

Musik zwischen Apollon und Dionysos – der delphische Paian des Athēnaios

Stefan Hagel

SUMMARY

The Delphic Paeon by the Athenian composer Athenaios, first performed in 128 B.C., is the earliest example of ancient Greek music with more than just a few scattered notes preserved: as it was inscribed in stone, more than two of its parts survived the centuries almost complete. A detailed analysis of its text, its rhythm and its melody reveals a complex interplay of all levels of the composition, alluding to earlier styles in a typically Hellenistic manner, accessible only to an audience trained in ancient music theory and history. Just as the god Dionysos had been gaining increasing importance in the cult of Delphi, finally becoming the equal partner of his elder brother Apollo, to whom the composition is devoted, Apollo's straightforward and now old-fashioned music is rivalled by the modern dionysiac style, with all its modulations and surprising melodic turns.

Bei einer traditionellen Festgesandtschaft zum Heiligtum Apollons in Delphi brachten die Athener im Jahr 128 v. Chr. zwei Lieder zur Aufführung, die sie anschließend in Stein meißeln und an der Wand ihres Schatzhauses zu Delphi anbringen ließen.¹ Die inschriftliche Aufzeichnung einer Dichtung wäre nun nichts Ungewöhnliches; in diesem Fall wurde jedoch auch die Melodie festgehalten, was darauf schließen läßt, daß die Zeitgenossen in den beiden Hymnen durchaus außergewöhnliche Kompositionen erblickten. Die Namen der Komponisten sind uns als Limēnios und Athēnaios² überliefert. Beide Stücke sind einander in vielfacher Hinsicht ähnlich, sie stehen im gleichen fünfzeitigen, ‚paionischen‘ Rhythmus, und auch die Texte ähneln einander bisweilen bis ins Detail. Die Komposition des Limēnios ist als ‚Paian‘ betitelt, aufgrund der Ähnlichkeiten kann die gleiche Bezeichnung auch für das zweite Stück als gesichert gelten. Der Paian des Limēnios ist allerdings stark fragmentiert und erlaubt so leider

nur selten einen Einblick in seine Melodieführung. Wesentlich besser präsentiert sich uns der Paian des Athēnaios: Zwei Teile sind nahezu vollständig erhalten, und wir verfügen in ihm so über das früheste Zeugnis antiker Kompositionstechnik.

Eine musiktheoretische Analyse der Skalenstruktur beider Paiane habe ich an anderer Stelle gegeben.³ Hier möchte ich den fragmentarischen Paian des Limēnios beiseite lassen und auch im übrigen nur wiederholen, was nötig ist, um die Musik des Athēnaios in einen größeren musik- und religionsgeschichtlichen Kontext zu stellen.

Ausgehen möchte ich dabei von der durchaus nicht unproblematischen Gattungsfrage: Wie die inschriftliche Bezeichnung ja zeigt, galten die Delphischen Paiane den Zeitgenossen unstrittig eben als Paiane. Diesen Begriff können wir zunächst oberflächlich als Heilslieder verstehen, die im kultischen Umkreis des Apollon ihren angestammten Sitz haben. Dennoch lassen sich beide Lieder aus Delphi nicht ohne weiteres mit jenen Elementen in Einklang bringen, die die neueste Forschung als für den Paian konstitutiv sehen will.⁴ Anstatt einer persönlichen Hinwendung zum Gott und seinem Heilswirken finden wir hauptsächlich mythische Erzählung und eine Beschreibung der eben stattfindenden Kulthandlung, das Gebet dagegen ist gerade nicht Teil des Paians. Dennoch handelt es sich um einen Paian, und der Rhythmus könnte sogar nahelegen, daß diese Art, Paiane zu machen,

¹ Zur Auffindung und Erstedition vgl. Reinach 1893; Reinach 1894; Weil 1893; Weil 1894. Die zeitliche Zuordnung der Aufführungen erfolgt nicht ohne Schwierigkeiten, der Paian des Athēnaios wurde lange eher auf 138 v. Chr. datiert. Vgl. Pöhlmann 1970, Nr. 19 und 20; Bélis 1988.

² ‚Athēnaios‘ könnte der Name oder die Herkunftsbezeichnung nach einem kurzen Namen sein, soll hier jedoch der Einfachheit halber des weiteren als Name gebraucht werden. Vgl. Bélis 1988.

³ In Hagel 2000, siehe im folgenden die einzelnen Verweise.

⁴ Vgl. Kappel 1992, 286–290; Schröder 1999, 75–76; dazu Hagel 2000, 133–134.

dem antiken Zuhörer geradezu typisch erschien, typischer vielleicht, als die uns sonst überlieferten literarischen Paiane: Von allen Paianen sind nur die beiden Delphischen in jenem Fünfferrhythmus gehalten, der von antiken Musiktheoretikern als ‚paionisch‘ bezeichnet wurde. Hier könnten unsere Dichtungen also dem ‚eigentlichen‘, sublitterarischen Paian näherstehen.

Wie steht es aber mit der Musik selbst? Plutarch gibt uns eine knappe Charakteristik paian-typischer Melodik, und zwar indem er sie in Kontrast zu jener Musik stellt, die zu Ehren von Dionysos erklingt, Apollons ganz gegensätzlich geartetem Bruder:

καὶ ᾄδουσι τῷ μὲν διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης· «μῆξοβόαν» γὰρ Αἰσχύλος φησί «πρέπει διθύραμβον ὁμαρτεῖν σύγκωμον Διονύσω»· τῷ δὲ παῖνα, τεταγμένην καὶ σάφρονα μοῦσαν, ἀγήρων τε τοῦτον ἀεὶ καὶ νέον, ἐκείνον δὲ πολυειδῆ καὶ πολύμορφον ἐν γραφαῖς καὶ πλάσμασι δημιουργοῦσι. (Plut., De E ap. Delph. 389a-b)

Dem einen (nämlich Dionysos) singen sie Dithyramben voll von Abwandlungen⁵ und einer Modulationstechnik, die eine gewisse Täuschung und Verschiebung aufweist. Denn „In gemischtem Rufen“, sagt Aischylos, „soll der Dithyrambos im Kômos den Dionysos begleiten.“ Dem anderen (Apollon) Paiane, eine strenge, nüchterne Musik – und den stellen sie immer alterslos jung, jenen aber vielförmig, vielgestaltig dar, in Bildern wie in Statuen.

