

## Kritische Streifzüge.

---

### II.

#### Metrik und Musik.

(Vgl. B. XXIV S. 533 ff.)

Wir pflegen das einen Vers zu nennen, was in einem Gedichte je eine Schriftzeile ausmacht. Ein Gedicht aber halten wir nur dann für lesbar, wenn jeder Vers rhythmische Abrundung fühlen lässt. Wollten wir nun mit dem gleichen Anspruch an die Verszeilen treten, in welchen uns durch Handschriften die Texte griechischer Gesänge überliefert sind, so müsste unser Urtheil über die Lesbarkeit der griechischen Poesie oft sehr ungünstig ausfallen. So glatt sich die aus ein- oder gleichartigen Versen gebildeten Gedichte declamiren lassen, ebenso holperig nimmt sich die Verbindung ungleich grosser Zeilen in den complicirteren Gesängen aus. Wir fühlen allzu häufig in den einzelnen Versen und Verslein nicht den befriedigenden rhythmischen Tonfall.

Nichts destoweniger waren die Philologen bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts mit den überkommenen Zeilen ziemlich zufrieden und suchten deren Form durch Silbenschemata festzustellen. Als poetisch begabte Männer auch die künstlicheren Versmasse der Griechen in unserer Muttersprache wiederzugeben versuchten, da zeigte sich, dass unser Ohr durch die ungleichen, meist kleinen Reihen, wie sie in den Ausgaben der Chorlieder erschienen, nicht zufrieden gestellt wurde. Man glaubte, an einen griechischen Vers denselben, oder vielmehr höheren Anspruch machen zu dürfen, als an einen deutschen; die Kürze der Zeilen, die Wortbrechung zwischen denselben, die unfertige oder zu leichte rhythmische Form führte zu dem Schlusse, dass viele der überlieferten Zeilen gar keine Verse seien. So kam J. H. Voss zu der Einsicht, dass die

Wortbrechung zwischen zwei Versen auch bei den Griechen unstatthaft gewesen sei. Dieses richtige und von den Alten bestätigte Gesetz wurde zuerst im Drucke der Pindarischen Gesänge durchgeführt. So wichtig erschien die Entdeckung und Anwendung desselben, dass eine der heftigsten Prioritätsstreitigkeiten darob entstehen konnte. Der stark betheiligte Böckh hatte viel hiervon zu erzählen (de metr. Pind. III c. 24). Mit lebhaftem Gefühle begabt, hatte indessen auch schon Bothe sich nicht entschliessen können, alle Zeilen der Pindar-Ausgaben für Verse zu halten. Er wollte so recht nach den Offenbarungen des dichterischen und musikalischen Genius einen deutschen Pindar schaffen und hoffte mehr auf den Beifall eines Zelter, als er sich vor der philologischen Kritik fürchtete.

Während G. Hermann den Feinheiten der griechischen Silbengruppirung lauschte, während seine wohlabgewogenen Metra von Apel gewaltsam mit dem Tactstrich durchkreuzt wurden, unternahm es Böckh, die der Silbengruppirung zu Grunde liegenden rhythmischen Gesetze aufzusuchen. Praktisch erstrebte er eine Eintheilung der Pindarischen Gedichte in solche Verse, die durch abgerundete Form auch unser Ohr befriedigen. Er verwendete eine grosse Sorgfalt auf die Untersuchung der Merkmale, welche den Schluss eines Verses kennzeichnen (de metr. Pind. III 1 c. 22—25). Dieselben Merkmale wurden dann in den Gesängen des Drama's und in den Fragmenten der Lyriker zur Vertheilung benutzt, und lange war man mit dem Erfolg zufrieden. Dass noch immer in den Ausgaben der Dramatiker und Lyriker manche Zeile steht und stehen bleiben wird, die nicht gut klingt, wollte man sich lange gar nicht sagen. Vereinzelt wagte sich die Aeusserung hervor, dass wohl unsere Auffassung der Versfüsse an dem schlechten Klang schuld sein möge. Meissner z. B. versuchte nach Apel's Manier, durch eine Umschreibung in Tacte unserer metrischen Kenntniss nachzuhelfen (Philologus V 88). Er fand energischen Widerspruch. Endlich ging die Saat auf, welche Böckh durch seine Hinweisung auf die alten Rhythmiker ausgestreut hatte. Rossbach und Westphal begannen, aus den Ueberresten der antiken Theorie ein System aufzubauen, das auch in der Vertheilung zu verwenden ist. Die Widersprüche und Unebenheiten des ersten Versuchs sind nun schon vielfach beseitigt und lassen auf eine consequente Durchführung in Theorie und Praxis hoffen.

