

## Sakadas der Aulet.

Vielfache, wenn auch trümmerhafte Ueberlieferungen bezeugen den frühen und regen Antheil, welchen die dorischen Städte im nordöstlichen Theile des Peloponnes an der Entwicklung der musischen Künste genommen; vorzugsweise in ihnen scheint die Aulosmusik seit alter Zeit Pflege und Ausbildung erhalten zu haben. Nach Sikyon, erzählte man, seien die Flöten des Marsyas von den Meereswellen getragen worden; ein Sikyonier war Pythokritos, der berühmte Aulet des sechsten Jahrhunderts. Als Begründer der Aulodik, nach Einigen geradezu als Erfinder des Aulos, galt der Trözenier Ardalos. Bei den Argivern aber, deren Leistungen in der Musik zu den Zeiten des Polykrates für die vorzüglichsten gehalten wurden, ertönte nach altem Brauche die Flöte zum Ringkampf am Feste der Sthenien; eine andere auletische Melodie, welche von Hierax, angeblich einem Schüler des Olympos, ihren Namen führte, ward zur argivischen Procession der Blumenträgerinnen geblasen, und dieselbe Stadt war die Heimath des Sakadas, eines der gefeiertsten Meister älterer griechischer Musik<sup>1</sup>, für dessen Zeit uns seine drei Siege an den Pythien ol. 48, 3, ol. 49, 3, ol. 50, 3 einen sicheren Anhaltspunkt gewähren<sup>2</sup>. Sein Denkmal in Argos sah Pausanias<sup>3</sup>. Pindar machte ihn zum Gegenstand eines Gedichtes, welches Pausanias (IX 30, 2) als ein *προσίμιον* auf Sakadas bezeichnet<sup>4</sup>. Durch eine Stelle dieses Liedes glaubt er ein eigen-

<sup>1</sup> Plut. de mus. 8. 9. Paus. VI 14. IX 30. X 7.

<sup>2</sup> Paus. X 7, 4.

<sup>3</sup> II 22, 8 *ὀλίγον δὲ τῆς ἐπὶ Κυλαράβην καὶ τὴν ταύτη πύλῃν ἀποτραπέϊσι Σακάδα μνημά ἐστιν.*

<sup>4</sup> Plut. 8 *τούτου καὶ Πίνδαρος μνημονεύει.* Ueber die Benennung *προσίμιον* vgl. Bergk griech. Literaturgesch. I S. 745. Dass sich der Inhalt des ganzen Liedes auf Sakadas bezogen habe, bezweifelte mit Recht Boeckh Pind. op. II 2 S. 656.

thümliches Bildniss des Künstlers erklären zu können: auf dem Helikon nämlich befand sich eine Statue des Sakadas, bei welcher die Flöten von derselben Länge waren wie die Gestalt des Auletens, und dies führt Pausanias darauf zurück, dass der Bildhauer das pindarische Prooimion nicht verstanden habe<sup>1</sup>. Vielleicht hatte Pindar die Grösse und Bedeutung der Kunst des Sakadas mit einer kühnen Metapher bezeichnet; oder sprach er von 'männlichen' Flöten<sup>2</sup>, und Pausanias hielt es für möglich, dass Jemand dabei an manngrosse Flöten denken konnte?

Wenn eine bekannte Stelle in der unter dem Namen Plutarchs erhaltenen Schrift über die Musik richtig überliefert wäre, so müssten wir annehmen, dass Sakadas an der Ausbildung des spartanischen Gymnopädienfestes theilhaftig gewesen. Der Anfang des 9. Capitels nämlich lautet folgendermassen: ἡ μὲν οὖν πρώτη κατάστασις τῶν περὶ τὴν μουσικὴν ἐν τῇ Σπάρτῃ Τερπάνδρου καταστήσαντος γεγένηται. τῆς δευτέρας δὲ Θαλήτας τε ὁ Γορτύσιος καὶ Ξενόδαμος ὁ Κυθήριος καὶ Ξενόκριτος ὁ Λοκρὸς καὶ Πολύμησιτος ὁ Κολοφώνιος καὶ Σακάδας ὁ Ἀργεῖος μάλιστα αἰτίαν ἔχουσι ἡγεμόνες γενέσθαι. τούτων γὰρ εἰσηγησαμένων τὰ περὶ τὰς γυμνοπαιδίας τὰς ἐν Λακεδαιμονίᾳ λέγεται κατασταθῆναι τὰ περὶ τὰς ἀποδείξεις τὰς ἐν Ἀρκαδίᾳ τῶν τε ἐν Ἀργεῖ τὰ ἐνδυμάτια καλούμενα.

Zunächst einige Worte über die beiden am Schluss genannten Festlichkeiten. Die argivischen ἐνδυμάτια erklärte O. Müller (Handbuch der Arch. der Kunst S. 49) sehr ansprechend für ein Ankleidefest der Hera. Die Vermuthung Volkmanns 'quid si de pompa aliqua cogites, in qua personati actores vestimenta mutaverant, quasi Germanice dixeris: ein maskirter, verkleideter Aufzug'<sup>3</sup> ist sicherlich falsch, da die in diesem Falle wesentliche Bedeutung des Verkleidens im griechischen Ausdruck nicht liegen kann. — Mit den arkadischen ἀποδείξεις dagegen weiss ich nichts anzufangen. Bode stellt sich darunter 'mimische Tänze oder mythische Schilderungen unter Begleitung der Musik' vor, und Volkmann erklärt: 'intelligendum est ἀποδείξεις vocabulum in universum de ludis scenicis, de chori aliqua repraesentatione'. Allein ich wüsste nicht, wieso ἀπόδειξις etwas derartiges bedeuten könnte. Wahrscheinlich ist ἐπίδειξις zu schreiben. Polybios (IV 20, 12)

<sup>1</sup> IX 30, 2.