Aus den Eigenschaften des dionysischen Dithyrambos können wir diejenigen des strengen, nüchternen Paians noch genauer erfassen.⁶ Wie der ewig gleiche Apollon dem stets sich wandelnden Dionysos gegenübersteht, so zeichnet sich gegenüber dem Paian der Dithyrambos durch einen Hang zu stetem Wandel, zu Modulation aus, welche wir im antiken Sinn sowohl rhythmisch als auch melodisch fassen müssen. Echte Paian-Musik muß demnach in geradezu betont schlichtem Stil gehalten gewesen sein, der allenfalls die nächsten und üblichsten Modulationen erlaubte. Ein solcher Stil muß aber zugleich archaisch gewirkt haben, zumal im hellenistischen Kontext der Delphischen Paiane, als Komponisten wie Rezipienten bewußt auf mehrere hundert Jahre Musikgeschichte zurückblickten.⁷

Wie geht nun ein hellenistischer Komponist mit der Anforderung um, einen Paian zu schreiben? Wie wir sehen, kann ihm die dem ewig steten Apollon entsprechende immer ähnliche Musik nicht gerade bedeutende künstlerische Freiheiten

zugestehen. Ein Paian, dessen Musik es wert sein soll, der Nachwelt überliefert zu werden, muß daher offenbar über die traditionellen Vorgaben hinausgehen. Und genau diesen Weg beschreitet auch Athēnaios.

Bereits eine oberflächliche Betrachtung der Musik seines Paians zeigt ganz deutlich einen eklatanten Gegensatz zwischen dessen drei überlieferten Teilen:⁸ Während der erste Abschnitt sich in einer auch dem modernen Hörer auf Anhieb eingängigen einfachen Skala bewegt, bietet der zweite ganz ungewöhnliche Melodiefiguren mit einem hohen Anteil an Halbtönen. Der dritte Abschnitt kehrt wieder zu diatonischer Melodik zurück, hält sich aber gegenüber dem ersten Teil grobteils in auffällig hoher Stimmlage und bietet auch ein rhythmisch neues Bild.

Eine eingehendere Analyse darf selbstverständlich nicht von modernen Anschauungen ausgehen, sondern muß stets die antike Musiktheorie zugrundelegen. Es ist klar, daß im Kontext der antiken Musik mit ihren regulären chromatischen und enharmonischen Skalen eine Abfolge von Halb- oder gar Vierteltönen nicht von vornherein ungewöhnlich ist oder eine Modulation bedeutet. Dennoch bestätigt sich auch im Licht der antiken Anschauungen unser erster Höreindruck.⁹ Der Beginn des Paians ist in einer ganz archaischen Skala gehalten, die anstelle von der bis in heutige europäische Musik üblichen Einteilung der Quart in drei Tonschritte (resultierend in vier Tönen, den ‚Tetrachorden‘ der antiken Theorie) nur zwei Tonschritte, also ‚Trichorde‘, verwendet: Die

⁵ Zum Terminus *πάθος* in der musikalischen Bedeutung ‚Modulation‘ im Sinne einer Änderung der Erscheinungsweise von rhythmischer oder skalarer Gestalt vgl. Aristoxenos, *Harm.* 3,38, S. 47,20 Da Rios; Kleoneides 11, S. 201,14–202,5 Jan; Aristeides Kointilianos 1,11, S. 28,6f Winnington-Ingram.

⁶ Vgl. auch etwa Philochoros S. 148, Fragment 172: οἱ παλαιοὶ σπένδοντες οὐκ αἰεὶ διθυραμβοῦσιν, ἀλλ’ ὅταν σπένδωσι τὸν μὲν Διόνυσον ἐν οἴνῳ καὶ μέθει, τὸν δ’ Ἀπόλλωνα μεθ’ ἡσυχίας καὶ τάξεως μέλπουσιν. „Die früheren sangen beim Trankopfer nicht immer Dithyramben, sondern wenn sie ein Trankopfer brachten, besangen sie Dionysos mit Wein und Trunkenheit, Apollon aber in Ruhe und Ordnung.“

⁷ Zur Entwicklung der Modulation (*μεταβολή*) in der griechischen Musikgeschichte vom 6. bis ins 3. Jh. vgl. etwa Dionysios von Halikarnassos, *De comp. verb.* 19,28–42: Auf rhythmisch und melodisch schlichte Strophen der Lyriker folgen die rhythmisch modulierenden Chorlieder mit langen komplexen Strophen und schließlich die melodisch modulierenden nicht-strophischen Dithyramben. Vgl. auch Aristotelische Probleme 918b.

⁸ Vgl. die Übertragungen im Anhang; Pöhlmann 1970, Nr. 19; Bélis 1992, 53–83; West 1992, 288–293. Für eine deutsche Übersetzung vgl. Hagel 2000, 126. Die Melodie ist zusammen mit anderen antiken Musikfragmenten in antiker Stimmung im Internet zugänglich: www.oeaw.ac.at/kal/agn.

⁹ Vgl. die Analyse in Hagel 2000, 38–80.

Quart wird also nur durch einen einzigen Ton weiter unterteilt; dieser liegt um einen Halbton über dem tieferen Randton. Ohne Rücksicht auf die nicht exakt bestimmbare absolute Tonhöhe können wir die verwendete Skala als c-e-f-a-h-c-e'-f' notieren. Diese Skalenstruktur wurde sicher zu Recht als Zitat uralter Musik betrachtet, welche sich in der Überlieferung mit dem Namen des halb-legendären Olympos verknüpfte.¹⁰ Das Fehlen des d bis gegen den Schluß des ersten Abschnittes deutet zudem eine Stilisierung entsprechend der alten modalen dorischen Skala an.¹¹ Wenn das d' schließlich im oberen Teil der Skala eingeführt wird (Z. 6 *Κασταλίδος*) leitet das eine Modulation in die Nachbarart ein (*ἐπινίσεται*) und ist wohl zugleich als Wendung von dorischer zu phrygischer Modalität zu betrachten, womit eine Übereinstimmung von modaler Prägung und phrygischer Notationsskala erreicht ist. Die hier verwendete Modulation ist allerdings keineswegs außergewöhnlich, sondern war in dieser Form sicher schon in der klassischen Epoche der griechischen Musik fest verankert.¹² Der ganze erste Teil kann damit als völlig traditionell gelten.

