

参 考 资 料 71 号

希腊音乐史

摩理斯·艾麥呂耶 作

楊 一 之 譯



中央音乐学院民族音乐研究所編印

· 1957 ·

希腊音乐史

《希腊——罗马》

原书载法国国立音乐院音乐百科全书第一部中古时期

作者 摩理斯·艾多吕耶

译者 杨一之

出版者 中央音乐学院民族音乐研究所

印刷者 公私合营 凯声印刷社 电话 4.3321

工本费 捌角

印出日期 1957年7月

印出份数 1—150册

引言

本章音乐史是为职业音乐家们写的；著者对于写作的计划，应有一些说明。

这好像很奇怪，作者并不按年代次序来陈述事实，而将希腊罗马的艺术，综括论列；这方法很有讨论余地，因为一切都由所用的透视而被观察，缩短并变形。作者以为要将这一研究介绍给读者，这却仍是较好的方法，它使读者更能深入。研读以下阐释的希腊艺术历史和艺术哲学也将较为容易。

音乐史的“实践”，认真说来，只有与作品本身接触时，才是开始；至于希腊音乐，这种接触，就必须先要熟谙希腊的音律以及那去今已远的复杂的音符记法，才有可能。而这一切还仅仅是入门；这种漫长的准备工夫，恐怕就会使读者甚为厌倦。

我想把这种工夫缩短，我以为如能提供可以采取的因素，那就是为我的同业们效劳；我的野心是供给他们以有用的资料帮助他们将一些古代艺术所用的方法转输到我们的艺术之中。简言之，就是利用音乐的考古学来丰富我们的领域。这是吾师热维尔所追求的目的，我也以致力于同样的目的为荣。这部词典的编辑部既已批准了我的意图，我也请求读者在考虑我的题材时能接受我的方法。

为了材料连贯，我尽量引用热维尔的伟大著作，它的各卷，整个构成音乐的语原学中华美而渊博的独一无二的丰碑。作者陆续刊行了“古代音乐的历史及理论”（第一卷于1875年，第二卷于1881年），“拉丁教堂歌唱中的古代曲谱”，1895年，“亚里士多德的音乐问题”，1903年⁽¹⁾，随着时光和最近的发

(1) 对以上的著作，还可添上讚美诗歌唱之起源（1870年），尤其是“和声论”陋庵都有关于古人对艺术的观念的阐释，也有对其残留于近代艺术的说明。

現，他補充修正了他的觀點，為科學的方法和謹嚴，樹立了模範，我直不能讚一詞，它多偉大呀！他的“亞里士多德的音乐問題”對幾個主要問題——其中如律和譜——帶來了新的解答。我利用這一艰巨的勞作以及魏士特伐耳⁽²⁾，萊納赫，刺洛娃的著作，使我能將散見於這些學者名著中的某些理論部份，可以和諧地陳述。我安排材料的章法，也就是熱維爾本人所暗示的，他的許多談話，將永為我的最珍貴的回憶和最有效的幫助。

1、民俗艺术中的多丽調

我对音乐家讀者所提供的希臘音樂要素，是以雅典的藝術老師對門徒闡釋音樂要素那樣的精神來作的。這些老師嚴格依從民族的傳統，外來的音樂只有在服從希臘藝術的規律並適應其形式以後，其地位才被承認。這種“多麗的形態學，就其本質而論，通常構成首章的材料，它是民俗的，也可以說普遍的順音音階的前奏。皮達哥拉斯給它以特有的形式，有了五度音的安排，這是一切聲音構成的基本因素。

2、在專業艺术中的多丽調

在希臘、有兩種不同的藝術；即哲學家與群眾——非不識

(2) 主要的見於“希臘古代音樂”(1883年)，與萊納赫合作的“希臘人音樂藝術的理論”(1885年)；“希臘古代的詩歌與音節”(1893年)。但我並不完全分有這位輝煌作者的闡解，在有些地方，他的敏銳，使人驚嘆，在許多地方又很拙率。