<sup>2</sup> Herod. I 17. Vgl. Poll. IV 80.

<sup>3</sup> Aehnlich Bode Gesch. der hellen. Dichtkunst II 1 S. 43.

erzählt von den Arkadern: *καὶ μὴν ἐμβατήρια μετ' ἀλλοῦ καὶ τάξεως ἀσχοῦντες, ἔα δ' ὀρχήσεις ἐκπονοῦντες μετὰ κοινῆς ἐπιπροφῆς καὶ δαπάνης κατ' ἐνιαυτὸν ἐν τοῖς θεατροῖς ἐπιδείκνυνται τοῖς αὐτῶν πολίταις οἱ νέοι. ταῦτα δὴ μοι δοκοῦσιν οἱ πάλαι παρεισαγεῖν οὐ τροφῆς καὶ περιουσίας χάριν κτλ.*

Wenn wir uns nun, abgesehen hiervon, an die Ueberlieferung bei Plutarch halten, so müssen wir mit Westphal übersetzen: 'denn nachdem diese die musikalischen Normen für das Gymnopädienfest in Sparta eingeführt hatten, sollen auch für die Apodeixeis in Arkadien und für die Endymatia in Argos die musikalischen Kunstnormen festgesetzt sein'. Gegen diese Auffassung spricht indessen die Anknüpfung des Satzes an den vorhergehenden. Die fünf Meister würden als Begründer einer neuen Epoche in der Musik bezeichnet sein, weil nach ihren Verdiensten um die Gymnopädien die Anordnungen für die Musik an jenen arkadischen und argivischen Festlichkeiten getroffen wurden. Als wenn die letzteren von so entscheidender Bedeutung und Wichtigkeit in der Entwicklung der griechischen Musik gewesen wären! Diese Erwägung war wohl der Grund, weshalb Westphal eine Lücke zwischen den beiden Sätzen annahm (S. 39 seiner Ausgabe). Aber auch innerhalb des zweiten Satzes findet sich Anlass zu einem Bedenken. Ich meine die Voranstellung von *λέγεται κατασταθῆναι*, durch welche der Leser in seltsamer Weise irreführt wird. Man wird daher lieber keine grössere Lücke statuiren, sondern mit sehr leichter Aenderung ein *καὶ* nach *κατασταθῆναι* einschieben: 'denn nach den Anweisungen dieser Männer wurden die Feststellungen für die Gymnopädien, für die musischen Leistungen in Arkadien und für die Endymatien getroffen'. *τούτων εἰσηγησαμένων λέγεται κατασταθῆναι* ist dann gesagt wie im Anfang des Capitels *Τερπάνδρου καταστήσαντος γενέσθαι*. An der Erwähnung der *ἐπιδείξεις* und der *ἐνδυμάτια* neben den Gymnopädien ist nun kein Anstoss zu nehmen. Wenn aber somit die fünf Künstler als thätig für die drei Festlichkeiten bezeichnet werden, so liegt darin keineswegs, dass Jeder für jedes der drei Feste Anordnungen getroffen. Sind diese Erörterungen richtig, so ist der Behauptung von einer Wirksamkeit des Sakadas an den Gymnopädien jeder Anhalt entzogen. Ueberhaupt ergibt sich aus der Erzählung Plutarchs keineswegs, dass Sakadas zur Vervollkommnung der Musik in Sparta beigetragen habe<sup>1</sup>. Denn

<sup>1</sup> So z. B. O. Müller Gesch. der griech. Lit. I S. 287.

Plutarch spricht wahrscheinlich von zwei *καταστάσεις* griechischer, nicht speciell spartanischer Musik<sup>1</sup>. Sehr nahe liegt es dagegen, vorwiegend dem Sakadas einen Einfluss auf den musischen Bestandtheil der *ἐνδυμῖα* in seiner Vaterstadt zuzuschreiben.

Seinen Haupttruhm errang Sakadas als Aulet<sup>2</sup>. Als nach dem heiligen Kriege der musische Agon der Pythien durch die Amphiktyonen erweitert ward, indem man Auletten und Auloden den Kitharoden hinzufügte (ol. 48, 3), siegte in der Auletik Sakadas, und ebenso an den beiden folgenden Pythiaden<sup>3</sup>, bei welchen der Lohn des Sieges nicht mehr in Werthpreisen, sondern im Lorbeerkränze bestand. An den folgenden sechs Pythiaden siegte der Sikyonier Pythokritos<sup>4</sup>. Apollon, so erzählte man, habe von dem Zorn, den er seit dem Frevel des Marsyas gegen die Auletik hegte, durch das Spiel des Sakadas veranlasst abgelassen<sup>5</sup>. Denn der Verherrlichung Apollons war die berühmteste Composition des Sakadas, welche er in Delphi vortrug, gewidmet, der auletische *νόμος Πυθικός* oder das *Πυθικὸν αὔλημα*<sup>6</sup>. Mit einer Tonmalerei, deren Existenz in den Zeiten der Kindheit der Musik uns höchst seltsam erscheinen muss, war in demselben der Sieg Apollons über

<sup>1</sup> Vgl. Westphal Gesch. der alten u. mittelalt. Musik S. 166.