Durch aufmerksames Studium der antiken Rhythmik hat man die Gesetze gefunden, nach welchen musikalische Compositionen

der Griechen gegliedert sind. Nicht wenig trugen auch die spärlichen Reste alter Melodien und Uebungsstücke zur Erweiterung unserer Einsicht bei. Seit man angefangen hat, sich von der Rhythmisirung des Tonsatzes eine klare Vorstellung zu machen, konnte man erst der Frage nahe treten: wie verhalten sich denn die Verse unserer Ausgaben zu der rhythmischen Grösse der Melodiesätze? Hatte man vordem nach der Herstellung klingender Verse gerungen, so zerlegte man nun alles nach den Gliedern des Tonstückes. Es stellte sich jetzt oft heraus, dass dasjenige, was vor Böckh als ein durch Wortbrechung entstelltes metrisches Bruchstück angesehen wurde, untadeliges Glied einer rhythmischen Periode ist. Das Verbot der Wortbrechung besteht allerdings im Böckh'schen Sinne noch immer zu Recht: ein Vers, d. h. eine einzeilige Periode hat nicht mit Silbentrennung geschlossen. Aber es gibt Perioden von so vielen oder langen Gliedern, dass sie nicht in eine Zeile zu schreiben sind; innerhalb solcher Perioden schliessen die einzelnen Glieder nicht immer mit vollem Worte.

Wo so starke Veränderungen vor sich gehen, wie auf dem Gebiete der Metrik in den letzten Jahrzehnten, da sind die Meinungen natürlich sehr getheilt. Viele haben auch gar keine Meinung, und diese Vielen mehren sich zusehends, seit die Verslehre auf das Gebiet der Musik übertragen wird. Eine so allgemeine Theilnahme, wie Hermann durch seine Metrik hervorrief, über deren Silbennmessung jeder mitsprechen konnte, findet die nun herrschende Rhythmik nicht. Die Silbengruppirungen erregen wenig Aufmerksamkeit, man will rhythmische oder, was dasselbe bedeuten soll, musikalische Sätze. Die Ansicht hat sich vielfach Bahn gebrochen, dass man die Gesänge nur noch vom musikalischen Standpunkte behandeln dürfe. Wenn also die recitirende Poesie der Griechen und die lateinischen Dichter, die ja nur 'Texte' geschrieben haben, erst indirect berührt werden, so wollen wir uns getrost auch einmal auf diesen Standpunkt stellen. Hier finden wir aber nicht einerlei Meinung. Einige glauben, die antike Rhythmik sei hinlänglich bekannt oder doch zugänglich, um die Lehre vom Satzbau aufzuhellen. Am energischsten vertritt Westphal diese Ansicht. Andere meinen das gerade Gegentheil, und hoffen, nach ihrer subjectiven Einsicht Licht zu schaffen, z. B. Heimsöth. Da es nun einmal Musik ist, um die es sich handelt, so ist man wieder anderwärts zufrieden, nur Tacte zu zählen von 2, 3, 4 an bis dahin, wo eine Strophe oder ein Lied zu Ende geht, wie unsere Paukenschläger ja auch die Tacte schockweise zählen. Wer aber eingesehen hat, dass ohne Satzbau

die Musik ebenso unverständlich ist, wie die Sprache, wer sich die Texte nach Gliedern zurechtlegt, hat nun zu wählen, ob er sich dem eigenen Gefühle, nach Muster Apel's, Bothes, überlassen oder ob er nach Böckh's Vorbild sein Gefühl an der antiken Theorie und Praxis schulen will. Von verschiedenen Seiten sollen schon grosse Entdeckungen gemacht sein, die sich leider fast immer gegenseitig aufheben und uns mehr und mehr vom Boden der Ueberlieferung entfernen. Indessen hofft J. H. H. Schmidt, die bahnbrechenden Resultate zu vereinen, ins rechte Licht zu setzen und zu bereichern.

Die meines Erachtens wichtigste Entdeckung seit Aristoxenus — sie kam für J. H. H. Schmidt ein wenig zu spät — will Moritz Schmidt gemacht haben (Pindar's Siegesgesänge I Vorwort XVII): 'Die Kola der Alexandriner haben eine musikalische Bedeutung, die Böckh'schen Langverse, an denen Westphal noch festhält, indem er jeden als musikalische Periode ansieht, haben sie auch. Meine Doctrin verwerthet, obschon sie zu beiden in Gegensatz tritt, dennoch beide, indem sie das Kolon sowohl, wie den Böckh'schen Langvers unter den höheren Gesichtspunkt des musikalischen Satzes bringt, und dabei den Nachweis führt, dass jeder solche musikalische Satz in der Lyrik und dem Drama aus 4 Kolis oder 16 Tacten bestanden habe. Ich steige vom Tacte (*πούς*) zur Einheit zweier Tacte (dem *πούς μέγας* oder *κωλάριον*) auf, von diesem zur Einheit zweier Kolaria oder dem viertactigen Kolon, von diesem zur *περίοδος*, (Böckh's Vers), die entweder mit dem Kolon (hinter dem jedoch ein musikalischer Ruhepunkt eintritt) zusammenfällt oder aus Kolon und Kolarion, oder mehreren Kolis und Kolaris besteht, ja sogar den Umfang des musikalischen Satzes erreichen kann, von der Periode zum musikalischen Satze von 16 Tacten (*περικολπή*), der aus einer, zwei, drei oder vier Perioden besteht, vom Satze oder Gesätze zur Strophe, d. h. einer Vereinigung von ein bis  $3\frac{1}{2}$  musikalischen Sätzen: und erblicke in einem Gefüge von 8 Tacten, welches entweder eine Strophe von 1 — 3 vollen Sätzen einleitet oder abschliesst, oder innerhalb einer Strophe von 10 Kolis den Mittelpunkt bildet, die sogenannten Epodika, Proodika und Mesodika oder Zwischensätze'. Damit sind die Principien der griechischen Compositionslehre in eine Schablone gebracht, welche an Einfachheit nichts zu wünschen übrig lässt. Es gibt also folgende Tactverbindungen:  $2 + 2 = 4$ ,  $4 + 2 = 6$  und  $2 + 4 = 6$ ,  $4 + 4 = 8$ ,  $8 + 8 = 16$ ,  $4 + 2 + 4 = 10$ ,





