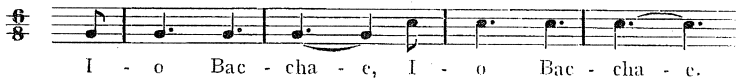


MUSIK AUS DER GRIECHISCHEN TRAGÖDIE.

Der Dichter Horatius gibt eine sehr eindrucksvolle Schilderung von einem Sänger Tigellius, einem glänzenden Stern am Kunsthimmel des damaligen Rom, und von dessen Künstlerlaunen. 'Alle diese Sänger', so schreibt der Dichter, der ein ausgezeichneter Kenner der Musikwissenschaft, später ein erprobter Chorleiter und Komponist gewesen ist, 'alle Sänger haben die Unart, dass sie im Freundeskreise sich niemals entschliessen können, zu singen, wenn sie gebeten werden. Dann aber, wenn niemand sie darum gebeten hat, dann singen sie los und können kein Ende finden. Der bekannte Sänger Tigellius, aus Sardinien gebürtig, hatte dies so an sich. Hätte ihn der Kaiser, der ihn ja zwingen konnte, gebeten, als den Freund seines Vaters und als seinen eigenen Freund, etwas zu singen, nichts hätte er erreicht. Wäre es ihm aber eingefallen, vom Beginn bis zum Schluss der Mahlzeit hätte er den Gesangsruf ertönen lassen: Io Bacchae! bald im Tiefton der Quart (g), bald in ihrem höchsten Ton (c'), so wie er auf dem Saitenspiel von 4 Saiten erklingt: si collibuissest, ab ouo Vsque ad mala citaret: Io Bacchae! modo summa Voce, modo hac, resonat quae chordis quattuor ima¹⁾. Die Überlieferung gibt keine Gewähr darüber, ob Horatius *Bacchae* oder *Bacche* geschrieben hat. Aber die Handschrift von Bern, die Handschrift von St. Emmeram und die Handschrift der Königin Christine lässt im Einklang mit der elementaren Metrik und mit dem Erklärer aus dem Altertum, mit Porfyrio, den Sänger singen und rufen: 'Io Bacchae', 'Io Mägde des Bacchus', nur in dieser Form ohne Tadel. Es war ein Missgriff, wenn man den Vokativ *Bacchē* gegen die Metrik herstellen wollte, obwohl diese falsche Lesung im grossen lateinischen Wörterbuch unter *citare* verewigt worden ist. Unklar und unrichtig ist auch die Erklärung in der am meisten verbreiteten deutschen Bearbeitung, es bezeichneten die Worte: 'den Anfang irgendeines namhaften modernen Dithyrambus', von dem wir gar nichts

¹⁾ Hor. serm. I 3, 7.

wissen. Auch die musikalische Ausdeutung der Worte: *modo summa uoce, modo hac, resonat quae chordis quattuor ima*, die in dem erwähnten deutschen Kommentar von Heinze zu lesen ist (1921 zu V. 6): 'nicht in einer vernünftigen Mittel-lage, sondern bald im tiefsten Basse, bald im höchsten Falsett' ist verfehlt. Richtig ist vielmehr, dass Horatius an dieser Stelle uns die Noten klar bezeichnet, die Tigellius gesungen hat, indem er die Grenzen des Tetrachords, d. h. der Folge von 4 Tönen, von 2 Ganztönen *ga, ah* und einem Halbton *hc'*, also die Töne *g* und *c'*, ganz deutlich und verständlich benannt hat, so dass wir heute die Weise des Tigellius richtig und sicher nachsingen können. Er sang einmal den vier-silbigen Ruf: *Io Bacchae* in *g*, *summa uoce*, in tiefer Lage, dann dieselben vier Silben in *c'*, im höchsten Ton des Quart-intervalls *g—c'*, d. h. *ima*. Geschrieben in unserer Notenschrift folgten nach einem Auftakt, dessen Kürze der Vers bezeugt, 2 punktierte Viertelnoten und eine Note von $\frac{5}{8}$ Dauer, alle 4 auf *g* gesungen, dann 4 Noten ähnlicher Quantität auf *c'*, dem Quartintervall von *g* aufwärts: das letzte *c'* misst $\frac{6}{8}$, während das vorhergehende entsprechende *g* nur eine Dauer von $\frac{5}{8}$ hatte:



Eine verdoppelte Aufrufung der *Bacchae* aber findet sich in einem erhaltenen berühmten Lied des Dionysos: in den *Bacchae*, der berühmten Tragödie des Euripides V. 578, wo der Gott seine Mägde aufruft mit gerade diesem Doppelpf: *Ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι*. Da aber Horatius das Wort *citaret* anwendet, das zur Zeit des Horatius nur vom Aufruf von Personen, noch nicht von Stellen der Schriftsteller gebraucht wird, wie erst in späterer Zeit, so hatten sowohl Horatius der Dichter wie Tigellius der Sänger eine Vorstellung von der hochdramatischen Szene des Wechselgesangs des Gottes mit dem Chor der *Bacchae*, in der sich in dem Drama des Euripides der Ruf des Gottes selbst auf der Bühne vernehmen liess. Der Gott war von dem König Pentheus, der ihn für einen Betrüger erklärt und in den Kerker hatte werfen lassen, ebenso von dem Chor der *Bacchantinnen*, die in ihm nur einen Glaubensgenossen sahen, verkannt worden. Angsterfüllt fragt der Chor in der Strophe V. 530 ff., warum Theben die Gläubigen

des Gottes verstösst, ruft in der Gegenstrophe V. 550 ff. den wirklichen Gott zu Hilfe herbei, fragt in dem anschliessenden Lied V. 556 ff.: 'Wo bist du Dionysos? In Nysa? Auf den Korykischen Felsen? In den Tälern des Olympos?' Da ertönt aus der allernächsten Nähe, aus dem Kerker, der im linken Flügel des Palastes lag, der Ruf des Gottes:

	<i>ἰώ</i>	<i>Ἰο,</i>
576	<i>κλύετ', ἐμᾶς κλύετ' ἀδδᾶς.</i>	Höret, meiner Stimme höret!
	<i>ἰὼ Βάκχαι, ἰὼ Βάκχαι.</i>	Io Bakchai, Io Bakchai!

Es ist also uns in dem Vers des Horatius die Komposition zu 4 Takten einer griechischen Tragödie, zu dem Vers 577 der Bacchae des Euripides erhalten, ein Glanzstück, mit dem der launenhafte Virtuose, obwohl der Text nur den Abschluss eines berühmten Liedes wiedergab, mit schmetternder Stimme unaufhörlich seine Umgebung bei der Mahlzeit belästigt. In derselben Zeit wurden im fernen Osten Asiens, beim Hochzeitsmahl des Partherkönigs durch einen zweiten griechischen dramatischen Sänger, Jason von Tralles und seine Truppe, ein zweites Wechsellied zwischen der Königin-Mutter und dem Chor aus demselben Drama, den Bacchen des Euripides V. 1169 ff. vorgesungen.

Der Historiker, dem Plutarch am Schluss der Biographie des Crassus gefolgt ist, will wissen, dass gerade, als Jason die Rolle der Königin gesungen habe, der Partherfeldherr Silakes das blutige Haupt des geschlagenen römischen Feldherrn in den Saal unter die entsetzten Hochzeitsgäste geschleudert, dass Jason statt des Abbildes des Hauptes des Pentheus aus Stoff, das er in der Hand trug, sofort das blutige Menschenhaupt des Römers zum Weiterspiel erfasst habe, u. dgl. mehr, abenteuerliche Erfindungen, die aber der Glaubwürdigkeit der Tatsache von der Aufführung einer Szene aus dem damals zugkräftigen Drama im fernsten Asien und Persien keinen Abbruch tun können. Die Musik zu einzelnen Liedern des Euripides ist in jener Zeit vielfach behandelt worden, die Musiknoten zu des Euripides Orest 140 ff. behandelt Dionys von Halikarnass in der Schrift über die Wortfügung cap. 11, die Noten zu dem Lied zu V. 176 erwähnt der Scholiast, die Noten endlich zu dem Chorlied V. 338—342 sind in einem Papyrus verstümmelt erhalten, neben den aus Horatius gewonnenen Takten das einzige und das älteste Denkmal von