<sup>2</sup> Man darf aber nicht glauben, dass er der erste war, welcher in Griechenland Flötenstücke ohne Gesang vortrug (Höck Kreta III S. 382 f.). Die Kunstthätigkeit der Auletenschule des Olympos ist älter.

<sup>3</sup> Paus. VI 14, 10. X 7, 4 f. Plut. 8.

<sup>4</sup> Westphal Proleg. zu Aesch. Trag. S. 72 zieht hieraus den ganz unberechtigten Schluss, Sakadas 'müsse' bald nach seinem dritten Sieg gestorben sein.

<sup>5</sup> Paus. II 22, 9. Es ist dies vielleicht ein Gedanke Pindars. — Die Berühmtheit der an den Pythien ausgeübten Auletik hatte zur Folge, dass 'pythisches Flötenspiel' allgemeinere Bezeichnung ward für das Flötenspiel ohne Textesworte, im Gegensatz zu dem einen Chor begleitenden Flötenspiel. Chares bei Ath. XII p. 538F *παρήλαρον δὲ καὶ αὐληταί, οἱ πρώτοι τὸ Πυθικὸν ἤλθσαν, εἰθ' ἕξῃς μετὰ τῶν χορῶν Τιμόθεος, Φρύνιχος κτλ.* Pollux IV 81 (von den pythischen Flöten) *ἤλθον δὲ τὸ ἄχορον αὔλημα, τὸ Πυθικόν, οἱ δὲ χορικοί τοῖς διθυράμβοις προσήλθον* u. s. w. Daher *πυθαύλης* im Gegensatz zu *χοραύλης*. Ueber das Flötenspiel im apollinischen Cultus vgl. Overbeck Ber. über die Verb. der sächs. Ges. der Wiss. Phil.-hist. Cl. XXV S. 115.

<sup>6</sup> Paus. II 22 8. Pollux IV 78.

Python dargestellt<sup>1</sup>, und demgemäss zerfiel der νόμος in mehrere Theile. Ueber Zahl und Namen derselben besitzen wir drei verschiedene Ueberlieferungen, bei Strabo IX p. 421, Pollux IV 84 und in der Einleitung zu Pindars pythischen Siegesgesängen. Mit Unrecht bemühte sich Böckh eine Uebereinstimmung zwischen diesen Berichten herzustellen; es unterliegt vielmehr keinem Zweifel, dass man in der spätern Zeit diesen alten Tonweisen neue Bearbeitungen zu Theil werden liess, das Eine änderte, Anderes wegliess, Anderes hinzufügte. Berichtet doch Strabo von einer Composition des νόμος Πυθικός durch Timosthenes, den Admiral Ptolemäos II. Leicht erklärlich ist es auch, dass man später mitunter nicht mehr genau wusste, welche Bedeutung die eine oder die andere Melodie ursprünglich hatte, und dass wir daher auch in dieser Beziehung Schwanken antreffen. Für den Pindarscholiasten aber kommt noch insbesondere der Umstand in Betracht, dass derselbe gar nicht Anspruch darauf macht, die Theile des pythischen νόμος und nichts Anderes aufzuzählen. Er berichtet, wie Apollon nach der Tödtung des Python den musischen Agon begründet und die bei demselben üblichen Melodien erfunden habe: *καὶ ἀποκτείνας τὸν ὄφιν τὸν Πυθῶνα ἀγωνίζεσθαι τὸν Πυθικὸν ἀγῶνα κατὰ ἑβδόμην ἡμέραν, πείραν μὲν κτλ. οὕτω μὲν οὖν κατέστη πρῶτον ὁ τῶν Πυθίων ἀγών*. Obgleich nun hier zuerst Theile des νόμος in der richtigen Reihenfolge genannt werden, so sind wir doch offenbar nicht berechtigt, auch dasjenige auf denselben zu beziehen, wovon die sonstigen Berichte nichts wissen und was nach dem Scholiasten auf die Tödtung Pythons gar keinen Bezug hat.

Ein Vorspiel, *ἀνάκρουσις* oder *ἄγκρουσις*, eröffnete nach Strabo das Ganze. Dagegen setzen Pollux und der Pindarscholiast gleich an die erste Stelle die *πείρα*, welche Strabo *ἀμπερα* nennt; vgl. Hesych. *ἀνάπειρα*: ὄφθιμος αἰλητικός. Ueber die Bedeutung derselben gingen die Meinungen aus einander; nach Strabo und dem Pindarscholiasten sollte damit dargestellt sein, wie sich der Gott zuerst im Kampfe mit dem Drachen versucht<sup>2</sup>, nach Pollux, wie

<sup>1</sup> Auf die Tödtung Pythons war auch eine andere auletische Melodie (ein *ἐπικήδειον*) componirt, über deren Urheber verschiedene Meinungen existirten: vgl. Volkmann zu Plut. de mus. 15. Einen von Flötenspielerinnen vorgetragenen νόμος Ἀπόλλωνος erwähnt Epikrates bei Ath. XIII p. 570 B. (Auch der auletische νόμος πολυκέφαλος galt nach Plut. 7 dem Apollon.)