Gänzlich anders ist der zweite Teil gestaltet. Hier herrscht die hypermixolydische Skala in ihrer chromatischen Ausprägung vor, unterbrochen jedoch von überaus raschen Modulationen sowohl zurück in die phrygische Skala des ersten Teils als auch weiter ins Dorische und ‚tiefe Mixolydisch‘.¹³ Die Melodie durchläuft dabei an einer Stelle nicht weniger als vier Tonarten in sieben Tönen (Iib,1 *ὁμοῦ δέ νιν Ἄρραψ*). Durch diese Modulationen wird schließlich ein neuer Ton melodisch gefestigt (g#). In der zweiten Hälfte des zweiten Abschnittes erfolgt daraufhin eine Neuordnung des verwendeten Tonmaterials: Ein Ausschnitt der hypermixolydischen Skala wird zusammen mit dem modulierenden g# zu einem neuen Skalenausschnitt, der einen Halbton unter der Grundskala liegt. Das melodische Programm gipfelt in der unmittelbaren Modulation zwischen diesen zwei Skalen, die nur einen Halbtontschritt auseinanderliegen (Iib,2).

Wie wir sehen, etabliert der Komponist also hier einen Gegensatz, wie er krasser nicht sein könnte. Er leitet seinen Paian zwar in ganz traditioneller Melodik ein, also mit Musik, die einem Paian wirklich angemessen ist. Dann jedoch bricht in den Paian abrupt jener ganz anders geartete Stil ein, den wir mit seinen fortwährenden raschen Modulationen nach den Zeugnissen als dionysisch klassifizieren müssen. Bevor wir uns nun einer noch detaillierteren Interpretation der musikalischen Gestaltung des Paians zuwenden, wollen wir zunächst versuchen, auch auf anderen Ebenen Assoziationen mit apollinischen und dionysischen Elementen zu finden.

Zunächst ist da eben die Gattung des Paians, der ursprünglich eindeutig mit Apollon, beziehungsweise mit dem diesem bald gleichgesetzten Heilgott *Paiēōn* verknüpft ist. Doch schon bald nach dem Ende der klassischen Epoche, mehr als zweihundert Jahre vor der Aufführung unseres Paians, wurde gerade in Delphi diese Verbindung durchbrochen. Es gelangte im Jahr 339, auf ein Orakel des Apollon selbst hin, ein Paian zur Aufführung, der nicht ihm, sondern ausgerechnet Dionysos gewidmet war. Dieses Lied, die Komposition eines Philodamos, verkündete programmatisch die neue Religionspolitik Delphis:¹⁴ Dionysos, der bis dahin nur in den Wintermonaten in Delphi ansässig war, wenn Apollon sich in den Norden zurückzog, bekam nun eine wesentlich stärkere kultische Präsenz. Diese drückte sich auch im figuralen Programm des neuen Tempels aus:¹⁵ Dem Apollon auf dem Ostgiebel gegenüber fand man jetzt im Zentrum des Westgiebels als nun gleichberechtigten Bruder

...τὸν Διόνυσον, ὃ τῶν Δελφῶν οὐδὲν ἦττον ἢ τῷ Ἀπόλλωνι μέτεστιν. (Plut. De E ap. Delph. 388e)

...den Dionysos, der an Delphi nicht weniger Anteil hat als Apollon.

Wie kam es zu dieser kultischen Revolution? J. Strauss-Clay gibt uns wohl die richtige Deutung:¹⁶ In der nachklassischen Ära wurde der Theaterbetrieb zur größten musikalischen Attraktion. Das Theater aber war untrennbar mit dem Kult des Dionysos verknüpft. Damit lief Delphi,

¹⁰ Winnington-Ingram 1936, 24; 33.

¹¹ Wo im Text antike ‚Tonartennamen‘ ohne weiteren Zusatz verwendet sind, handelt es sich um die entsprechenden Transpositionsskalen, also äquivalent unseren Vorzeichen, die ebenfalls an sich noch keine Modalität implizieren. Die gleichen Namen mit dem Zusatz ‚modal‘ gehen auf die historisch dahinterstehenden klassischen modalen Tonleitern. Zu den Konzepten und ihrer Entwicklung vgl. Hagel 2000, 27–34; 165–190. Es sei noch angemerkt, daß beide Konzepte reichlich wenig mit den abstrakten ‚Oktavgattungen‘ zu tun haben, die in antiker griechischer Musik wohl nie eine Rolle gespielt haben, die aber leider noch immer vielfach in Kurzdarstellungen und Handbüchern als ‚antike Tonleitern‘ im Vergleich zu den mittelalterlichen aufscheinen.

¹² Selbst die Tonfolge der Modulation war vielleicht formelhaft; vgl. Hagel 2000, 96f.

¹³ Ich verwende hier für die Bezeichnung der Transpositionsskalen die alte Terminologie des Aristoxenos, die dem Paian zeitlich näher steht als die spätere des Fünfzehnskalensystems. Das Hypermixolydische des Aristoxenos entspricht dem späteren Hyperphrygisch, das ‚tiefe Mixolydisch‘ dem späteren Hyperdoris.

¹⁴ Vgl. die Analyse in Käppel 1992, 207–284.

¹⁵ Vgl. Käppel 1992, 255–265.

¹⁶ Strauss-Clay 1996.

mit seinen Spielen traditionell ein Zentrum des panhellenischen Kulturlebens, Gefahr, diesen Status zu verlieren. Allein eine Übernahme der dionysischen Kunstformen in großem Stil konnte die Bedeutung des Heiligtums retten, und die war an die Aufwertung der Gottheit geknüpft. Die delphische Priesterschaft hat damit auf einen Trend reagiert, der nicht mehr als etwa 20 Jahre zuvor von Platon beklagt wurde:

μετὰ δὲ ταῦτα, προϊόντος τοῦ χρόνου, ἄρχοντες μὲν τῆς ἀμούσου παρανομίας ποιηταὶ ἐγίγνοντο φύσει μὲν ποιητικοί, ἀγνώμονες δὲ περὶ τὸ δίκαιον τῆς Μούσης καὶ τὸ νόμιμον, βακχεύοντες καὶ μᾶλλον τοῦ δέοντος κατεχόμενοι ὑφ' ἡδονῆς, κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίονας διθυράμβοις, καὶ ἀλφωδίας δὴ ταῖς κιθαρωδίας μιμούμενοι, καὶ πάντα εἰς πάντα συνάγοντες, μουσικῆς ἄκοντες ὑπ' ἀνοίας καταψευδόμενοι ὡς ὀρθότητα μὲν οὐκ ἔχει οὐδ' ἠντιοῦν μουσική, ἡδονῆ δὲ τῇ τοῦ χαίροντος, εἴτε βελτίων εἴτε χείρων ἂν εἴη τις, κρίνοιτο ὀρθότατα. (Nomoi 700d)

Später aber fingen mit dem Fortschreiten der Zeit Komponisten mit dem Frevel gegen die Musik an, die zwar an sich begabte Künstler waren, von Recht und Ordnung in der Musik aber keine Ahnung hatten, die sich dionysischer Trunkenheit hingaben und viel zu sehr vom Genuß leiten ließen, die den Klagegesängen Götterlieder beimischten und den Paianen Dithyramben, die zur Kithara Auloslieder nachmachten, und alles mit allem durcheinanderbrachten, wobei sie – ohne ihren Willen – über die Musik aus Unwissenheit falsche Annahmen verbreiteten: Es gäbe keinerlei Richtig und Falsch in der Musik, sondern sie richtete sich am allerbesten nach dem Genuß des Hörers, egal ob er ein guter oder schlechter Mensch ist.