ist. Das ist bei der Beschaffenheit des musikalischen Jugendunterrichts gar nicht anders zu erwarten. Da unsere Tactschrift überdies das Analysiren der Sätze und Perioden für die Technik überflüssig macht, so herrscht unter den Liebhabern der Musik nun einmal eine naive Unwissenheit in dergleichen rhythmischen Trockenheiten. Dass M. Schmidt durch seine Erörterungen dafür mehr Interesse im philologischen Publikum erweckt, ist mir zweifelhaft. Ich fürchte, dass die stets geraden Perioden der griechischen Gesänge einen Freund moderner Gesangskunst abschrecken werden.

Ich würde es wünschen, dass sich wirklich die 'orthodoxen Metriker' zu einem Kampfe oder doch zu irgend einer Thätigkeit entschlossen. Denn, wenn auch die letzte Zeit an metrischen Schriften reich war, so sind doch nur wenige an der Arbeit theiligt, und für die grosse Masse der Philologen ist die Metrik todt. Wer freilich die Abhandlung gelesen hat, in der M. Schmidt 'die metrische und rhythmische Composition der Strophen des hesychastisch-episynthetischen Metrums' erörtert, wird sich vielleicht nicht angezogen fühlen, an einem Bau mitzuarbeiten, in welchem zuerst das Dach gesetzt werden soll. Aber es steht ja jedem frei, nach dem Fundamente zu sehen. Wenn M. Schmidt glaubt, ein Fundament gelegt zu haben, und zwar in dem schon erwähnten Satze p. III: 'Ich definire, unter Voraussetzung, dass die Kolometrie die Tactverhältnisse der pindarischen Melodie wiedererkennen wollte, das *κᾶλον* der aus hesychastischen Episyntetis gebildeten Strophe einfach als eine Einheit von 4 Tacten' (s. o. S. 236 Anm.): so wird, ehe wir aufbauen, dies Fundament untersucht werden dürfen. Vorhanden ist eine Voraussetzung und eine Definition. Also fragt es sich: 1) Ist die Voraussetzung stichhaltig? 2) Zu welchen Folgerungen zwingt sie? 3) Ist durch diese Folgerungen auch die gegebene Definition gerechtfertigt?

1. Die Voraussetzung lässt sich anzweifeln. Das Alter der Gliedertheilung steht nicht fest: während M. Schmidt nicht übel Lust zeigt, die Kolometrie auf die Besten unter den Guten, auf Aristophanes von Byzanz und Apollonius den Eidographen zurückzuführen (p. I, VII), verlegt Christ die erhaltenen metrischen Beschreibungen zu Pindar nicht vor die römische Kaiserzeit. Westphal aber glaubt, wir würden dem Aristophanes und Aristarch 'Unrecht thun, wenn wir ihre Kenntniss der Metrik nach den in unseren metrischen Pindar-Scholien überlieferten *κολομετρίας*, die so verkehrt wie möglich sind, bemessen wollten. Wie viel wird sich in diesen Abtheilungen nach Reihen in der langen Zeit vom dritten

vorchristlichen bis zum zehnten nachchristlichen Jahrhundert, über welches die Redaction unserer pindarischen Kolometrie schwerlich hinausgeht, verändert haben!' (Metr. 2. Aufl. I 115). Bei so verschiedenen Ansichten sollte man erwarten, dass M. Schmidt wenigstens den Versuch einer zwingenden Beweisführung mache. Denn das wird er wohl selbst nicht als einen Beweis ansehen, dass die überlieferten Glieder mit allen möglichen Verrenkungen und Quetschungen in gerade Tactzahlen zu bringen sind. Er behandelt die musikalische Bedeutung der Glieder als Axiom oder als Dogma. Der gläubige Philologe mag es hinnehmen! Wenn nun Westphal Recht hätte? Er setzt nämlich voraus, dass die Texte des Pindar den Alexandrinern Anhaltspunkte zur Gliederung und Periodisirung boten, dass Aristophanes und Aristarch 'im Ganzen und Grossen' die echten  $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$  des Dichtercomponisten kannten. Nur die älteren Pindarscholien zeigten davon einige Reste. Oder, geht die erhaltene Kolometrie dennoch ihrem Ursprunge nach auf die altehrwürdigen Grammatiker Alexandriens zurück: dann dürfen wir die mühsame Arbeit nicht scheuen, alle einzelnen  $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$  darauf hin anzusehen, ob sie etwa mit der von den Rhythmikern überlieferten Messungsweise zu vereinbaren sind. Die Rhythmiker aber, speciell Aristoxenus, abstrahirten ihre Messungen aus den classischen Gesängen. Es ist für unsere objective Untersuchung gleichgiltig, ob die Aristoxenischen Schablonen innerlich gut oder schlecht sind: wenn bewiesen ist, dass die Kolometrie sich durch diese Schablonen äusserlich deckt, so haben wir einen Gliederbau vor uns, der früh oder spät nach den rhythmischen, der Musik selbst entlehnten Formeln construirt ist. Gaben die Pindarischen Partituren selbst eine äusserliche Bezeichnung der Glieder durch die Abtheilung und Stellung der Zeilen, so lehrt uns eben die Theorie der aus unmittelbarer Quelle schöpfenden Rhythmiker, ob wir noch diese echte Zeilentrennung haben oder nicht. Denn wenn die erhaltenen  $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$  mit der Lehre derjenigen vereinbar sind, welche im Alterthume nachweislich im Besitze der Musikkenntniss waren, so sind sie gewiss von musikalischem Werthe. Wo die Gliederung aber gegen die Theorie der Rhythmiker verstösst, da beruht sie entweder einfach auf Missverständniss oder auf den Grundsätzen der silbenmessenden Metrik. Für letzteres haben wir Kriterien, und so sind wir in Stand gesetzt, eine zuverlässige Untersuchung über die Bedeutung der Pindarischen  $\kappa\acute{\omega}\lambda\alpha$  zu führen. Das ist die nothwendige Vorarbeit.