<sup>2</sup> Aus dieser Uebereinstimmung ergibt sich die Identität von

er umherblickt, ob der Ort zum Kampfe passend sei. Der folgende vom Pindarscholiasten übergangene Theil, der *κατακελευσμός*, enthielt nach Pollux die Herausforderung zum Kampfe, nach Strabo den Kampf selbst, was freilich zum Namen schlecht stimmt. Es folgte dann eine Melodie in iambischen Rhythmus, *ἴαμβοι* oder *ἴαμβος* nach Strabo, *ἰαμβικόν* nach Pollux, *ἴαμβος* nach dem Pindarscholiasten. Jeder von den dreien hat eine andere Interpretation: der Pindarscholiast bezieht das Stück auf die Schmähungen vor dem Kampfe, Pollux auf den Kampf selbst, Strabo auf das Frohlocken nach dem Siege. Mit der iambischen Melodie war nach Strabo eine daktylische verbunden, *δάκτυλοι* oder *δάκτυλος*, welche er, ebenso wie jene, auf den *ἐπιπαιανισμός* deutet; nach dem Pindarscholiasten dagegen hat der *δάκτυλος* zum Kampfe gar keine Beziehung: *δάκτυλον δὲ ἀπὸ Διονύσου, ὅτι πρῶτος οὕτως δοκεῖ ἀπὸ τοῦ τρίποδος θερμοτεῦσαι*. Nach Pollux fand beim *ἰαμβικόν* (entsprechend seiner kriegerischen Bedeutung) auch ein Trompetenspiel statt, und es enthielt dieser Theil ausserdem den *ὄδοντομὸς*, wodurch das Zähneknirschen des vom Pfeile getroffenen Ungeheures ausgedrückt werden sollte. Vgl. Pollux IV 80 *ἣν δὲ καὶ ὄδοντομὸς εἶδος ἀλλήσεως*. Das *ἰαμβικόν* in dieser Form konnte offenbar nur auf den Kampf selbst, nicht auf Situationen vor oder nach demselben bezogen werden; auch hierin liegt also ein Beweis für die Verschiedenheiten, welche beim Vortrag des *νόμος Πυθικός* stattfanden.

Besonders stark aber waren diese Differenzen in Bezug auf diejenigen Theile, welche auf die Iambenmelodie und die mit ihr zusammenhängenden Stücke folgten. Die beiden, welche zunächst von Pindarscholiasten erwähnt werden, *Κρητικὸν δὲ ἀπὸ Λιός, μητροῦρον δὲ ὅτι Γῆς ἔσα τὸ μαντεῖον*, dürfen wir, da sie in den zwei anderen Quellen nicht vorkommen, nach dem oben bemerkten nicht als Theile des *νόμος* betrachten, wie dies von Böckh geschehen ist. Strabo nennt nach den Iamben und Daktylen als letzten Theil die *σύριγγες*, welche das Zischen des sterbenden Drachen wiedergeben sollten, und mit derselben Erklärung erwähnt der Pindarscholiast nach dem *μητροῦρον* an letzter Stelle das *σύριγμα*<sup>2</sup>. Hierauf bezieht sich das Wortspiel in Xenophons Sympo-

*πεῖρα* und *ἄμπειρα*. Mit Unrecht hielt Böckh die *ἄμπειρα* für einen Theil der *πεῖρα*.

<sup>1</sup> Mit Recht macht Böckh aufmerksam auf die Erzählung Pindars. Rhein. Mus. f. Philol. N. F. XXXI.

sion 6, 5 καὶ ὁ Καλλίας ἔφη· ὅταν οὖν ὁ Ἀντισθένης ὕδ' ἐλέγῃ  
 τὰ ἐν τῷ συμποσίῳ, τί ἔσται τὸ ἀΐλημα; καὶ ὁ Ἀντισθένης εἶπε,  
 τῷ μὲν ἐλεγχομένῳ ὄμαι ἄν, ἔφη, πρέπειν συριγμόν. Pollux da-  
 gegen kennt diesen Theil nicht; nach ihm folgen auf die Iamben  
 das σπονδεῖον<sup>1</sup>, die Darstellung des Sieges, und die καταχόρευσις,  
 die Melodie des vom Gott ausgeführten Siegestanzes. Bemerkens-  
 werth ist es übrigens, dass sowohl bei Strabo wie bei Pollux, trotz  
 aller bedeutenden Abweichungen, die Theile des νόμος zu einer  
 Fünfzahl gruppirt werden: bei Strabo 1. ἄγκρουσις, 2. ἄμπειρα,  
 3. κατακελευσμός, 4. ἱαμβοὶ und δάκτυλοι, 5. σύριγγες, bei Pollux  
 1. πείρα, 2. κατακελευσμός, 3. ἱαμβικόν, 4. σπονδεῖον, 5. κατα-  
 χόρευσις.

Das sind die Nachrichten, welche wir von diesem alten Ton-  
 stück besitzen. Auf die Masse unerwiesener Behauptungen und  
 phantasievoiler Hypothesen, welche neuere Gelehrte daran anknüpften,  
 ausführlich einzugehen, wird man mir hoffentlich erlassen. So  
 steht z. B. in Bernhardys Grundriss der griech. Litt. I S. 341,  
 der νόμος Πυθικός sei von mimischen Chören ausgeführt worden,  
 wofür es schwer sein dürfte ein Zeugniß beizubringen. Ein  
 artig erfundenes Geschichtchen von dem 'geübten Tänzer', welcher  
 in der Rolle des Apollon das, was die Musik ausdrückte, zur Dar-  
 stellung brachte, findet man bei Thiersch Einleitung zu Pindar  
 S. 60. Nur erwähnen will ich ferner die Kunstfertigkeit Westphals  
 (Proleg. zu Aesch. Trag. S. 74 ff.), mit welcher er zuerst nach-  
 zuweisen versteht, dass der νόμος Πυθικός eigentlich nicht fünf-,  
 sondern dreitheilig gewesen, und sodann, dass der siebentheilige  
 kitharodische νόμος des Terpandros mit dem fünfteiligen  
 auletischen des Sakadas in der Gliederung übereinstimme u. s. w.  
 Nur auf ein grossartiges Missverständnis desselben Gelehrten  
 möchte ich noch mit einigen Worten aufmerksam machen. Strabo  
 a. a. O. berichtet von den Amphiktyonen, welche nach dem heiligen  
 Kriege den delphischen Agon erweiterten: προσέθεσαν δὲ τοῖς  
 καθαροῦσι ἀληγιάς τε καὶ καθαριστὰς χωρὶς ὠδῆς, ἀποδύσαντάς τε μέλος δ' καλεῖται νόμος  
 Πυθικός. πέντε δ' αὐτοῦ μέρη ἔστιν, ἄγκρουσις κτλ. ἐμελοποίησε μὲν οὖν  
 Τιμοσθένης ὁ ναύαρχος τοῦ δευτέρου Πτολεμαίου ὁ καὶ τοὺς λιμένας  
 συντάξας