Die alten Grenzen haben also ihre Geltung eingebüßt. Ursache davon ist das Wuchern dionysischer Vielförmigkeit: In bacchischem Rasen nämlich haben die Komponisten die überkommene Scheidung der Genera über Bord geworfen. Freilich sind dabei nicht etwa die apollinischen Paiane ins Gebiet des Dionysos eingedrungen; das wäre ja nicht nur gegen die Natur Apollons, des Hüters der Grenzen, sondern auch logisch nicht möglich, da die Vermischung an sich das apollinische Element unkenntlich machen müßte.¹⁷ Vielmehr wurden schon zu Platons Zeiten Paiane mit Elementen des Dithyrambos versehen.¹⁸ Beim Dithyrambos hatte ja auch die freie Verwendung von Modulationen begonnen. Diese wurde später, wie wir

gesehen haben, als richtige Entsprechung der göttlichen Wesenheit des Dionysos aufgefaßt; ursprünglich stieß sie aber auf heftige Ablehnung im konservativeren Publikum, wie sie sich etwa in einem Fragment des Komikers Pherekrates spiegelt, wo sich die Musik selbst über ihre Behandlung durch die modernen Komponisten beschwert:

Κινησίας δὲ [μ'] ὁ κατάρατος Ἀττικὸς,
ἐξαρμονίου καμπὰς ποιῶν ἐν ταῖς στορφαῖς
ἀπολώλεχ' οὕτως, ὥστε τῆς ποιήσεως
τῶν διθυράμβων, καθάπερ ἐν ταῖς ἀσπίσιν,
ἀριστέρ' αὐτοῦ φαίνεται τὰ δεξιὰ.
(Ps.-Plut., Mus. 1141ef = Pherekr., Fr. 145
Kock, 8–12)

Kinesias aber, der verdammte Attiker,
ist mitten in den Strophen aus der Harmonie
abgebogen
und hat mich so kaputt gemacht, daß in der
Dichtung
der Dithyramben, genau wie in den Schilden,
das Rechte bei ihm ausschaute wie Links.

Die sogenannte ‚Neue Musik‘ begann also gegen Ende des 5. Jh. in den strophisch freien Dithyramben, breitete sich aber von dort in andere Gattungen aus, und es ist sicher kein Zufall, daß Platon hier gerade den Paian erwähnt, der doch eigentlich den Gegenpol zum Dithyrambos hätte bilden sollen. Um 340 war dann nicht-dionysische Musik offenbar so sehr veraltet, daß die Verantwortlichen in Delphi Handlungsbedarf sahen, ihre Feste den moderneren Strömungen des Kulturbetriebes zu öffnen.

Wir lernen damit für den Paian des Athēnaios, daß die Verbindung von apollinischer und dionysischer Musik gegen Ende des 2. Jh. sicher nichts grundsätzlich Revolutionäres mehr in sich barg. Vielmehr war auch die ‚Neue Musik‘ schon lange Musikgeschichte, auf die man sich in Zitaten beziehen konnte.

Etwas anders sieht es aus, wenn wir zur rhythmischen Seite der Musik unseres Paians kommen. Wie gesagt, war der durchgängig verwendete paionische Rhythmus offenbar für Paiane typisch, trug er doch sogar ihren Namen. Jedoch liegen auch hier die Dinge nicht so völlig eindeutig.¹⁹ Sicherlich hat der konstante Fünferhythmus nichts mit Dithyramben zu tun: Diese zeichneten sich auch im Rhythmus durch ihre freie Gestaltung aus.

¹⁷ Vgl. die ausführliche Diskussion des Verhältnisses Apollon-Dionysos bei Strauss-Clay 1996.

¹⁸ Die Konstruktion von *περάννυμι* mit Akkusativ und Dativ entspricht dt. ‚anmischen‘, nicht ‚mischen‘.

¹⁹ Vgl. zum folgenden im Detail Hagel 2000, 133–164.

Jedoch hatten bestimmte Varianten des Fünferschemas durchaus auch Assoziationen zu Dionysischem. Während nämlich die Teilungen $\text{—}\cup\cup\cup$ (*paionikós, paíōn*), $\cup\cup\cup\text{—}$ (*paíōn*), $\text{—}\cup\text{—}$ (*paionikós*) und vor allem auch $\cup\cup\text{—}\cup$ (*delphikós, didymaios*) auch in der antiken Terminologie fest in der Hand Apollons sind, weisen die ebenfalls möglichen $\text{—}\text{—}\cup$ (*dionysios*) und $\cup\text{—}\text{—}$ (*bakkheios*) eindeutig auf einen Zusammenhang mit dem Kult des Dionysos.²⁰ Und derartige Teilungen gewinnen in Gebilden wie den Delphischen Paianen eine große Bedeutung. Wo nämlich ein Lied in Verse, also überschaubare Einheiten, unterteilt ist, ergibt sich die rhythmische Gestalt des Fünfertaktes, also seine Teilung in $\text{—}\cup\text{—} = 2+1+2$ oder $\cup\text{—}\text{—} = 1+2+2$ oder $\text{—}\text{—}\cup = 2+2+1$, aus dem Versbeginn und -schluß. In unserem Fall gibt es aber keine kleineren metrischen Einheiten als die Abschnitte, und so fehlt die teilende Kraft, die die Rhythmisierung periodisch in Erinnerung ruft. An ihre Stelle tritt die innere Gliederung durch die Grenzen zwischen Wörtern und Wortgruppen. Damit ist es aber zugleich möglich, innerhalb des äußerlich durchgängig gleichen Taktes nacheinander unterschiedliche Rhythmisierungen durchzuführen, also ein gewisses Maß an rhythmischer Modulation zu erreichen. Daß der Komponist unseres Paians diese Möglichkeit tatsächlich eingesetzt hat, ließ sich mit Mitteln der Statistik nachweisen: Eine auf das Wesentlichste gekürzte Tabelle soll hier ausreichen, um zu zeigen, wie der differenzierte Einsatz verschiedener metrischer Wortgestalten parallel zur Musik auch den Rhythmus vom klar apollinischen ersten Teil in den Bereich des Dionysos führt (vgl. die Tabelle im Anhang).