2. Angenommen, diese Vorarbeit wäre abgethan und hätte die Schmidt'sche Voraussetzung bestätigt: was folgt nun?

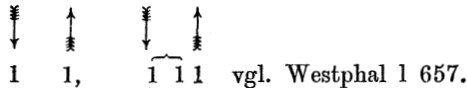
‘Die Kolometrie wollte die Tactverhältnisse der pindarischen Melodie wiedererkennen’. Ist es ihr gelungen? M. Schmidt antwortet: ‘Ich kenne nur ein Epinikion, das vierte Isthmische, dessen Kolometrie als eine im Ganzen wohl gelungene bezeichnet werden darf — unter den logaödischen ist Pyth. VII Epod. von ᾠ — γε μὴν in gleicher Weise richtig behandelt. Auch Isthm. II ist gut behandelt’ (p. VII). So schlecht sieht es mit der musikalischen Bedeutung jener κᾶλα aus. Jedoch, wenn wir nur in einer einzigen Ode Glieder von musikalischem Werthe hätten, so liesse sich ja etwas daraus erschliessen. Sind also die κᾶλα der vierten Isthmischen Ode auf die Tactverhältnisse der Pindarischen Melodie gebaut: was folgt dann? Dass man diese κᾶλα singen konnte, d. h. dass ihre rhythmische Anlage einen melodischen Satz zu fassen vermochte.

3. Wenn ein Glied sangbar sein soll, muss es dann vier Tacte haben? M. Schmidt scheint das zu glauben; denn er definiert, wie gesagt, auf die melodischen Tactverhältnisse hin, das κᾶλον als eine Einheit von 4 Tacten, als Motiv. Auch diese Definition muss wohl dogmatisch sein; wenigstens sehe ich mich vergeblich nach einer Beweisführung um. Alles, was ich entdecken kann, läuft auf zwei fassbare Punkte hinaus: 1) auf die ‘genaue Uebereinstimmung mit den Grundsätzen des modernen Tonsatzes’ (p. VIII), 2) auf den ‘alten anerkannten Lehrsatz, dass eine Pentapodie nur 4 Icten habe’ (p. XVIII Vorwort p. XX). Was den ersten Punkt betrifft, so könnte ich ihn auf sich beruhen lassen: weil wir den Streichbass benutzen, darum kannten ihn die Alten doch nicht, und wenn wir wirklich nur Glieder von 4 Tacten hätten, so würde das nichts beweisen. Für Philologen wird nur der zweite Punkt Interesse haben; den ersten verschiebe ich drum an der Schluss, zur Lectüre ad libitum.

Der ‘anerkannte’ Lehrsatz, dass eine Pentapodie nur 4 Icten habe, ist wohl jenem Zeugnisse der Rhythmiker entnommen, wonach grössere päonische Tacte vier ‘Zeichen’ (σημεῖα) erhalten. Die entscheidenden Stellen finden sich bei Psellus § 12 p. 13. 20 W und Aristides p. 39 M 36 W. Psellus sagt, dass die iambische und päonische Tactart grössere ‘Füsse’ vertrage, als die daktylische, weil sie mehr Zeichen erhalte; es würden nämlich in den verschiedenen ‘Füssen’ zwei, drei oder vier Zeichen angewendet. Dass die vier Zeichen der päonischen Tactart zukommen, ist natürlich, weil Päone die grössten Reihen bilden, wird aber auch von Aristides beglaubigt; denn dieser weist dem Doppelpäon 1) eine Länge in der