dars von der Erfindung eines anderen auletischen νόμος, des πολυκέ-  
 φαλος, durch Athena: Pyth. 12, 20. Vgl. Nonnus Dionys. XXXX 229 ff.

<sup>1</sup> Ueber die σπονδεῖα ἀλήματα vgl. Santen zu Ter. Maurus  
 S. 61 ff.

ἐν δέκα βίβλους. Daraus dass nicht bloss von den Auleten, sondern auch von den Kitharspielern ἀποδώσοντας κτλ. gesagt wird, ergibt sich als Meinung Strabos, es seien an den Pythien die Melodien des νόμος Πυθικός auch auf Saiteninstrumenten gespielt worden. Dies zu bezweifeln liegt kein Grund vor, wenn sich auch eine solche Uebertragung ohne Modification kaum ausführen liess. Ein Text zum νόμος Πυθικός dagegen hat, soviel wir wissen, nicht existirt; wenn Plutarch (septem sap. conv. p. 161 C) den Arion, ehe er ins Meer springt, den νόμος Πυθικός singen lässt, so ist dies eine blosser Nachlässigkeit: vgl. Herod. I 24 πάντα ἐν τοῖσι ἐδωλλοῖσι διεξελθεῖν νόμον τὸν ὕρθιον. Westphal nun bezieht das von den Amphiktyonen berichtete auf Timosthenes und behauptet (S. 73), letzterer habe in seinem Nomos Pythios 'die Kräfte der Kitharodik, Auletik und Kitharistik zu einem bis dahin unbekanntem musikalischen Effektstücke vereint'!

Im Allgemeinen rühmt die Auletik des Sakadas Plutarch cap. 8 mit den Worten ὁ δ' αὐτὸς καὶ αἰλητῆς ἀγαθός: denn dass hier mit Recht das überlieferte ποιητῆς von Wyttenbach in αὐλητῆς geändert worden, kann keinem Zweifel unterliegen. Etwas specieller spricht Plutarch hierüber im cap. 12. Ich muss, um die Nothwendigkeit einer Emendation dieser Stelle zu erweisen, den Wortlaut des ganzen Abschnittes mittheilen: ἔσα δέ τις καὶ περὶ τῶν ἑυθμῶν λόγος. γένη γὰρ ἕνα καὶ εἶδη ἑυθμῶν προσηξευρέθη, ἀλλὰ μὴν καὶ μελοποιῶν τε καὶ ἑυθμοποιῶν. προτέρα μὲν γὰρ ἢ Τερπάνδρου καινοτομία καλὸν ἕνα τρόπον εἰς τὴν μουσικὴν εἰσηγάγε. Πολύμνηστος δὲ μετὰ τὸν Τερπάνδρειον τρόπον καὶ ᾧ (καινοῦ st. καὶ ᾧ em. Westphal) ἐχρήσατο, καὶ αὐτὸς μέντοι ἐχόμενος τοῦ καλοῦ τύπου, ὡσαύτως τε καὶ Θαλήτας καὶ Σακάδας. καὶ γὰρ οὗτοι κατὰ γὰρ τὰς ἑυθμοποιίας ἱκανοί, οὐκ ἐκβαίνοντες μὲν (μέντοι Wyttenbach) τοῦ καλοῦ τύπου. ἔσα δέ τις Ἀλκμανικὴ καινοτομία (καὶ add. Burette) Σησιχόρειος καὶ αὐταὶ οὐκ ἀφροσιῶσαι τοῦ καλοῦ. Κρέξος δὲ καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλίξενος καὶ οἱ κατ' αὐτοὺς τὴν ἡλικίαν γεγονότες ποιηταὶ φορτικώτεροι καὶ φιλόκαινοι γέγοναι κτλ. Es werden hier die alten Musiker in Gegensatz zu den modernen gestellt: jene, wie Terpandros, Polymnestos, Alkman, Stesichoros, sind bei ihren musikalischen Neuerungen nicht von den strengen Gesetzen der Schönheit abgewichen. In demselben Zusammenhang werden Thaletas und Sakadas genannt; offenbar ist also das nichtssagende ἱκανοί in καινοί zu ändern. καινοὶ κατὰ τὰς ἑυθμοποιίας ist gesagt wie z. B. καινὸς γνώμην Arist. Vögel 256.