(1) 順音音階指全音和半音交替進行的音階——譯者

字的而是受过教育的群众——的艺术和职业音乐家的艺术。后者之使声音精鍊，亦如詞章家之使文字造于精微，他們創造一種人为的声音的言語，它虽然有過長期的倖運，但本身已含有死亡的萌芽。他們將音分为四分，——假如他們止於此，卻又好了！——而又詎屬五度音程仍旧保留統治音階中穩定部分的權利，他們這樣在音階引起的變動，以致柏拉圖對這些“亂彈琴”吐出極深的輕蔑。雖然如此，他們的影響，有一時期還異具有決定性的。他們所強加的音符，構成“外和聲”的音，只有波塞音符記載才能得這些簡單音階的譜號，泰維爾理會到這種記錄體系其應用於一些原始的音，是完全合拍的，而後來却不管好歹，擴張到很廣大的範圍。但由此而來的乖異，並不足以使希臘人，羅馬人放棄旧符號。

奇怪的事是這種音符虽適用“內和聲”的分法（四分之一的音），而與最盛的艺术部門之一：合唱音樂，却經常衝突。我也和泰維爾一樣，堅信完全的內和聲在合唱中，從來沒有可能，合唱只能容受殘缺不全的內和聲，而民間艺术所用的，也就只是這一種。“高半音”和“細微抑揚”的音階只有職業的樂團演奏者和獨唱歌人才具備；而悲劇、喜劇的合唱者和乐府的咏唱者，還是用皮達哥拉斯的順音音階，只在民間的音階上採用內和聲；於是有了所謂殘缺的音階。

专业者所創造的音符，宜在論與民俗艺术对立的专业艺术一章中，加以說明。

這種矯揉造作的艺术，其壽命還未超過希臘世界，瀕羅馬入侵時，已全淪湮廢。希臘所遺留於後世的，只是一種可以說是世界性的音乐。依泰維爾之說，如注意到希臘律調之仅存拉丁教堂歌者，固定的只更以基本的和聲煞尾，就可以知道专业者的精巧，尽管得有成功，於艺术的命运並無經久的影响。中

世紀音樂音符中所能追溯的內和聲四分之一音的遺迹，不過是純粹裝飾而已。

3、多麗調外的調（和聲）

當音樂學生“懂得多麗的聲”之後，老師便教授外國的和聲。這些和聲的名字就已經顯示其源自來的地方。但也不可拘泥於文字；這些異域的音樂已經適應了民族的音樂。熱維爾揭發了亞里士多德一句話，它使我能以列出一個表，就是這種情況的很好證明。弗里齊—利底派是與多麗派對峙的。我所做的不是一張隨意的簡調與“下”調的表而是一張和音叶調的總圖，使兩派在其中都面面相覷。我希望這對於一個音樂家的記憶便於確定希臘藝術特有的和聲要素。讀者可以判斷，我們顯然有了一個調合融會的體系，充滿着對稱，與各調初接觸時乖舛的混淆已甚遙遠。這些調子本各有特色，甚為顯著。而且確乎是即使在化裝之下——此指其採用了多麗調而言——尚存留有來自遠方的追憶。我以為根據亞里士多德而制作的表，是希臘樂調體系較好的綜合，而我就採用了它。

殘存的碑碣為數甚少，為了清楚起見，我不得不移植其中幾個，以增多典型音階（下利底音）中的多麗型，這是要請原諒的。在這篇論文的末段，我有幾次將碑碣所提供的記譜重行復原，並將另一種所調“聲東”記譜改為“罷東”記譜，這種聲東記譜是模倣某些碑碣，頗為龐雜凌亂的。我願將讀者引向實踐之心，較之引向遙遠古典的歷史尤切，所以我不得不以一種很容易的描摹辦法將原始（罷東）記譜系統化了的音符記載代替從來隨便的符號（所謂“聲東”的符號）。

我用貝勒曼所供給的譜圖來闡明這種音符記載，魏士特伐耳和熱維爾也都曾用過這種譜號，它較別的譜號有易于記憶的

好处。格萊甫在里曼之后，也和里曼一样，对貝勒曼及其后继者，表现得奇特地严厉。他在“希腊研究杂志”（1909年）中的饶有兴趣的论文，可能动摇人们对貝勒曼所选标准音正确性的信念。这丝毫无损于他的改编曲，以及在他之后依他的体系而作的变调的价值。即使格萊甫以其缜细的分析，终于证明了貝勒曼将初发明记谱时代的迴转字母误以为直立字母，他所译的里力皮烏斯音阶，与以前人所拟的翻译，只是高音之差而已。但他的翻译於教学有如此的好处，使我毫不猶豫保留其全协和音阶或許是人为的，但极其方便。我只要各音的关係保持不变就够了：此外，我的目的不仅要向读者介绍前述热维尔和魏士特伐耳的著作，而且也要介绍萊納赫⁽¹⁾与刺洛哇⁽²⁾的著作：前者於希腊音乐史有很高的贡献，后者的“里里士多色涅”是第一流的作品，