Thesis, 2) eine Länge in der Arsis, 3) zwei Längen in der Thesis, 4) eine Länge in der Arsis zu. Von den vier Zeichen sind zwei Niederschläge,  $\theta\acute{\epsilon}\sigma\epsilon\iota\varsigma$ , zwei Aufschläge,  $\acute{\alpha}\rho\sigma\epsilon\iota\varsigma$ , wie Psellus und Aristides angeben. Dass die vier Schläge nur den grösseren päonischen Reihen, nicht dem einfachen Tacte zuzuschreiben sind, lehrt Aristoxenus ausdrücklich, wenn er sagt, dass nur die 'grossen Füsse' der Uebersichtlichkeit wegen mehr als zwei Zeichen haben (p. 290 M 10 W). Wir erfahren also, dass die grösseren päonischen Tactverbindungen, nämlich ausser Paeon epibatus, die trochäische, iambische, daktylische, anapästische, päonische Pentapodie vier Zeichen erhalten. Das heisst, beim Tactiren werden für die Pentapodie nur vier Bewegungen gemacht: zweimal tritt oder schlägt man nieder, zweimal hebt man Fuss oder Hand auf<sup>1</sup>. Die Beschreibung des Paeon epibatus, wie sie Aristides gibt, zeigt unwiderleglich, was auch aus dem Wesen der Päone von selbst erhellt, dass man die Tactreihen nach dem Verhältniss 3 : 2 zerlegt. In der Pentapodie fällt also ein Auf- und ein Niederschlag auf drei Tacte, und wiederum ein Auf- und ein Niederschlag auf zwei Tacte. Die Ungleichheit, das 'anderthalbfache Verhältniss' wird durch die Tactirung richtig eingehalten. Wenn man das der Musik abhandeln gekommene Dirigiren nach Sätzen noch hätte, ich wüsste keine bessere Bezeichnung für den Fünfer, als eben die vierschlägige. Und doch scheint man im Alterthum schon eine mechanischere Tactirung mit fünf Zeichen versucht zu haben; denn die Bemerkung des Aristoxenus, er wolle beweisen, dass mehr als vier Zeichen in einer Reihe nicht vorhanden seien (p. 290 M 10 W), lässt auf eine Controverse schliessen, die Westphal nicht übel auf die Pentapodien deutet (Metr. 2. Aufl. I 681).

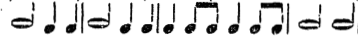
Indessen, mag sich die Controverse auch anders verhalten haben, jedenfalls beziehen sich die vier Zeichen nur auf das Tactiren: man theilte die Pentapodie in 2+3 oder 3+2 Einzeltacte ein und trat oder schlug im ersten Falle:





Dass aber eine Pentapodie in 4 gleiche Theile zerfalle, wird weder von Aristoxenus, noch von anderen Rhythmikern gelehrt, und konnte nicht gelehrt werden, weil ja in der antiken Rhythmik

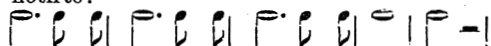
<sup>1</sup> Die Zahl der Thesen und Arsen ist ins Licht gesetzt von H. Weil J. Jahrb. 71. Bd. 1855 S. 396—402.

für die Pentapodien päonisches Verhältniss 3 : 2 Grundbedingung ist. Wer bringt denn 4 gleiche Theile in das Verhältniss 3 : 2, ohne in die Brüche zu gerathen?

Wer wird bei sothanen Umständen nicht erstaunen, wenn er bei M. Schmidt liest [XX]: 'Das Auftreten der Pentapodien, von denen die alten Rhythmiker mit aller Entschiedenheit behaupten, dass sie nur 4 Icten vertragen, ist ein Indicium des  $\frac{4}{4}$  Tactes'? Wem das unglaublich erscheint, der wird gleich über die vermeintliche Pentapodie  $\text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---} | \text{---}$  durch folgendes Notenschema aufgeklärt:  $\frac{4}{4}$  . Die Alten behaupten nun freilich mit derselben Entschiedenheit, dass die vier Zeichen bei päonischen Tactverbindungen in Anwendung kämen. Aber die Schmidt'schen Tacte gehören der gleichen Theilung (2 : 2) an.

Dass M. Schmidt ein päonisches Verhältniss den Alten gar nicht zugestehen will, wird jetzt nicht mehr befremden. 'Das ganze *γένος ἡμιόλιον* beruht, wie es scheint, auf einer Täuschung der Metriker' [Vorwort XXI]. Doch auch wohl der Rhythmiker? Wie die Täuschung vor sich gegangen ist, wird uns in der Einleitung p. XIV f. auseinandergesetzt. Eine  $\frac{3}{8}$  Triole ist gleich  $\frac{2}{8}$  nach gerader Theilung. Warum sollte nicht der Päon aus einer solchen Triole und zwei geraden Theilen bestehen, zumal er sich so viel bequemer liest? Also  und, nach Bedürfniss . Dass sich damit die päonische Pentapodie in  $\frac{4}{4}$  oder  $\frac{3}{2}$  Tact auflösen lässt, bedarf keiner Erwähnung. Wodurch waren aber die alten 'Metriker' so bethört, an Päone zu glauben? Die Verblendeten haben sich nach den Silben gerichtet, ohne zu bemerken, dass drei derselben zusammen so viel Zeit wegnehmen, wie die zwei übrigen. Da ist freilich auch dem Aristoxenus über den Silben die Rhythmik abhanden gekommen! Denn, obgleich er sich so sehr bemüht hat, die schwankende Geltung der Silben darzuthun: auch er ist gefallen, er hat an Päone geglaubt. Dass uns derselbe Irr- und Aberglaube zugemuthet wird, verdiente gerügt zu werden. Bei einem Päon liesse sich wohl das Versehen entschuldigen; doch der Irrthum wächst ins Ungeheure, wenn wir ihn nun durch alle Pentapodien verfolgen. Denn, da diese für päonisch galten, so waren die alten Rhythmiker blind genug, in allen einen ganzen Tact zuviel zu zählen. Oder sie waren — Aristoxenus nicht ausgenommen — vielmehr taub und hörten nicht, dass in den Pentapodien drei Tacte zu zwei zusammengezogen waren.