Noch zwei Jahrhunderte nach Sakadas standen seine auletische Weisen in Ehren. Bei der Erbauung der neuen Stadt Mesene (369), welche Epaminondas bewirkte und an welcher sich auch die Argiver unter Epiteles beteiligten, ertönten zu Ehren der beiden damals befreundeten Städte die Melodien des Pronomos und des Sakadas, des thebanischen und des argivischen Meisters. Paus. IV 27, 7 *εἰργάζοντο δὲ ὑπὸ μουσικῆς ἄλλης μὲν οὐδεμῶς, ἀλλῶν δὲ Βοιωτίων καὶ Ἀργείων, τὰ τε Σακάδα καὶ Προνόμου μέλη τότε δὴ προήχθη μάλιστα ἐς ἄμυλλαν.* Volkmann (Plut. de mus. S. 91) vermuthet, diese μέλη des Sakadas seien seine Elegien gewesen, welche man damals gesungen hätte. Aber wenn Pausanias nach Erwähnung des böotischen und argivischen Flötenspiels einen argivischen und einen böotischen Auletten in dieser Weise nennt, so ist gewiss nicht anzunehmen, dass er nun einen Gesang und nicht mehr die *ψιλή αὐλησις* bezeichnen will. Die μέλη sind also auletisch: auf den böotischen Flöten wurden vorzugsweise die Melodien des Pronomos, auf den argivischen die des Sakadas gespielt. Diese böotischen und argivischen *αἰλοί* aber sind aller Wahrscheinlichkeit nach die von eben jenen beiden Meistern erfundenen oder vervollkommenen Instrumente. Paus. IX 12, 5 *τέως μὲν γε ἰδέας αὐλῶν τρεῖς ἐκίωοντο οἱ αὐληταί, καὶ τοῖς μὲν αὐλημα ἤλουν τὸ Λύριον, διάφοροι δὲ αὐτοῖς ἐς ἁρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίητο οἱ αὐλοί, τὸ δὲ καλούμενον Αἰδίον ἐν αὐλοῖς ἠλέιτο ἀλλοῖσι. Προνόμος δὲ ἦν ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοῦς ἐς ἅπαν ἁρμονίας εἶδος ἔχοντις ἐπιτηδείως, πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ὑπ' αὐλοῖς ἠύλησε τοῖς αὐτοῖς. Ath. XIV p. 631 B διόπερ ἦσαν ἴδιοι καθ' ἑκάστην ἁρμονίαν αὐλοὶ καὶ ἑκάστους αὐλητῶν ὑπῆρχον αὐλοὶ ἑκάστη ἁρμονία πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι. Προνόμος δ' ὁ Θηβαῖος πρῶτος ἠύλησεν ἀπὸ τῶν (αὐτῶν add. Casaubonus) αἰλῶν τὰς ἁρμονίας. Hesych. Σακάδιον (Σακάδειον em. Meineke Philol. XII S. 620) . εἶδος μουσικοῦ ὄργάνου.* Ueber die letztere Stelle bemerkt seltsamer Weise Volkmann S. 90: 'Sacadae aliquid commercii cum fidibus fuisse unicum in eo superest vestigium, quod Hesychius Σακάδιον commemorat, instrumentum tensibile quod eius nomen gestavit', und S. 163 vermuthet er, 'fortasse fortuitam tantum intercedere nominis similitudinem inter hoc instrumentum sine dubio (?) barbarum et Sacadam Argivum clarissimum tibicinem'. Ich denke, das Σακάδειον hat ebenso von Sakadas seinen Namen wie das Ἐπιγόνειον von Epigonos, und sehe nicht ein, weshalb wir dasselbe für ein Saiteninstrument und nicht vielmehr für eine Art des Aulos halten sollen.

Sakadas wird auch als Dichter von Gesängen bezeichnet; insbesondere werden von ihm 'melodisirte Elegien' erwähnt. Plut. 8 *γέγονε δὲ καὶ Σακάδας Ἀργεῖος ποιητῆς μελῶν τε καὶ ἐλεγείων μεμελοποιημένων*. 9 *οἱ δὲ περὶ Σακάδαν ἐλεγείων* (nämli. *ποιηταὶ ἦσαν*). Auch über diese *ἐλεγεία* ist in den die Anfänge der Elegie behandelnden Untersuchungen mancherlei Verkehrtes geäußert, aber auch meistens bereits widerlegt worden. Der wahre Sachverhalt ist sehr einfach. Die *ἐλεγχοὶ* sind Melodien von Gesängen threnetischen Inhalts, zum Vortrag mit Aulosbegleitung bestimmt; sie bilden eine Klasse der *νόμοι ἀλωδικοὶ*<sup>1</sup>. Als metrische Form dieser Gesänge wurde vielfach oder ausschliesslich die Verbindung von Hexameter und Pentameter angewendet<sup>2</sup>. Dies ergibt sich aus der Thatsache, dass sich für das Versmass der Name *ἐλεγείων* festsetzte; auch sagt Plutarch cap. 8 *ἐν ἀρχῇ γὰρ ἐλεγεία μεμελοποιημένα οἱ ἀλωδοὶ ἤδον*<sup>3</sup>, *τοῦτο δὲ δηλοῖ ἡ τῶν Παναθηναίων γραφή ἣ περὶ τοῦ μουσικοῦ ἀγῶνος*, und eine Reminiscenz daran ist es, wenn Euripides (Andr. 103 ff.) die Andromache in demselben Versmass klagen lässt.