Die Tonalität entwickelt sich in die gleiche Richtung: Finden wir zu Beginn eine archaische Skala mit modal-dorischen Merkmalen, so erfolgt doch schließlich eine Wendung zum Phrygischen, die die Modalität – sofern uns diese überhaupt noch greifbar ist²¹ – und die verwendete phrygische Notation zur Deckung bringt. Während das Dorische aber für die klassische Zeit die erhabenste Tonart war²², ist das Phrygische die Tonart des Dithyrambos.²³

Wenden wir uns nun dem Text zu. Zur sprachlichen Gestaltung läßt sich zunächst sagen, daß der Dichter eine beachtliche Anzahl an zusammengesetzten Wörtern verwendet.²⁴ Dieses Stilmittel ist nun ebenfalls mit dem Dithyrambos assoziiert:

τῶν δ' ὀνομάτων τὰ μὲν διπλᾶ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις. (Aristoteles, Poetik 1459a8–9)

Was die Wörter betrifft: die zusammengesetzten passen am besten zu den Dithyramben.

Der Inhalt wiederum läßt sich, wie gesagt, nicht leicht mit den gängigen Definitionen des Paianen in Übereinstimmung bringen. Der erste Teil, der ja musikalisch dem alten Paian am nächsten steht, enthält die Anrufung der Musen, wie man sie in einem Hymnus erwartet, und die Beschreibung der Ankunft des Gottes am Kultort. Beide Motive sind traditionell vielleicht nicht dem Paian, sicher aber dem apollinischen Bereich zuzuordnen, hier stimmt der Inhalt also mit der musikalischen Form überein.

Der zweite Abschnitt bringt uns die Beschreibung des aktuellen Kultgeschehens. Wir befinden uns hiermit also im ‚modernen‘ Delphi, und ganz entsprechend findet auch die moderne Musik Verwendung, die mit der Gleichstellung des Dionysos schon lange sanktioniert ist. Schon die Ausführenden selbst entstammen nicht den Bereichen des Apollon: Der Paian wird von der Athener Künstlergilde aufgeführt, den ‚Techniten des Dionysos‘, die sich auch später – allerdings diskret ohne Nennung des Gottes – zu Beginn des dritten Abschnittes vorstellen. Im Zusammenhang des Opfers wird auch die eben zur Aufführung gebrachte Musik ausdrücklich thematisiert.

Im Zentrum des dritten Abschnitts schließlich steht die kurzgefaßte mythische Erzählung zu Ehren des Gottes: die Tötung des Pythondrachs und der Erwerb der Orakelstätte. Vom Rest des Paianen sind nur kleinste Bruchstücke erhalten, aber wir erkennen, daß mit der Abwehr des Galliereinfalles die Erzählung über die Taten des Gottes auf die historische Zeit ausgedehnt wurde. Während wir also das Heilsgebet als Merkmal des Paianen

²⁰ Choiroboskos, in Hephaestionem 3,60, S. 216,16–217,2 Consbruch: ...διονύσιος δὲ καθὼ καὶ αὐτὸς πρὸς τὰ διονυσιακὰ μέλη πεποιήται. „Dionysios“ aber heißt er, weil auch seine Form für dionysische Melodien paßt.“

Anecdota Studemund, S. 226,2–10: βακχεῖος δὲ εἴρηται, ἐπειδὴ βακχικὸν καὶ ὑγρότερον καὶ λευμμένον ἔχει τὸν ὀυθμὸν τῆς μελοποιίας... τὰ γὰρ τῷ Διονύσῳ ἀδόκιμα μέλη βακχικὰ ἄσματα καλοῦσιν τινες, ἃ τούτῳ τῷ μέτρῳ γινόμενα μᾶλλον θεϊότερα. „Der Bakcheios aber heißt so, weil er bei der Vertonung einen bakchischen, flüssigeren und entspannten Rhythmus aufweist. ... Die dem Dionysos gesungenen Lieder nennen nämlich manche ‚bakchische Gesänge‘. Diese wirken noch göttlicher, wenn sie in diesem Versmaß stehen.“

²¹ Vgl. die Diskussion in Winnington-Ingram 1936; Winnington-Ingram 1980, 668f; West 1992, 177–189; Hagel 2000, 27–29.

²² Platon, Laches 188d; 193d; Politeia 399a–c; Aristoteles, Politik 1342b 12–14; weitere Zeugnisse bei West 1992, 179–181.

²³ Aristoteles, Politik 1342b: ...οἷον ὁ διθύραμβος ὁμοιομενῶς εἶναι δοκεῖ Φρύγιον. „...wie man allgemein der Meinung ist, daß der Dithyrambos Phrygisch sein muß“.

²⁴ Im erhaltenen Teil βαθύδενδρον, ἐριβρόμιον, εὐώλ[ενοι], συνόμαιμον, χρυσεοκόμαν, δικόρυμβα, ἀγακλυταῖς, εὐύδρου, μεγαλόπολις, φερόπλοιο, ἀθύθρους, ἀκρονηφῆ.

völlig vermissen, treffen wir auf erzählende Partien – wie sie wieder für den Dithyrambos charakteristisch sind.

Auf allen Ebenen finden wir also eine Mischung von apollinischen und dionysischen Elementen, wobei sich nach einem apollinischen Beginn der Schwerpunkt immer mehr zum Dionysischen hin verlagert.

Kehren wir abschließend wieder zur Musik des Paians zurück, die wir nun in ihrer Einbettung in Text und Rhythmus etwas genauer betrachten können.