这些作品都接受了貝勒曼的假設，而且富有收获。我只劝对历史发展奇嗜古的读者去读那些书，在本篇中我不能更有断论列。

4. 声学的记谱法

尽管可以把职业家们旋律之精细，当作是胡闹，但这仍不

(1) 萊納赫关于希腊音乐的主要出版物，有“卜居达克音乐论”，与亨耳合作编译注释（1900年勒鲁书店出版）为渊博的模范，在“古代辞典”（哈歌特书店版）有一篇很好的论文“音乐”；同上的其他论文，将在以后述及。

(2) “塔倫特城的里里士多色涅与古代音乐”（巴黎，1904年）。

路即耳的翻译和研究，亦有很大业绩，应当向读者推荐。

失为希腊艺术最具特色之一，因此必须指出古人如何计算量度他们的音阶。皮达哥拉斯派哲人们自負是第一流学者，並且奠定了声学基础。他们也为职业家的艺术所震撼，而致力于“音乐家”荒謬音程数目上的确定。徒劳的事业！西基塔斯⁽¹⁾，他的同輩和后继者，对于四分音符和其他音程的时值，均莫衷一是。他们的计算，都是乖悞不协的。

在这一节中，必须求助于某些科学的理据，並假定讀者已熟悉“基本的数学”，若讀者不具備这种知識，便可略去此章。

5. 节奏

在此章，我以热维尔的鼓励，试图纂述一种新的研究方法：在本篇中不用小节的纵线；而音律表（見360）又供給我以音律的新型，明晰而又符合理論家許多要求；这些要求由于节奏图式的錯誤习惯，迄今仍聚訟紛紜。

我自满足于描写确定的、可能的或大約可靠的典型，实事求是，不强求有系統的整齊。換句話說，我只是指出节奏总体中，这一部份或那一部份自負所陳現的整齊；凡是尚未确定者几乎都置而不論；我自己尚在猜測的部份，也不加以掩飾。

我所努力要了解的基本事实如下：

甲、古代小节的註解。其拍子，划为强度不等的两种区域的分法。开始的敲击甚少；没有我們唱歌練習书中那种意义的所謂强时拍，在表示古代“編律”中，省略小节纵线之必要。

乙、根据古代理論家（如亚里士多色涅）而列出简小节与复小节的表：凡小节均有两个节奏的强声，低音性質（下拍部）。

(1)西基塔斯，为皮达哥拉斯派哲学家，塔倫特城人。生卒在公元前430年与365年，为柏拉图之友，其思想恒見于柏氏對話集，其中一篇即以西基塔斯更名——譯者

丙、小节以何而能知？界限如何而可明？純韻脚的“代替”口語联接。代替与口語联接之符合。

丁、小节之种类：简小节、复小节、異韻小节、变化小节。相应的拍子之論述。

戊、民謠和韻語的几种典型，並不将其装入固定框子里來叙述。

本篇並不矜夸要發現一种艺术的全部偉大。这种艺术曾达到高度的完美，但已經消灭，碑碣殘留甚少；只有一很殘缺的断片还联系着那美好的时光。这一部应归咎於时间这个破坏者。但音乐家还可以夠精確地估計这一已消失的艺术的主要來源；他虽無从冥想埃基耳“⁽¹⁾和平达雷“⁽²⁾的音乐作品，但就我們所知的职业家的技术而言，却有理由可信其美妙。