Aber, wesshalb trauen wir den alten Rhythmikern solche Verkehrtheiten zu? Sind denn Pentapodien etwas so absurdes? Ich sollte denken, wir hätten keine Ursache, den Alten das größte Missverständniß vorzuwerfen, wenn wir uns desselben schuldig machen. Oder beruht es auch auf einer Täuschung, dass wir in unserer Musik Pentapodien im Verhältniß 3 : 2 annehmen? Dann ist z. B. der Ritter Gluck in die Irre gegangen, wenn er seinem Chore gleich im Anfange der *Alceste* (*Ouverture s. fin.*) eine breite Pentapodie notirte:



hören nicht alle auf gleiche Weise. Er sollte aber auch nicht uns seine Gefühle aufdrängen wollen, wenn sie subjectiv sind. Und für subjectiv müssen wir sie wohl halten, so lange es noch anerkannte Musiker gibt, welche den fünftheiligen Tact nicht nur nothgedrungen goutiren, sondern ihn in wirkungsvollen Tonstücken anwenden. Man traut aber seinen Augen nicht, wenn man bei M. Schmidt liest [XXI]: 'Mag 'die weisse Dame'  $\frac{5}{4}$  Tact erkünsteln, in alten Chorpoesien ist er nicht nachweisbar'. Gerade, als ob es sich von selber verstünde, dass ein Aristoxenus, wenn er in der ihm vorliegenden Musik 3 + 2 zählt, doch nur 4 meint! Nun, Boieldieu mag eine Künstelei gemacht haben; aber sie ist zu singen, zu spielen, und, was das beste ist, sie klingt. Indessen lässt sich auch ohne Künstelei ein  $\frac{5}{4}$  Tact singen. Es ist wenigstens schon lange von unseren Rhythmikern bemerkt worden, dass das Volk den 'Prinz Eugen' im  $\frac{5}{4}$  Tact singt, man mag ihn notiren, wie man will (Härtel hat es etwas unglücklich mit Tactwechsel versucht, Liederlexikon n. 601). Wenn auch F. Hiller den  $\frac{5}{8}$  Tact 'erkünstelt' hat (op. 100 I n. 4 'Der Frühling sprach zu mir'  $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{8}$ ), so hat ihm eben die Kunst selber einen guten Dienst erzeigt. Soviel beweisen uns jedenfalls die Künstler und die Naturmusik im 'Prinzen Eugen', dass der fünftheilige Tact sanglich und hörbar ist. Und wenn uns nun die Alten wieder versichern, sie hätten einen solchen Tact gehabt, so ist daran nichts Unglaubliches. Bedenken wir aber, dass die fünftheiligen Tacte im Tanzliede angewendet wurden, so erscheinen sie uns in einer charakteristischen Natürlichkeit; denn im Tanzschritte ist eine gerade und ungerade Zahl von Bewegungen unschwer zu vereinigen. Wenn ich mich nicht täusche, so gibt es sogar heutzutage eine Procession, in welcher man auf drei Schritte vorwärts zwei rückwärts springt<sup>1</sup>. Da unsere Componisten dargethan haben, wie leicht sie päonisch rhythmisiren können, so fehlt nur noch, dass ein Musiker einen salonfähigen 'kretischen Tanz' veröffentlichte. Fände dieser, wie die Allemanden, Ecossaisen, Polonaisen, Hengroisen, Siciliennen Aufnahme in die Klavierschule, so würde alsbald neben den geraden und gemischten noch ein Wechsel-Tact (3+2) treten,

---

<sup>1</sup> Das war geschrieben, als mir durch die Güte F. Ritschls ein elsässischer Nationaltanz im  $\frac{6}{8}$  Tacte bekannt wurde. In der That, wenn 2 und 3 Sprünge von deutschen Bauern vereinigt werden, dann trauen wir durch Annahme päonischer Tacte den Griechen keine besondere Gelenkigkeit zu.





S. 119 des Wagner'schen Buches). Ist man ja nicht mit Unrecht schon über die von Mendelssohn versuchte Declamation Sophokleischer Texte ungehalten!

Wenn demnach M. Schmidt uns Ungläubige auf den Augenschein verweist, so darf er versichert sein, dass nichts so sehr abschreckt, als gerade die augenscheinliche Verzerrung des Pindarischen Textes. Dass ein Musiker auch eine Melodie auf das gegebene Schema setzen kann, ist natürlich. Aber hier wären wir ja an dem Punkte angekommen, den wir oben als nicht-philologisch unerörtert gelassen haben. Mit welchem Rechte beruft sich M. Schmidt auf die genaue Uebereinstimmung, die zwischen seiner Theorie und den Principien des modernen Tonsatzes vorhanden sein soll (Einl. VIII)? Zwar lässt er uns einmal durchfühlen, dass 'die neuere musikalische Periode sich an die 4- 6- 10- 12-Zahl der Tacte nicht binde'. Aber nur im Vorwort [XXII]. In der Beweisführung selbst denkt er nicht daran, sondern behauptet kühn, dass sein Diagramm der vierten Isthmischen Ode alle Anforderungen des modernen Tonsatzes befriedige (VIII), dass auch die moderne Musik solche Perioden verlange (IX), dass die Böckh'schen Abtheilungen aus musikalischen Gründen öfter zu verwerfen seien (XXXVIII). Einmal begegnet uns auch die sonderbare Bemerkung (LI): 'möglich, dass ein geschickter Componist auch aus dem 6tactigen Mesodikon etwas zu machen versteht'. Das Compliment würde gewiss Vater Haydn noch mit Lächeln aufgenommen, und durch einige seiner zierlichen Sechser sich ohne Arg zugewendet haben. In unserer anspruchsvollen Zeit darf man aber nicht so laut von 'Geschicklichkeit' reden, wenn es sich nur um Sechser handelt.

