ ε < [	]
39/7	Ῥωμαίω[ν] ἀρχάν αὔξετ' ἀγηράτῳ θάλλ[ουσαν	]
	υ ?	]
40/8	νίκαν.	

PROSODION

1 2

3 4 5 6 7-8 9-10 11

σῶλ-ζε θε - ό - κτλ[σ]-τον Παλ-λά-δος[

12 13 14 15 16 17-20 21

τε θε - ά, τό-ξων δεσ-πό-τλ Κρη-σί - ω[ν

22 23 24 25 26-28 29 30

κυ - δίσ-τ[α κ]αί να-έ - τας Δελ-φῶν τ[

31 32 33 34 35-36 37-38

βί-οις δώ-μα-σιν ἀπ-ταίσ-τους Βάκ-χου [

39 40 41 42 43 44 45-46

μεῖς μόλ[ε]-τε προσ-πό - λου-σ<ι> τάν τε δο-ρίσ[

47 48 49 50 51 52 53 54

Ῥω-μαί-ω[ν] ἀρ-χάν αὔ-ξε-τ' ἀ-γη-ρά-τῳ θάλλ-λ[

55 56

νί - καν .

TRADUCTION

(Mais, ô Phoibos), préserve (la cité) de Pallas qu'érigèrent les dieux, (...) et toi, déesse des arcs, maîtresse des (chiens) de la Crète, (et toi), vénérable (Léto), et (veille) que nulle atteinte ne soit portée aux habitants de Delphes, non plus qu'à leurs maisonnées et à leurs demeures, et soyez propices aux serviteurs de Bacchos, qui (...), et accroissez la puissance que les Romains ont conquise par le fer, rendez-la éternellement jeune, florissante, et qu'elle aille de victoire en victoire !

APPARAT CRITIQUE

Ligne 34/2 : Tous les éditeurs conviennent que le *prosodion* commence en fin de ligne 33 ; c'est ce qu'indique formellement le texte : la strophe ne pourrait pas commencer en début de ligne 34 sans que le *côlon* soit incomplet. Pourtant, le grand trait de *paragraphos* qui, selon Reinach *FD*, est censé marquer une modulation rythmique, est singulièrement placé : non seulement il se situe alors que l'épilogue a déjà débuté, mais encore, à la différence de l'usage observé jusqu'ici, il est à hauteur de la ligne de notation musicale, au lieu de se trouver entre deux mots du texte. De ce fait, on peut penser qu'il doit concerner la partition plus que le texte poétique ; troisième particularité, il vient au contact du signe musical $\sqcup$ que Reinach *FD* et Pöhlmann donnent pointé, parce qu'il est partiellement perdu dans une ébréchure de la pierre. // Par erreur, le lapicide a écrit ΘΕΟΚΤΙΤΚΤΟΝ. Crusius croyait distinguer le signe $\subset$ au-dessous de la dernière syllabe du mot ; il n'y en a pas.

Ligne 35/3 : $\overset{\vee}{\text{Κρηστω}}$ Reinach et Pöhlmann ; dans la cassure apparaît la trace d'un signe $\subset$ qui portait sur l'*oméga*, et qu'on distingue sur la photo ancienne F. 121 (Pl. IV).

Ligne 36/4 : $\overset{\subset}{\text{Κυδιστα}} \overset{\cup}{\text{και}}$ Reinach *BCH* et *FD*, $\overset{\subset}{\text{κυδιστα}} [\overset{\cup}{\chi}] \overset{\angle}{\alpha\iota}$ Pöhlmann ; aujourd'hui, les deux lettres A et K sont entièrement effacées mais le signe $\angle$ est encore bien lisible. En fin de ligne, le T est net (Reinach et Pöhlmann le pointent).

Ligne 37/5 : Le signe $\cup$ est gravé entre le Π et le T.