至于节奏，則于抒情詩作輝煌燦爛之后，隨着就是不可挽救的沒落，亦是信而有徵的。羅馬人的音乐，一切都沿襲希腊已經对这些构造，一竅不通；他們的做制品，只是做響，有时甚至顛倒乖謬。公平說來：他們总也曾將皮达哥拉斯派的全音階传世；而中世紀流行的言語就是從希腊經由意大利而來的。羅馬人將希腊声音系統中固定的东西遺留給我們了。但他們賦性之魯鈍、却該挨罵；那使他們對希腊音樂家——詩人所創造的节奏，那些精緻、优美的有机体，無法保存其仍然生动；剩下的不过只是言詞的軀壳，而且太常令人神秘莫測。

对于在本書尋求确切指引的音樂家們，我還須說明我所用

(1)埃基耳、公元前 525——456 时大詩人，被称为希腊悲劇之父。——譯者。

(2)平达雷、公元前 521——441 时詩人，以雄詞丽藻著称——譯者。

的举例的方法，

不識希臘文的音樂家們，儘可省去原文詞句和用長短（—、∪）的音律記譜法，他只需讀線上的近代記譜法和与之相立的希臘字母記譜法：如有這種以字母記譜的地方，它便是直接接在音符的上面，

在節奏各章，我須採用特別表示系統以合于節奏的分划和再分。這將於該處（一四〇節）說明。至于以前諸章根據魏士特代耳、熱維爾、萊納赫而傳寫的碑碣，則保留了這些音樂者的小節縱線和一切圖表習慣：以便我在末章所陳述的我的個人的節奏說明，能以與前者比較並檢察，小節縱線之廢除，代替之遊戲。色盧伊在平達雷音作中所發現而又在到處續被我到的口語联接之作用，使我採用了特別的條款，凡作脚接用的字，我對其建立一小節與另一小節联接之字音，均于其下用線標出，音樂家可以只看他所熟悉的音樂符號，並顧及（478—9頁）中的規條，我在譜線中即揭此以列音符。我敢于希望他看到抒情詩句節奏變化之異常豐富，會驚喜交集：不僅詩的長短不齊，而且其中大部分的節奏也不斷移寫換羽。古時的節奏，至少和旋律一樣，密切適應思想的形式，而在舞蹈的組成中也和旋律一樣，節奏亦由思想本身事先確立。音樂家該有只憑一瞥475、476、478、480、481、493、512、526、527、528、535、556諸譜，便足以認識這些華麗組織之整齊而豐富。我也应当向讀者承認我的例子是祇取自希臘傑作中的最簡單者，最富麗的，最美的都軼出研究之外；在我的講述中，即使懷疑最少之處，我也不自誇更臻確鑿。我只企圖將迄今形式尚亂無章的重唱，使其較有條理而可通，並將單純的拍子顛倒使其明白易曉；后者違反我們的一切習慣，從一首詩到另一首詩之間，有時是從一首詩的一部份到另一部份之間，

产生有节奏的冲击，对于我们來說是很奇怪的，但其效果却动人心魄。

我还要說古人之輕易改变小节的均衡，强音部时而在开始时而在结尾，就证明非舞蹈的节奏中，他们总一需要避免我们所謂强时拍之均一，在希腊节奏中，强时拍是例外，只用于某种跳舞，即令在这种情形，它也不和我们相似，因为它可以用于小节的结尾部份（抑抑扬格，抑扬格）。近人所必需的小节纵线已经产生了虚幻的想法，这种危险为古代艺术所证明。由研究音阶而发现这种美妙的曲调之整齐，由诗人著作中而窥测其节奏之瑰丽，我希望音乐家将可以而吸取可贵的……崭新的材料。热维尔著作的价值，就在于作者是职业音乐家，杰出的实践家，他论述一种在他看来头头是道的艺术，而在这种艺术生动的美妙中，汲取他日常的喜悦。这位伟大的艺术家，又兼自修的語言学家，曾经希望更加通晓希腊艺术可以使我们的艺术生动活泼，现代音乐家，由于正当的革新需要而显然倾向于“音色”较少的音乐，倾向于震幅较窄的节奏。布累耳特——杜古德兹在音乐戏剧学院宣扬了这种理论三十年，而后写道：“重视希腊音乐、歌谣、民间艺术中乐调和节奏的事实，这正是时候了”。我是热维尔和布累耳特的学生，也分有他们的祝福，並参加他们的努力。