Wer sich so energisch auf die Musik beruft, sollte uns denn doch sagen, in wiefern dieselbe das '16tactige Gesätz' verlangt. Dass die neuere Tonkunst ein solches Verlangen nicht stellt, ist zugegeben. Der Beweis für die griechische Compositionsart ist erst durch irgend einen stichhaltigen Grund zu führen. Oder soll das der Beweis sein, dass die Schmidt'sche 'Notirung und Rhythmierung wirklich compositionsfähig' sei [XXIV]? Boieldieu, glaube ich, war es, der sich anheischig machte, die holländische Zeitung zu componiren.

Sehen wir aber ab vom 'ganzen Gesätze', welchem M. Schmidt, wenigstens in unserer Musik, nicht seine Theilung aufdrängen will: es sind ja auch musikalische Voraussetzungen, welche ihn zur Definition des Einzel-Kolons als einer Einheit von 4 Tacten bestimmen. Da er in diesem Punkte so siegesgewiss ist und die

Tripodien, Pentapodien, Hexapodien als nicht vorhanden betrachtet, so hätte er uns die Belehrung über die musikalischen Gesetze nicht vorenthalten sollen, nach welchen drei, fünf und sechs Tacte kein Kolon zu bilden vermögen. Das war um so nöthiger, als das displasische und päonische Verhältniss, wie es uns von den Alten angegeben wird, zu ganz anderen Annahmen hinzuführen scheint. Aus den Lehrsätzen der Rhythmiker ist nun einmal die Tripodie, Pentapodie, Hexapodie schlechterdings nicht zu widerlegen; es setzt vielmehr die grössten Irrthümer des Aristoxenus voraus, wenn wir alle  $\kappa\acute{\omega}\lambda\lambda\alpha$  als viertactig hinstellen. Die Alten sind gewiss nicht daran schuld, wenn unter den Philologen ein Misstrauen gegen die Zahlen 3, 5, 6 in der Versgliederung verbreitet ist. Schuldig scheint mir eins der wunderlichsten Vorurtheile zu sein, wie es dem homo sapiens auritus gar nicht kommen sollte: unsere philologischen Rhythmiker versichern meist alles Ernstes, die moderne Musik wende Tripodien, Pentapodien und Hexapodien nur in ganz {aussergewöhnlichen Fällen an, ein guter Satz erfordere eben  $4+4+4+4$  u. s. f. Auch Westphal stellt sich ganz absonderlich an, wenn er auf die 'gewisse Armuth und Starrheit unserer modernen rhythmischen Formen' zu sprechen kommt. Es hat den Anschein, als wenn er nur mit Noth eine Pentapodie und eine Hexapodie aufzufinden vermöchte (Metr. 2. Aufl. I 494, vgl. II p. XXII). Soweit ich die Sache überschaue, dürfte für jede griechische Pentapodie eine moderne unschwer zu finden sein. Zwar Tripodien haben die Alten in ihren Hexametern mehr, als wir, auch Hexapodien in ihren Trimetern: aber wenn wir die recitirende Poesie ausschliessen wollen, so sind wir eben so reich an Tripodien und Hexapodien wie die Griechen. Unsere freier phrasirenden contrapunctischen Compositionen werden dabei nicht einmal in Betracht zu ziehen sein. Ja, unsere Musik geht weiter, als die griechische; denn die dem antiken Rhythmiker unbekanntes Heptapodie ist z. B. von Beethoven vortrefflich angewendet worden im Scherzo der grossen Bdur-Sonate (op. 106):  $7+7, 4+4$  u. s. f. Der griechische Musikmeister musste sich solche Perioden in 4, 3, 4, 3,  $4+4$  zerlegen. Wir thun dasselbe aus Bequemlichkeit, z. B. in der Coriolan-Ouverture, Tact 15—21 und 22—28, wo sich von selber theilt: 4, 3, 4, 3 (vgl. die Gdur-Sonate op. 31 n. 1 im Anfang 3, 4, 4, 3 u. s. f.). Aber ich will den geduldrigen Leser nicht mit Beispielen behelligen, die er sich ohne Mühe selbst vermehren kann.