Ligne 38/6 : La première lettre est une imbrication d'un M et d'un N, comme le montre la photographie prise sous éclairage spécial (Pl. IX, 1). L'estampage indique que la lettre correcte (celle qui a été gravée le plus profondément) est le M ; cela remet donc en question le supplément $[\epsilon\upsilon\mu\epsilon]\nu\epsilon\iota\varsigma$ proposé par H. Weil et repris par les éditeurs. // $\overset{\cup}{\text{Μόλετε}}$ Reinach *FD*, $\overset{\cup}{\mu\acute{o}\lambda\epsilon}\tau\epsilon$ Pöhlmann ; le *lambda* est encore lisible ; le E, en revanche, a entièrement disparu dans la cassure ; quant au T, il est très singulièrement formé : sa barre horizontale dépasse à peine, à droite de la haste, à tel point qu'on pourrait l'interpréter comme un Π si cette haste n'était pas un peu trop longue pour qu'on puisse retenir cette lecture. Au reste, la photographie ancienne montre que cette barre était jadis un peu plus longue qu'elle ne l'est aujourd'hui. // $\overset{\cup}{\text{Προσπλοισ}} <\iota>$, correction Weil-Reinach ; Crusius conservait la graphie de la pierre.

Ligne 40/8 : Crusius omet NIKAN dans son relevé et le poursuit, on ne sait pourquoi, avec le décret qui est gravé au-dessous de l'hymne (non sans réussir à y déchiffrer trois signes musicaux). La pierre est accidentée, au-dessus de la dernière syllabe de NIKAN : peut-être un signe musical est-il perdu.

COMMENTAIRE MUSICAL

Le *prosodion*, que Martin intitule *ἐπιλογος*, introduit pour la seule et unique fois dans l'hymne une métabole rythmique : le mètre devient glyconique, en *côla* de huit syllabes. On traite ailleurs des questions de restitution du rythme¹⁷⁶.

Lydien diatonique, alternativement aux conjointes et aux disjointes, ce qui ne s'était plus rencontré depuis la première strophe de l'hymne, écrite dans la même tonalité.

Aux disjointes :

Aux conjointes :

Ainsi que dans le reste de l'hymne, le tétracorde des moyennes est défectif de sa lichanos, et le tétracorde des conjointes est, de la même façon, dépourvu de paranète. On revient à une tessiture mésoïde, et l'échelle retrouve à la fois son homogénéité et un *ambulus* plus large (elle couvre une octave), grâce à un empiètement sur le tétracorde des hypates. Le système est donc rigoureusement identique à celui de la strophe d'ouverture, à ceci près qu'ici, c'est aux disjointes que revient le rôle modulant. Par cette composition circulaire, Liménios confère à son œuvre une unité mélodique, en dépit de la métabole rythmique. Observons que, dans ce *prosodion*, les syllabes ne sont jamais ni redoublées ni dédoublées.

Fréquence des signes utilisés :

SIGNE	ÉCRIT	EXÉCUTÉ
< n° 37	11	19
U n° 29	10	14
C n° 28	6	7
U n° 41	5	6
C n° 40	4	6
V n° 38	3	7
F n° 25	1	2
I n° 46	1	1

La ligne mélodique campe sur les trois degrés du tétracorde des moyennes < U C, les degrés étant d'autant plus utilisés qu'ils sont plus aigus. Les deux degrés extrêmes sont aussi les plus rares. Le procédé de *πεττεία*, si exceptionnel à la strophe précédente, est ici employé avec prédilection et concerne surtout la mèse, la parhypate des moyennes et la trite des conjointes.

(176) Ci-dessous p. 142-148.

Ce *prosodion* comporte quatorze *côla* uniformément constitués de huit syllabes (numérotés de I à XIV dans la transcription musicale ci-dessus), dont trois seulement nous sont parvenus complets. La scansion ne permet pas de restitution directe du rythme, d'où trois choix différents : Reinach et Crusius donnent une mesure à 12/8 (ce qui impose, occasionnellement, des valeurs irrationnelles) ; Doutzaris a opté pour un 3/4 (d'où également des valeurs irrationnelles) ; Martin a choisi une mesure à 2/4. Quant à Pöhlmann, il n'indique pas de mesure et se contente de transcrire avec les équivalences classiques — = ♯ et ∪ = ♯. Pour ma part, je transcris, comme E. Martin, à 2/4, pour les raisons développées ci-dessous¹⁷⁷.