本中残图可对希腊人所用的主要乐器，供一概略。这些乐器也像我们一样，可分三类：弦乐器，管乐器，击乐器。

弦乐器有三类，萊納赫知之已詳，並加說明⁽¹⁾：弦相等而直径及强度不同者（立琴，卧琴）；弦不等者（竖琴）；有柄者（有柄琴——即琪达）。一切琴弦的震动，都用手指或“撈”（不同形状的小棍）来撈撈。不知用弓。

(1) 希腊 拉丁 古代辞典，立琴章

笛乐器係用藁（恒笛和木鐃喇，誤被呼为長笛）或用哨子（畢茄）

普通的击乐器：鼓、响板、鐃鼓。

第一类似乎有無窮的品种，我也不去深究，只提出几种，依弦数而归类。但我得趕緊說这只是简单办法，也許有變更無其他。無論錢幣及玉石的刻工，或陶器的画匠，都並非時時受到約束，要注意研刻繪乐器的弦数，至少不可將正确的形象和那些就弦数而論多少是荒唐的形象相混。我只成就我的眼界所及举出这例。我所陳述的碑碣，係依描写的方便而不以年代的次序。

由于紋章鑄和盧佛博物館，更賴巴伯龙、波梯耶兩院士的高誼，向我大开櫥門，使我能從我國的博物院的珍藏，取得乐师和乐器最好的复制品，以美此章。約有三十品从未發表过。勒菲尔先生精心制作，全部照原本直接“摹写”或用三稜鏡架轉摹，沒有一點“走样”。我恳求巴伯龙和波梯耶兩先生鑑我的深刻謝忱。

我决意省去牧笛或牧神的長笛⁽¹⁾的复制品，这种笛子由長短不齊的管子以蜡黏合而成，为羅馬人所尤嗜的粗樸乐器。

傳說中有关的形象，除前述各者外，讀者如願更多知曉碑碣和主甄，可參看巴伯龙的希腊、羅馬錢幣論，波梯耶的盧佛博物館古瓶及陶俑錄，米勒——席勞東的紋章鑄彩瓶照片集

(1) 牧神有山羊的角及脚，为酒神之扈从，狩猎山谷或管理女仙之舞蹈，恒以其所发明的牧笛自随。（希腊神話）。——譯者

萊納赫在古代辭典（哈歌特書店版）中發表了一系列的論文，為希臘史最珍貴的目錄之一。特別吳立琛，文响牙關，收笛，構笛諸調。（並參看响板，鑼鈸，鼓……諸文）。

承萊納赫先生細讀並校勘本篇用古代韻譜法的例子，特此致謝。

此書是為音樂家而寫的，假如音韻學家要在其中尋求音韻原理的詮釋，假如這樣一本音樂實用的書也值得他們注意，那麼，我就添作一些說明。

音韻學將音樂限於節奏，目的只在口語的節奏，它有專門的領域。它衡量綴音，所作似乎只是文字學的工作，在中學——我相信現在已不復如此——學習將希臘、拉丁詩生吞活剝地分韻，截成一些不可識別的片段。這種節奏，其為學生厭煩可知，而我從前也不少厭煩過。後來在梭爾朋⁽¹⁾，我承受了課程的拘束，殊少樂趣。負責教授希臘、拉丁音韻學的文字學教師沒有料到他很快就使我对希臘的音韻變疑慮為讚美。我會樂地蒐集教授講述中一切關於節奏生活的東西。我以前學得很厭棄的希臘、拉丁詩，路易、哈維⁽²⁾講得很起勁，使其具有燦赫的光彩。名字不再為韻律所破碎，而係由魔法安圍於每首詩有機的劃分之內。我們的老师不求助於舊式音韻學家可惡的分韻，而用一種音韻的“拍子”以算確秩序，與我在音樂戲劇學院所學的相似。這種音樂——韻文實習之景感動我者，為長短格，抑、揚格的詩之韻譜，以另起的韻脚代替純粹的長短格和抑揚格。這只在有些地方如此。教授以很微妙的輕柔，將四拍子的韻脚，