Der Beginn des Paians mit seiner archaischen Skala mit wohl dorischer Modalität gehört noch eindeutig in den traditionell apollinischen Bereich der Musikwelt, die mit den ihren Bruder besingenden helikonischen Musen in den mythischen Bereich rückversetzt wird. Schließlich wird mit Apollons Berg, dem Parnass, die Verbindung zum Aufführungsort geschaffen: Mit dem deiktischen Pronomen τᾶσδε (I,5) kommt das im Lied vorgestellte Bild²⁵ mit der unmittelbaren Anschauung der Hörer und Ausführenden zur Deckung. Der nächste Melodiebogen nimmt bereits die in der Prozession anwesenden Delpherinnen in eine steigende Figur – noch ist aber nicht klar, ob wirklich die gegenwärtig anwesenden gemeint sind, oder ob es sich nicht auch um eine Rückprojektion in mythische Vergangenheit handelt.²⁶ Mit Κασταλίδος (6) erreicht die im Lied evozierte Bewegung des Gottes den heiligen Bezirk und damit den unmittelbaren Aufführungsort. Gleichzeitig erfolgt hier erstmals die Verwendung des d, womit wir in der Musik eindeutig phrygischen Boden betreten. Das mag durchaus raffinierte Berechnung des hellenistischen Künstlers sein: Bei der Quelle Kastalis hörte man sicher bereits den nicht viel weiter oben gesungenen Paian, und so weicht die Melodik der Musen in einem ersten Anklang der moderneren Musik der Techniten des Dionysos. Kurz darauf erfolgt die erste Modulation, die einen ‚leiterfremden Ton‘ verwendet: Hier wird eindeutig der phrygisch-hypermixolydische Bereich festgelegt, in dem sich der Paian fortan bewegt. Zugleich aber erhalten wir auch im Text erst hier durch das Präsens ἐπινίσσεται die eindeutige Information, daß die gegenwärtige Epiphanie des Gottes, die eben stattfindende Kulthandlung gemeint ist.

Der erste Teil endet melodisch wieder im Phrygischen, wohl jedoch ohne daß dessen modale Komponente nochmals betont wird (kein d, Abschluß mit der typischen Quart a-e).

Der zweite Abschnitt beginnt ebenfalls noch wenig auffällig. Zwar weist die – von den Herausgebern einheitlich angenommene, inschriftlich allerdings nicht gesicherte – Quart des Beginns (a-d') eindeutig auf das Phrygische hin oder sogar

aufs Hypermixolydische voraus, aber sowohl Melodie wie auch der abgesetzte ‚kretische‘ Rhythmus sind zunächst noch völlig ruhig. Erst εὐχαῖσι φερόπλοιο ναίουσα (IIa,1) bringt sowohl einen rhythmischen Umbruch als auch die frappante Modulation zum mixolydischen g#, gefolgt von einer nicht viel weniger raschen Rückmodulation bis ins Phrygische (c in 2 δάπεδον), die mit der Umkehrung der Eingangsquart wieder ruhig ausklingt und die musikalische Bewegung so gleichsam in einer Ringkomposition abschließt (ἄθροιστον). Der nächste Einsatz moduliert wieder über das Dorische ins Mixolydische, jedoch unter Verwendung einer völlig anderen Methode als im ersten Melodiebogen, die jedoch ebenfalls zum g# führt. Auch diese Modulation wird von dionysischer Rhythmisierung begleitet.

Der Verlauf des ganzen Abschnittes verfolgt dabei nicht nur einen melodisch-tonalen Plan, sondern er kann darüber hinaus auch noch als Nachvollzug der Entwicklung der ‚Neuen Musik‘ selbst interpretiert werden: Die Erscheinungen zeichnen in ihrer Reihenfolge die Abfolge von immer größeren kompositorischen Freiheiten nach, wie wir sie in der persiflierenden Beschreibung des oben zitierten Komikers Pherekrates wiederfinden.²⁷

Gegen die Mitte des zweiten Abschnittes ist der Ton g# also musikalisch in der Tonstruktur des Paians verankert. Nun kann die angestrebte Neuordnung des Tonmaterials beginnen: Zunächst wird das g# mit dem a und b zu einer Folge zweier Halbtonschritte zusammengefaßt, die einem chromatischen ‚Pyknon‘ äquivalent ist, aber gegenüber der Ausgangstonart um einen Halbtonschritt nach unten versetzt (3 ταύρων). Den vierten Ton dieser versetzten Reihe, das f, führt der Komponist wiederum auf raffinierte Weise ein: Zunächst moduliert er wieder in unglaublich rascher Folge rückwärts, bis er wieder beim phrygischen c' anlangt (IIb,1 Ἰαράψ). Dieses wird durch dreimalige Wiederholung gefestigt (ἀτμός ἐς Ὀλυμ-). Danach dient es als Ausgangspunkt für den im Kontext nicht parallelisierten Quintsprung eben zum f, das unmittelbar darauf aber nicht mehr als Teil des Phrygischen behandelt wird, sondern die um einen Halbton versetzte chromatische Leiter nach unten verlängert (-πον ἀνακίδναται). So wird der reinste Intervallsprung als Einstieg in die unreinste Modulation gewählt.

²⁵ Zu deictic center und deictic window in erzählender Literatur vgl. Duchan/Bruder/Hewitt 1995; zur Anwendung auf antike Dichtung beispielhaft Felson 1999.

²⁶ Diese Technik der Rückprojektion wendet Limēnios in seinem Paian an; vgl. Hagel 2000, 11.

²⁷ Vgl. Hagel 2000, 81–87.

Hier haben wir wohl auf komprimiertem Raum ein Beispiel für jene Modulationsformen des Dithyrambos, die Plutarch im oben gegebenen Zitat als *plánē* und *diaphórēsis* charakterisiert. Wenn mit der Quint aus dem Phrygischen die weite Modulation erreicht wird, so kann man das wohl als Irreführung des Hörers (*plánē*) bezeichnen. Die Verwendung eines Skalenausschnittes, der gegenüber der Grundskala um einen Halbtonschritt versetzt ist, ist dagegen mit *diaphórēsis*, Verschiebung, durchaus treffend bezeichnet.

Der nun folgende Satz bezieht sich auf das Spiel des Aulos (2). Damit wird die gerade zu Gehör gebrachte Musik erstmals thematisiert, wobei wieder die Melodie dem Text folgt: Die enge, gewundene Melodik in hauptsächlich kurzen Notenwerten ist eindeutig der typischen Spielweise des Rohrblattinstruments nachempfunden,²⁸ das sich überdies durch weniger exakte Intonation auszeichnete.²⁹ Hier, mit dem Instrument des dionysischen Kultes, findet auch das Spiel mit den Modulationen seinen Höhepunkt: Die beiden Halbtonreihen, die um einen Halbton versetzte und die der hypermixolydischen Grundtonart eigene, werden unmittelbar nebeneinander gesetzt, abgesetzt voneinander nur durch die rhythmisch-melodische Führung.