Côla I-II : Premier passage aux disjointes, où la récurrence du *Mi* naturel, caractéristique du tétracorde, s'effectue ou bien par broderie (mes. 3 et 6), ou bien en πεττεία (mes. 5). La tessiture, en ces premières mesures, est aiguë ; mot-mesure sur Παλλάδος (mes. 6), qui témoigne peut-être que les Grecs ressentaient le glyconique comme une cadence à deux temps. Le premier *côlon* se termine par une pause sur le *Fa* (trite des disjointes), degré perçu comme éminemment suspensif ; le lien avec le second *côlon* est marqué, tant par cette suspension du μέλος sur une note qui fait, si l'on peut dire, désirer une résolution, que par la continuation du mot.

Le *côlon III* est considérablement lacunaire ; seule l'extrême fin en est conservée ; il se termine par une montée par degrés « conjoints » (dans le cadre d'un tétracorde dépourvu de lichanos) jusqu'à la paramèse *Mi* ; la fin du *côlon* coïncide avec une pause dans le texte.

Côlon IV : Il est complet et se caractérise par la succession de deux mots-mesures, τόξων et δεσπότι (mes. 13 et 14), avant une conclusion aux conjointes, marquée par le *Mi* ♭, avant la chute sur l'hypate *La*, réellement conclusive. L'intervention du *Mi* ♭, nettement modulante et instable, s'effectue peu avant la fin du *côlon*, comme ce sera toujours le cas dans ses prochaines occurrences : à ce titre, elle semble caractériser la clause de tous les *côla* où elle est présente.

Le *côlon V* est entièrement perdu.

Côlon VI : Bien que sa première note soit perdue, il est apparemment construit sur une progression ascendante partant de l'hypate et atteignant le degré suspensif *Mi* ♭ propre aux conjointes, par paliers où chaque degré est exécuté deux fois ; ce mouvement régulier s'effectue, comme aux mes. 11/12 et 14/15, sur la série *Si* ♭ - *Ré* - *Mi* ♭ (ou *Mi* naturel), qui, dans le système de cette strophe, sont des degrés conjoints. La finale est extrêmement intéressante : elle prend la forme d'une πεττεία sur la trite des conjointes qui accentue le caractère suspensif de cette conclusion.

Seule la première mesure du *côlon VII* est conservée ; elle n'en est pas moins remarquable à deux titres : c'est une πεττεία sur la mèse et c'est un mot-mesure sur le nom propre Δελφών.

Côlon VIII : La mélodie (ou ce qu'il en reste) tourne autour du tétracorde des moyennes, avec une prédilection pour l'hypate, sur laquelle se conclut le passage, au terme d'un mouvement rétrograde. Mot-mesure sur δώμασιν.

Côlon IX : Retour aux disjointes et mot-mesure sur le nom propre Βάχου.

Côlon X : Seule la fin est conservée ; avec la réapparition insistante (en πεττεία, et sur la dernière note du *côlon*) du *Mi* ♭, le passage semble avoir été marqué par le retour aux conjointes, mais il est impossible de saisir le mouvement réel de la ligne mélodique.

Côlon XI : Rythme particulièrement intéressant (— ∪ | — ∪ — ∪ | —) faisant alterner régulièrement une longue et une brève dans les trois premières mesures, dans une cadence trochaïsante, et ce, sur le mot προσπόλοις < ι >. Finale sur la mèse *Ré*, en πεττεία ; la ligne mélodique est ici notoirement stationnaire : la mèse est chantée cinq fois, pour huit notes que comporte le *côlon*.

Côlon XII : Des deux mesures qui en subsistent, on ne peut rien dire, sinon qu'une fois encore, la mèse est en πεττεία ; observons encore que, de même qu'aux *côla* IV, VI et X, les deux dernières mesures portent sur un mot trisyllabique (respectivement Κρησίων, ναέτας, μόλετε et ici Πρωαίων).

Côlon XIII : La ligne mélodique reste confinée dans une région hypatoïde, en s'appuyant sur l'hypate et la parhypate des moyennes et recourt avec prédilection à la πεττεία ; mot-mesure sur ἀρχάν (mes. 49). La conclusion se fait sur l'hypate.

Le dernier *côlon* s'ouvre par une quarte ascendante sur les deux degrés fixes du tétracorde des moyennes (l'hypate et la mèse), qui suggère un retour à une tessiture médiane. Les éditeurs conviennent que la dernière note était l'hypate, une finale sur le *Si* ♭ (parhypate) étant difficilement admissible.

(177) Ci-dessous p. 145-148.