(1) 指巴黎大學文學院，以其所在地而名——譯者。

(2) 請原諒我屢次宣揚吾師熱維爾和哈維，且甚以為榮，熱維爾已接受了此書的奉獻，但已不及親見，我真感悲痛。

（揚揚格，揚抑抑格，抑抑揚格），漸度入三拍子的韻脚之音韻格子中。保持純粹的韻脚，其周期既歷々入耳，而在沾染了一代音韻脚的音韻區域之后，我就期待在另一區域會保存純粹的形式。这类交替既經常推移于一首詩到另一首詩之間，而节奏系列之丰富也就以朗誦者的声調和姿態而更顯鮮明。我之重視“交替”，更由文字學老師加之于我的確信。

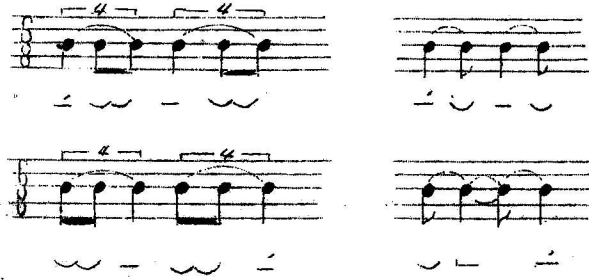
他以有节奏的宣讀方式，使“無理的”“韻脚”有了最明白而又最优美的解决：这种解决，是音乐家在實踐中很容易實現的，而它又如此其简单，使我在以后的章节中处理“韻脚不合理”问题，毫不費力。音韻學家們为了解釋某些参差不齐韻脚之系統与接触所碰到的一切麻煩，简化为一个音乐練習生所习的小节，如：



[1]

这只要在通常三拍子小节的时拍，应用二分法：这种作法是容易的。音乐的实践对文字学亦有些莫衷一見的问题，可直接而不費力地提供解决的鑰匙，这也更可以肯定的。我不相信古代曾习用循环三音脚格，我从未这样说过。（图克关于中世纪三拍子的揚抑抑格之理論，曾提出用后期拉丁¹⁾写作的循环揚抑抑格）。至于其正的三分韻格，那在抒情詩行中，只有附世的作用，我以为不必提及，那只要質的音韻，四个第一时拍（揚抑抑格）与三个（長短格，抑揚格）相等，这也和上面的一样容易。譬如三分韻格的二調律詩和三調律詩，就有下列諸型（对于第五章节奏的記法，下列传写只借用了譜線的中断

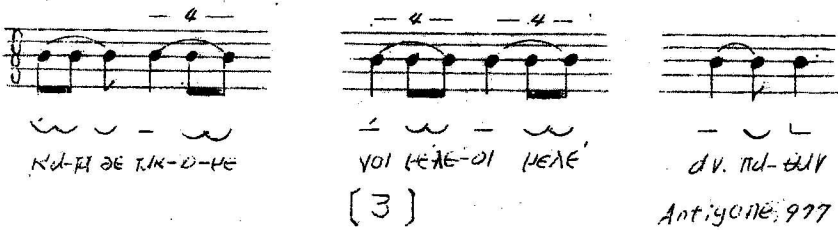
以便于韻律之隔离)：



[2]

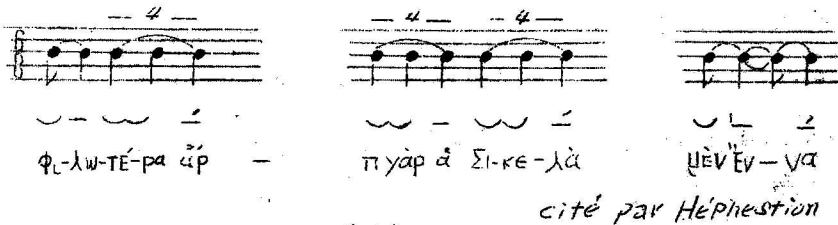
三分韻格是三分的韻律：揚抑抑格的部份是以“三”暫時代替“三”，而不應視為一個 $\frac{3}{4}$ 的音唱。下面的三韻律詩可證。

在揚抑抑格的系列之首，有長短格之証：



[3]

抑揚格之証：



[4]

上面兩例是從馬士革借來的（見所著音韻學一書，330頁），此處節奏的傳寫係忠實于原著者韻律体系的臨抄。

不能詳論頓挫（斷折）的复杂規則，我只用簡單粗率的形式來陳述口語的联接，以便它對於不懂希臘文的讀者，也顯而可見。

附引証的文字是根據丁多尔夫所著“希臘劇詩……寓言”（亞比錫，1868年）第五版，並依據克里士特所著“平達的朱卡”與伯格所著“希臘抒情詩”。至于神殿神廟⁽¹⁾的讚美詩，我是依照魏耳和萊納赫本。我也尊重石刻寫法的特点。但我只寫母音的分減而不寫母音的復增加雙母音。當建立詩行而不得不採用變音時，我也將其標出。此外一切註明或未註明的原本，均依上述著者的詮釋。