Jedoch nicht nur der Aulos begleitet den Gesang des Chores. Auch Apollons ureigenstes Instrument, die Kithara ist anwesend, die als Jochlaute ohne Griffmöglichkeit³⁰ für klar abgesetzte Töne garantiert.

Und tatsächlich scheint sie zunächst gegen die Auflösung der normierten Musik durch den Aulos zu protestieren: Wenn sie ins Blickfeld des Textes gerät, beruhigt sich der Rhythmus wieder völlig zu absetzen, nicht aufgelösten Einheiten, und die Melodie löst sich aus den engen Figuren zu den klingenden Intervallen einer großen, einer kleinen Terz und schließlich wieder der Quart (3 χρυσέα δ' ἄδύθροους). Doch selbst die Kithara gehört nicht mehr Apollon allein: Als in der Mitte des 4. Jh. Dionysos einen Paian erhalten hatte und so zu gleichen Ehren gelangte wie Apollon, machten die Erbauer des neuen Tempels seinen Aufstieg zum Double Apollons auch in musikalischer Hinsicht deutlich. So wie Apollon auf der Darstellung am Ostgiebel in traditioneller Weise die Kithara hielt, so stellte man auf unerhörte Weise auch Dionysos am Westgiebel als Kitharoden dar. Allerdings machte er damit zugleich auch die Kithara seiner Art von Musik dienstbar: In der Darstellung wurde er von Göttinnen³¹ im typischen Reigentanz des Dithyrambos umschwärmt. Vielleicht ist es eine musikalische Anspielung auf das Figurenprogramm eben dieses Tempels, vor dem der Paian aufgeführt wurde, wenn auch Athēnaios die Kit-

hara letztlich dem Apollon nimmt, um sie dem Dionysos auszuhändigen: Nach nur zwei Takten apollinischer Klarheit stimmt auch sie in die Modulationen mit ein (κίθαρις ὕμνοισιν ἀναμέλπεται). Und zudem steuert sie noch ihre typische Spielweise bei: In *kitharis hýmnoisin* werden alle verfügbaren Töne des Abschnittes der Reihe nach überstrichen, wie es sich bei dem Saiteninstrument mit dem Plektron ja anbietet. Hier übertrifft die Kithara zuletzt sogar den Aulos, der ja die beiden Tonreihen in der Modulation immerhin noch rhythmisch und in der Melodieführung voneinander abgesetzt hatte.

Leider verfügen wir wohl über zu wenige Informationen, um auch eine klare Interpretation des fragmentarischen dritten Teiles des Paians zu gewinnen – rhythmisch und inhaltlich erwies er sich ja eher als dionysisch, ohne jedoch Modulationen aufzuweisen. Immerhin zeigt sich jedoch anhand der erhaltenen Teile ganz deutlich, welche Mittel ein hellenistischer Komponist zur Verfügung hatte, um ein auf allen Ebenen anspielungsreiches Stück zu verfassen. Nicht nur Text, Rhythmus und Melodie greifen raffiniert ineinander, auch Ort, Architektur und selbstverständlich Religionsgeschichte sind Teil des beziehungsreichen Netzes, das tatsächlich für ein gebildetes Publikum bestimmt war.

KURZFASSUNG:

Der Delphische Paian des Athenaios vom Jahr 128 v. Chr. bietet die früheste über weite Strecken vollständig erhaltene Melodie. Eine detaillierte Analyse von Text, Rhythmus und Melodie zeigt auf, auf wie raffinierte Weise der hellenistischen Komponist alle Ebenen seines Werkes zu einem komplexen Ganzen verflocht, das nur aus der Kenntnis antiker Musiktheorie und -geschichte heraus verstanden werden kann. Im Hinblick auf den kulturellen Aufstieg des Dionysos zum gleichberechtigten Partner Apollons in Delphi findet das Spiel zwischen der dem Gott Apollon, dem der Gesang gewidmet ist, eigentlich zukommenden altertümlich-schlichten Melodik und der ‚modernen‘ dionysischen Musik, die sich im Laufe des Paians durchsetzt, besondere Beachtung.

²⁸ Zu programm-musikalischen Elementen in den Paianen vgl. Pöhlmann 1960, 68–70.

²⁹ Vgl. Platon, Philebos 56a; Aristoxenos, Harm. 2,41–42, S. 52,9–21 Da Rios.

³⁰ Dazu noch immer grundlegend Winnington-Ingram 1956.

³¹ Zur Diskussion über die Identifikation der ‚Thyiaden‘ als Musen vgl. Käppel 1992, 263f.

QUELLENVERZEICHNIS

- ANECDOTA STUEDEMUND
Anecdota varia Graeca musica metrica gram-
matica, ed. G. Studemund. Berlin 1886.
- ARISTEIDES KOINTILIANOS
Musik (Περὶ μουσικῆς), ed. R. P. Winning-
ton-Ingram. Leipzig 1975.
- ARISTOTELISCHE PROBLEME
in: Aristotelis opera, ed. I. Bekker, Bd. 2. Berlin
1831 (repr. 1960), 859a1-967b27.
- ARISTOXENOS
Grundlagen der Harmonik (Ἀρμονικὰ
στοιχεῖα) [Harm.], ed. R. da Rios. Rom 1954.
- CHOIROBOSKOS
Scholien zu Hephaestion [in Heph.], siehe
Hephaestion.
- DIONYSIOS VON HALIKARNASSOS
Über die Zusammenfügung von Wörtern
(Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων) [De comp.
verb.]. In: Dionysii Halicarnasei quae exstant,
ed. H. Usener/L. Radermacher, Bd. 6. Leipzig
1929 (repr. Stuttgart 1965), 3-143.
- HEPHAESTION
Handbuch der Metrik (Ἐγχειρίδιον), ed.
M. Consbruch. Stuttgart 1971.
- KLEONEIDES
Einführung in die Harmonik (Εἰσαγωγή
ἁρμονική). In: Musici scriptores Graeci, ed. C.
von Jan. Leipzig 1895.
- PHILOCHOROS
in: Die Fragmente der griechischen Historiker,
ed. F. Jacoby. Leiden u. a. 1993, 3. Teil, B Nr. 328.
- FELSON, N. 1999
Vicarious Transport: Fictive Deixis in Pindars
Pythian Four. Harvard Studies in Classical
Philology 99, 1-31.
- HAGEL, S. 2000
Modulation in altgriechischer Musik. Frank-
furt (Main) u.a.
- KÄPPEL, L. 1992
Paian. Studien zur Geschichte einer Gattung.
Berlin/New York.
- PÖHLMANN, E. 1960
Griechische Musikfragmente. Nürnberg.
- PÖHLMANN, E. 1970
Denkmäler Altgriechischer Musik. Nürnberg.
- REINACH, TH. 1893
La musique des hymnes de Delphes. Bulletin
de correspondance hellénique 17, 584-610.
- REINACH, TH. 1894
La musique du nouvel hymne de Delphes. Bul-
letin de correspondance hellénique 18, 363-
389.
- SCHRÖDER, S. 1999
Geschichte und Theorie der Gattung Paian.
Stuttgart/Leipzig.
- STRAUSS-CLAY, J. 1996
Fusing the Boundaries. Apollo and Dionysos
at Delphi. Metis 11, 83-100.
- WEIL, H. 1893
Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés
de notes de musique. Bulletin de correspon-
dance hellénique 17, 569-583.
- WEIL, H. 1894
Un nouvel hymne à Apollon. Bulletin de cor-
respondance hellénique 18, 345-362.
- WEST, M. L. 1992
Ancient Greek Music. Oxford.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. 1936
Mode in Ancient Greek Music. Cambridge.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. 1956
The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre: A
Theory Examined. Classical Quarterly 6,
169-186.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. 1980
s. v. Greece, Ancient. In: The New Grove Dic-
tionary of Music & Musicians 7, 659-672.
London.