Es wird auch für den nicht musiktreibenden Philologen in-

interessanter sein, wenn ich zum Schlusse an einigen Beispielen klar mache, wie es möglich war, dass die Alexandrinischen Grammatiker den originalen Gliederbau durch ihre Zeilentrennung praktisch und durch die Kolometrie theoretisch festhalten konnten, nachdem die melodischen und die beigegebenen rhythmischen Zeichen verschwunden waren. Beim ersten Ausschreiben des Textes wurden diejenigen Wörter, welche zu einer melodischen Phrase gehörten, in eine Zeile gesetzt; wo eine neue Phrase anfang, begann man mit einer neuen Schriftzeile. Vielleicht schrieben die alten Dichter selbst auch ihre Partituren so; denn das ist, beim Mangel der Tactschrift, in der That das natürlichste Orientirungsmittel. Wenn nun beim Textausziehen die zu einer melodischen Phrase gehörigen Worte in eine Zeile zu bringen waren, wie es bei den ein- und zweigliedrigen Perioden fast immer der Fall ist, so deckte sich Raum- und Melodie-Abschnitt. Daher haben solche Raum- und Melodie-Abschnitte auch einen und denselben Namen; sie heissen Zeilen, *στίχοι*, versus. War aber die Melodiephrase zu lang, als dass die zugehörigen Worte in eine Zeile passten, so gab es zwei Möglichkeiten. Erstens, man konnte zusammenhängend fortschreiben, wie in der Prosa, und erst nach dem Schlusse der Phrase ein Alinea machen: dann war aber das Ganze nicht mehr als ein rhythmisches Compositum äusserlich gekennzeichnet. Zweitens, man zerlegte sich die grosse Phrase in ihre Glieder, *κᾶλλα*, und machte für jedes Glied eine besondere Zeile. Die Zusammengehörigkeit der Glieder ist leicht zu notiren, z. B. durch genaues Uebereinandersetzen der Anfangsbuchstaben am linken Rande der Schrift. Ungleichartige Perioden waren wirklich in den Handschriften der Alten ehemals auf diese Weise durch Vor- oder Zurückspringen der Anfangsbuchstaben gekennzeichnet, wie Thiemann's Zusammenstellungen darthun (Heliodori colometria Aristophan. Halle 1869). Die gleichartigen Perioden scheinen aber unter sich nicht geschieden worden zu sein; und das war auch für einen geübten Leser ebenso wenig nöthig, als für einen Spieler heutzutage die Musikperioden geschieden werden. Wie wir nur den Wechsel von Tempo, Tact- und Tonart angeben, so haben sich die Alten wahrscheinlich auch nur bei stärkerem Wechsel äusserlicher Unterscheidungszeichen bedient. Es ist eine moderne, aber praktische Erleichterung für das Lesen und Verstehen der Rhythmen, wenn ich nach Böckh's Beispiel selbst die Anfänge der gleichartigen Perioden in den Sophokleischen Gesängen durch Vorrücken (*ἐκθεσις*) gekennzeichnet habe.

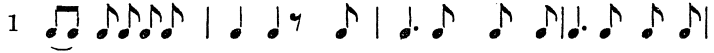
Die Zerlegung der längeren Perioden in eingliedrige Zeilen



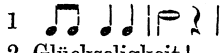


1 

2 Durch den ho - hen Genuss, den die Zu-kunft dir beut, durch das

1 

2 Band ehelicher Freuden, durch deines treu ergebenen Volkes

1 

2 Glückseligkeit!

Die Melodie lehrt es, dass wir die Periode in 2 Tripodien, 1 Tetrapodie, 1 Dipodie und wieder 1 Tetrapodie eintheilen müssen:

Dein Leben sei beglückt,	3	
Froh zum Beneiden!	3	
Durch den hohen Genuss, den die Zukunft beut,	4	} 6
Durch das Band ehelicher Freuden,	2	
Durch deines treu ergebenen Volkes Glückseligkeit!	4	

Hier haben wir halbprosaische Kola von so verschiedener Länge, dass man ihre Berechtigung nicht begreifen würde, wenn sie nicht durch die musikalische Form gegeben wäre. M. Schmidt wird entgegengesetzter Ansicht sein (nach Einl. I). Aber er wird nicht leugnen wollen, dass wir zum sechzehntactigen 'Gesätz' auch ohne sein viertactiges *κᾶλον* aufsteigen; denn Gluck hat ohne dasselbe just 16 Tacte zu Stande gebracht. Indessen sind auch die 16 Tacte nicht erforderlich. J. S. Bach hat zu einem einfachen Choral nur 11  $\frac{4}{4}$  Tacte gebraucht (Matthäuspassion n. 38). Zählen wir 22  $\frac{2}{4}$ , was für philologische Rhythmiker bequemer wird, so sind es 5, 4, 4, 2, 2, 5 Tacte. Nach dieser sehr ungleichen Theilung wären auch die Textzeilen zu bilden.

Betrachten wir die *κᾶλα* der Alexandriner als die beim Ausschreiben des Textes unter sich abgesonderten Vocalphrasen der Melodie, so ist das kolometrische Räthsel auf eine ebenso einfache, als natürliche Weise gelöst. In wiefern *κᾶλα* richtig abgesondert oder uns erhalten sind, wird eine Vergleichung derselben mit den ebenfalls aus den Melodiephrasen abgeleiteten Gesetzen der Rhythmiker lehren. Dass z. B. die handschriftlich überlieferten *κᾶλα* der Sophokleischen Gesänge grösstentheils wohlrhythmisirte Vocalphrasen sind, hoffe ich, in meinen 'metrischen Studien zu Sophokles' dargethan zu haben. Wie es sich mit den handschriftlichen Gliedern der übrigen griechischen Gesänge verhält, wird eine kritische Untersuchung lehren.

W. Bra mbach.