<sup>1</sup> Der Aulode Echembrotos singt *ἐλέγους*: Paus. X 7, 6. Vgl. Plut. 4 *οἱ δὲ νόμοι οἱ κατὰ τοῦτους, ἀγαθὲ Ὀνησίκρατες, ἀλωδικοὶ ᾄσαν ἀπόθετος, ἔλεγχοι, καμάρχιος, σχοινίων, Κηπίων, \* τε καὶ δειος \* καὶ τριμελής*. Sehr mit Unrecht hat Volkmann *ἐλεγχοὶ* in *ἐλεγος* geändert. Die übrigen Namen bezeichnen einzelne, bestimmte Melodien, weshalb bei ihnen der pluralis nicht statthaft wäre; der Name *ἐλεγος* aber umfasst eine Gattung und steht daher im pluralis wie auf der Inschrift des Echembrotos. — Beiläufig noch Folgendes. S. 68 bemerkt Volkmann: 'apud Pausaniam vel Ardalo elegi tribuuntur'. Nämlich II 31, 3, woselbst zu lesen ist: *οὐ πόρρω δὲ ἔρδον Μουσῶν ἔστι· ποιῆσαι δὲ ἔλεγον αὐτὸ Ἀρδαλον παῖδα Ἱφραίστου*.

<sup>2</sup> Damit ist noch keineswegs gesagt, dass dies die erste und ursprüngliche Verwendung dieses Versmasses gewesen. Es ist vielmehr sehr wohl denkbar, dass die Auloden dasselbe aus Dichtungen ganz anderer Art entlehnten und dass dann von der Anwendung bei der Aulodik der (aus den Kreisen der musischen Technik herrührende) Name gewählt ward. Wenn die alten Grammatiker einen ursprünglich threnetischen Gebrauch des Versmasses annehmen, so war dies lediglich eine durch den Namen veranlasste Hypothese; denn sie kannten keinen Elegiker, der älter als Kallinos oder Archilochos gewesen wäre. Den Auloden Klonas, der nach Plutarch 3 *ἐλεγεία* verfasste, in eine frühere Zeit zu versetzen sind wir nicht berechtigt.

<sup>3</sup> D. h. in den Anfängen der Aulodik waren die von den Auloden gesungenen Gedichte (zum Theil) in elegischem Versmass. Ein arges Missverständniss dieser Worte bei Francke Callinus S. 127.

Die Abfassung (und Composition) solcher Gesänge nun, wie sie uns durch Plutarch von Sakadas bezeugt ist, musste für einen Auleten nahe genug liegen.

Ebenso wenig kann es uns befremden, wenn wir Sakadas, den Auleten und Verfasser aulodischer νόμοι, auch als chorischen Dichter beschäftigt finden; so verfasste der Aulode Klonas Processionsgesänge, und der Kitharode Arion gab dem dionysischen Chorgesang festere und kunstreichere Formen. Von Sakadas ward ein Chorgesang gedichtet und zur Aufführung gebracht, von dessen drei Strophen die erste im dorischen, die zweite im phrygischen, die dritte im lydischen τόνος componirt war. Wenn aber bei Plutarch (8) derselbe als der νόμος τριμερής bezeichnet wird, so muss dies im höchsten Grade auffallen, da sonst νόμος stets eine Melodie ist, die von einem Einzelnen gesungen oder gespielt wird<sup>1</sup>. Aber Plutarch selbst bietet uns auch das Mittel zur Erklärung dieses Umstandes. Er fügt nämlich hinzu, in dem sikyonischen Verzeichniss von Dichtern und Musikern sei Klonas der Aulode als Erfinder des νόμος τριμερής genannt. Wenn sich nun in der Aufzählung aulodischer νόμοι des Klonas und Polymnestos (cap. 4) auch ein νόμος τριμελής findet, so ist die Annahme kaum abzuweisen, dass dieser und der in der sikyonischen ἀναγραφή dem Klonas zugeschriebene νόμος τριμερής identisch seien. Und daraus würde sich weiterhin mit Wahrscheinlichkeit ergeben, dass Sakadas die ursprünglich aulodische Melodie des Klonas für einen Chorgesang verwerthet hat. In den Zeiten alterthümlicher höchst einfacher Musik können diese verschiedenen Anwendungen derselben Melodie nichts besonders Auffallendes haben. So sahen wir, dass nach Strabo die Melodien des pythischen νόμος auch auf der Kithara gespielt wurden, und ebenso ist es vielleicht zu erklären, wenn der πολυκέφαλος, ein auletischer νόμος, von Hesychios als κίθαρωδικόν τι μέλος erklärt wird<sup>2</sup>. Es fragt sich nur noch, ob

<sup>1</sup> Als Gegenbeweis dürfen nicht angeführt werden die Worte des Proklos in Photios Bibl. S. 320a τῶν ἀρχαίων χοροὺς ἰστάντων καὶ πρὸς αὐτὸν ἢ λύραν ἰδόντων τὸν νόμον, Χρυσόθεμις Κρής πρῶτος, σολῆ χρησάμενος ἐκπρεπεῖ καὶ κίθαραν ἀναλαβὼν εἰς μίμησιν τοῦ Ἀπόλλωνος, μόνος ἦσε νόμον, καὶ εὐδοκίμησαντος αὐτοῦ διαμένει ὁ τρόπος τοῦ ἀγνωρίσματος. Denn dies ist für eine blosser Vermuthung zu halten, da von den Zeiten vor Chrysothemis kein Mensch etwas wissen konnte. Vgl. auch Volkmann S. 82 f.