LITERATURVERZEICHNIS

- BÉLIS, A. 1988
A proposito degli inni delfici ad Apollo. In:
B. Gentili/R. Pretagostini (Hrsg), La musica in
Grecia, 204-218. Roma/Bari.
- BÉLIS, A. 1992
Corpus des inscriptions de Delphes III: Les
Hymnes à Apollon. Paris.
- DUCHAN, J. F./BRUDER, G. A./HEWITT, L. E.
(Hrsg.) 1995
Deixis in Narrative: A Cognitive Science Per-
spective. Hillsdale (NJ) u. a.

I)

1 [Προμόλεθ' Ἐλι:] κῶ - να βα - θύ - δεν - ἄρον αἶ - λά - [χε - τε, Δι - ὀς]

2 ἐ - [ρι] - βρό - μου - ου θύ - γα - τρες εὐ - ὦ - λ[ε - νοι] μό - λε - τε συν - ὀ -

3 - μαι - μον ἴ - να Φοι - οἶ - βον οἶ - δα - εἶ - σι μέλ - ψη - τε χρυ -

4 - σε - ο - κό - μαν, ὄς ἄ - νά δι - κό - ρυμ - βα Παρ - νασο - σί - δος

5 τα - ἄσ - δε πε - τέ - ρας ἔ - δραν ἄμ' ἄ - γα - κλυ - ται - εἰς Δε - ελ - φί - σι - νιν

6 (HP) P HP Κασ - τα - λί - δος ε - οὐ - ὑ - δρου νά - ματ' ἐ - πι - νί - σε - ται

7 P Δελ - φὸν ἄ - νά πρω - ῶ - να, μα - αν - τει - εἶ - ον ἐ - φέ - πων πᾶ - γον

II a)

1 (HP) HP HD! HP [Ἦν] κλυ - τὰ με - γα - λό - πο - λις Ἄθ - θίς εὐ - χαι - εἶ - σι φε - ρό - πλοι - ο - ναί -

2 P (HP) D - ου - σα Τρι - τω - ῶ - νί - δος δά - πε - δον ἄ - θραυσ - τον ἄ - γί - οισ δὲ βω - Schein - Pyknon

3 HD D/HP HD - μοι - οἱ - σιν Ἄ - φαι - στος αἰ - εἶ - θει νέ - ῶν μῆ - ρα τα - οὐ - ρων.

II b)

1 D/HP (HP) P „HI“ ὀ - μου - οὐ δέ νιν Ἄ - ραψ ἄτ - μὸς ἔς Ὀ - λυμ - πον ἄ - να - κίθ - να - ται

2 D/HP „HI“ λι - γὸ δὲ λω - το - ὄς βρέ - μων α - εἰ - ὄλ - οἱ - οἰς μέ - λε - σιν ὦι - δα - ἄν κρέ - κει -

3 D/HP „HI“ χρυ - σέ - α δ' ἄ - δύ - θρους κί - θα - ρις ἕμ - νοι - σιν ἄ - να - μέλ - πε - ται.

III)

1 ὁ δὲ [τε - χνη] τω - ῶν πρό - πας ἔσ - μὸς Ἄθ - θί - δα λα - χῶν [ἀ - γλα - τ -]

2 - ζει κλυ - τὸν παῖ - δα με - γά - λου [Δι - ὄς σοὶ γὰρ ἔ - πορ] ἄ - κρο - νι - φῆ

3 τόν - δε πᾶ - γον, α - ἄμ - [βροθ' οὐ] πᾶ - σι θνα - τοι - οἰς προ - φαί - νει [εἰς λό - γη - α,

4 τρι] - πο - δα μαν - τει - εἶ - ον ὡς εἰ - εἶ - [λες ἐχ - θρός ὄν ἐ - φρο]ου - οὐ -

5 - ρει - εἰ δρά - κων, ὀ - τε τε - [] η - η - σας αἰ -

6 - ὀ - λον ἐ - λικ - ταν [] κά - συ - υ -

7 ρίγ - μαθ' ἰ - ἰ - εἰς ἄ - θῶ - περ(α)

Tab.1 Der Delphische Paian des Athēnaios. Die Übertragung folgt weitgehend West 1992, 288–293; im einzelnen vgl. Hagel 2000, 124–131. P...Phrygisch; HP...Hypermixolydisch, das spätere Hyperphrygisch; D...Dorisch; HD...tiefes Mixolydisch, das spätere Hyperdorisch; „HI“...Mixolydisch, das spätere Hyperionisch: der gegenüber dem Hypermixolydischen um einen Halbton verschobene Skalenausschnitt.

		Abschnitt			Signifikanz = 99,8%
		I	II	III	
delphikós, didymaîos	∪ — ∪	6	3	0	
dionýsios	— — ∪	3	6	4	
bakkheîos	∪ — —	0	0	5	

Tab. 2 Die Verwendung ‚apollinischer‘ und ‚dionysischer‘ fünfzeitiger Wortformen in den drei Abschnitten des Delphischen Paian des Athēnaios.