我將口語联接置於譜線之下，以橫划標出啣接的音級——即便在二韻律詩中，联接可有可無並常有沒有者，亦然。

古代記譜法與近代記譜法，韻律的記法與希臘原文之縱線的重合，是一待解決的困難。每一縱格內的每一符號應當與其他符號一樣，尽可能與時長密合。欲使原文的音級與其他時長配合，顯而易見，則對各字的音級分段採用一致的圖示，是必不可少的。其規條如下。這些規條與文字的溯源演變無關，我並不重視字根語尾；而尽可能切近於韻律的發音。

基本上，凡短音母音均與后隨的子音分開，如： $\pi\rho o - \chi\alpha - \tau\epsilon' - \lambda\alpha - \theta o v$ ；但若音級以位置關係而變長，我就將子音分開，而將第一個子音附於變長了的首級的母音，如： $i - \theta\pi - \lambda o - k\acute{a} - M\iota o v$ ， $\epsilon' x - \theta o v - \tau\chi$ ， $\rho\acute{o} m - \theta o s$ 。若一雙子音字母使前面的音級延長，我就將這雙字母連於此音級的母音，如： $\tau o' \epsilon - w v$ ， $\epsilon\psi - i - x - \chi' \tau - \theta w v$ ⁽²⁾，在長 η 和 w 或雙重音之后，我使子音靠着后隨的母音，如： $M\eta' - \tau\eta\rho$ ， $\chi\lambda\epsilon\tau - v\acute{o} v$ ， $\rho o\bar{c} - \beta\epsilon$ ；但我對於性質可長可短的母音 λ ， l ， u ，却採用與前相矛盾的办法。為了標出它們的不

明显的長音，我将后继的于音和它们連着，写成： $\pi\lambda V-OES$ ， $\lambda'-\pi\lambda B-\lambda V$ ， $\pi PO-X\lambda-OXY-E'-TL$ ， $\lambda\delta-O-MEV$ ， $BEB-PL\theta-E$ ， $VIX-\eta V$ ， $IXT-W'$ ， $XPU\delta-O\delta O$ 上列諸字均分割成很另乱的小块。一个文字学若看这一套字母排法，会常常眼花繚乱的。但此处所有事，是由眼及耳，並在图写中尊重一些耳朵的基本习惯。荷馬 就讀 $e\beta + \delta i + a + a + f\hat{a}\hat{o}n''$ 。

至于韻律配譜法，我对于对定的时拍（' " "），有时不得不避开韻律家所採用的习惯。我将特定的时拍，無論主要、次要，均列于三重韻脚和四重韻脚的內部，列于这些声調在单韻脚和兩重韻脚中所採取的位置。使凡三重韻脚均等于：兩重韻脚 + 单韻脚，或等于：单韻脚 + 兩重韻脚；凡四重韻脚均等于：兩重韻脚 + 兩重韻律。

在五重韻脚中，我同样也将特定的时拍列于它們在組成此韻脚的三重韻脚和兩重韻脚中所佔的位置。因为我将一个五重韻脚看作三重韻脚 + 兩重韻脚或兩重韻脚 + 三重韻脚之和。

在六重韻脚中，特定的时拍視小节組織而分等差之时，是与組成部分的时拍相应的，即：四重韻脚 + 兩重韻脚或兩重韻脚 + 四重韻脚。

所以在特定时拍彼此适当从属的条件下，韻律（二小节）的拍子是与韻律之分解为兩重韻脚或三重韻脚相应的。

这些特定的时拍是韻律学家的假設，我既不想加以肯定，也不想加以貶抑。我之使用它們，是联系到以下的意义的：

1、当一韻律中只有一个特定的时拍（'）时，强音即指其所涉及的韻脚为低音的韻脚。

（1）两字实係一字，不过前者为希腊文，后者係拉丁字母传写。譯者。