<sup>2</sup> Irrthümer in diesen Dingen mussten übrigens häufig vorkom-

*τριμερής* oder *τριμελής* die richtige Namensform und ob demnach in cap. 4 oder in cap. 8 ein Fehler anzunehmen ist (in letzterem dann ein doppelter). Der ersteren Ansicht war Xylander, der in cap. 4 *τριμερής*, der letzteren Burette, der in cap. 8 *τριμελή* und *τριμελοῦς* schrieb. Meines Erachtens ist *τριμελής* das Richtige, denn nur hierauf passt die Erklärung Plutarchs *καλεῖσθαι δὲ τριμ. τὸν νόμον τοῦτον διὰ τὴν μεταβολήν. Τριμερής* konnte ein jeder νόμος heißen, der wie dieser aus drei Theilen bestand; die Verschiedenheit der drei Tonarten dagegen wird nur durch den anderen Namen richtig bezeichnet.

Ob Sakadas endlich auch eine Dichtung verfasste, deren Stoff der Heldensage angehörte, erscheint mir höchst zweifelhaft. Diese Meinung stützt sich auf Ath. XIII p. 610 C, wo der Kyniker den Grammatiker mit folgenden Worten verhöhnt: *καὶ ἂν μὲν τις σου πύθῃται τίνες ἦσαν οἱ εἰς τὸν δούριον ἔπνον ἐγκατακλεισθέντες, ἐνὸς καὶ δευτέρου ἴσως ἐρεῖς ὄνομα· καὶ οὐδὲ ταῦτ' ἐκ τῶν Σησιχόρου, σχολῆ γάρ, ἀλλ' ἐκ τῆς σακάτου Ἀργείου Ἰλίου πέρσιδος· οὗτος γὰρ παμπόλλους τινὰς κατέλεξεν.* Zu der Lesart der Handschrift *σακάτου* sind zwei Verbesserungsvorschläge gemacht worden, der von Casaubonus *Σακάδα τοῦ* und der von K. Fr. Hermann<sup>1</sup> *Ἀγία τοῦ*. Nun lässt sich freilich nicht leugnen, dass den Buchstabenzügen *THCCAKATOY* näher liegt *THCCAKA-LATOY* als *THCAGIATOY*: aber als eine sehr gewaltsame Aenderung kann auch letzteres nicht bezeichnet werden. Und inhaltlich würde der Vermuthung Hermanns jedenfalls der Vorzug gebühren. Nichts deutet darauf, dass die Alexandriner auch nur eine Zeile vom alten Auleten gekannt oder dass sie vom Inhalt seiner Gesänge eine so detaillirte Vorstellung gehabt hätten<sup>2</sup>. Von der Abfassung derselben ist uns nur durch das unschätzbare auf voralexandrinische Angaben zurückgehende Büchlein von der Musik eine Kunde erhalten. Und was wir hierüber und von Sakadas

---

men. Vgl. Pollux IV 65 *σφάλλονται δὲ οἱ καὶ ἀπόθετον προσιθέντες αὐτῷ* (dem Terpanros) *καὶ σχοινίονα· οὗτοι γὰρ αὐλητικοί.*

<sup>1</sup> Cäsar de carm. Graec. eleg. origine et notione S. 54. Für die unattische Genitivform vgl. z. B. *Βαγῶα* bei Ael. var.-hist. III 23. G. Sauppe zu Xen. Cyrop. V 2, 14.

<sup>2</sup> Dasselbe gilt von den übrigen Meistern der zweiten *κατάστασις*, sowie von Klonas. Den Vermuthungen Bergks, die Verse in der theognideischen Sammlung 993 ff. seien von Polymnestos, und Sakadas werde in ihnen angedet, vermag ich nicht zuzustimmen.

überhaupt wissen, stimmt schlecht zur Vorstellung von einer Dichtung epischen Charakters, in welcher eine lange Reihe der im hölzernen Pferd befindlichen Helden aufgezählt war<sup>1</sup>. Sakadas erscheint uns vorwiegend als Componist und Virtuose, nur nebenbei und in enger Verbindung damit als Dichter. Dagegen würde alles Auffallende schwinden, wenn wir den Namen Agias herstellen. Wir kennen Agias als Verfasser von *Ἀργολικά*<sup>2</sup>: die Vermuthung K. Müllers, dass er, ebenso wie Derkylos<sup>3</sup>, ein Argiver war, ist demnach höchst wahrscheinlich. Das Werk wird von Athenäos citirt (III p. 86 F). Von der Einnahme von Ilios muss (wegen der Atriden und Diomedes) ausführlich darin die Rede gewesen sein: der Tag der Einnahme war angegeben (fr. 2), das Bildniss des Zeus *ἐγκειῖος*, bei welchem Priamos getödtet ward, beschrieben (fr. 3). Unter diesen Umständen erscheint mir die Vermuthung O. Jahns (Ztschr. f. d. Alterthumsw. 1841 S. 164), *Ἰλίου πέποις* sei Bezeichnung eines Theiles der *Ἀργολικά*, äusserst ansprechend. Die Erscheinung, dass ein Prosawerk seinen Titel von der epischen Dichtung desselben Inhalts erhält, wiederholt sich bei den prosaischen *Νόστοι*<sup>4</sup>.

Greifswald.

E. Hiller.

---

<sup>1</sup> Man müsste an eine Dichtung in der Weise des Stesichoros denken. Dass in der alten Zeit eine Elegie jenen Titel geführt hätte, wie Ulrici meint (Gesch. der hellen. Dichtkunst II S. 433), wäre unerhört. — Die Aufzählung von Namen würde in dem Partheneion Alkmans (Rhein. Mus. n. F. XXV S. 182 f.) eine Analogie haben.

<sup>2</sup> Müller fragm. hist. Gr. IV S. 292. 670.

<sup>3</sup> Vgl. Müller S. 386.

<sup>4</sup> Welcker der ep. Cyclus I S. 256.