alter griechischer Musik, das erhalten ist. Ein Zeitgenosse des Horatius lässt uns erkennen, dass von den griechischen Tragödien nur das feste Gerippe des Dialogs sich gehalten hatte, dass aber die eingelegten Lieder des tanzenden Chors ganz und gar beseitigt waren¹⁾. Eine vollständige Tragödie des Euripides aufzuführen, so wie sie einst in Athen aufgeführt worden war, war man demnach in der Zeit des Horatius nicht mehr willens; wohl aber trugen damals die Sänger mit Vorliebe Einzelgesänge aus dessen Tragödien vor, die seit ihrer ersten Aufführung in Sonderabschriften in Athen und in der ganzen gebildeten Welt verbreitet waren. Denn in des Plutarch Lebensbeschreibung des athenischen Feldherrn Nikias (cap. 29) wird berichtet, dass die vor Syrakus geschlagenen, herumirrenden Athener die Lieder des Euripides vorgesungen und Speise und Trank als Lohn von den verständnisvollen Hörern Siziliens erhalten hätten.

Um eine Vorstellung von der Musik der alten Tragödie zu gewinnen, sind die Lehren der alten Theoretiker über das musikalische System der alten Zeit verwendbar, das noch heute klar zu erkennen ist. Infolge des furchtbaren Zusammenbruchs des attischen Staates am Ende des peloponnesischen Kriegs, infolge seiner Verarmung und infolge des plötzlichen Versiegens der ganzen schöpferischen Kraft der attischen Dichter ging die alte Überlieferung verloren, und was von ihr sich erhalten hatte, war dem jüngeren Geschlecht unverständlich geworden: Dass die führende Bibliothek in Alexandria eine vollständige Abschrift einer attischen Tragödie mit samt den Notenzeichen aller Lieder gehabt hätte, ist bei dem völligen Schweigen der Überlieferung hierüber nicht glaublich, nur Einzellieder kamen bei den herumziehenden Schauspielerbanden, wie wir sie sahen, noch zum Vortrag. Buchhändlerabschriften der Tragiker waren auch in Alexandria vorhanden, aber gerade die Chorlieder, bei denen die Notenzeichen fehlten, waren damals und sind darum heute grossenteils in einem traurigen, zum Teil hoffnungslosen Zustand der Erhaltung, ein Zeichen für das heruntergekommene Geschlecht, dem ihr Urtext entstammt ist.

Da waren es in der Zeit nach Alexanders Tod ein Schüler des Platon, Herakleides vom Pontos und ein Schüler des

¹⁾ Philod. de mus. p. 70 K ergänzt durch Dio Prus. XIX 5 II p. 258 Arn.

Aristoteles, Aristoxenos von Tarent in Unteritalien, die es versucht haben, die Musik der alten, grossen Zeit der drei Tragiker, wieder verstehen zu lehren. Der bedeutendere von beiden ist der Schüler des Aristoteles, Aristoxenos von Tarent, also der alten Heimat der musischen Kunst und der mathematischen Wissenschaft zugleich, dem dorischen Stamm Westgriechenlands durch Geburt zugehörig. Er ist ein schlechter, ja ein übel berüchtigter Historiker gewesen, auch als Forscher auf dem Gebiet der Musik hat er von einem Gegner den Tadel erfahren müssen, dass er ein Mann sei, darauf bedacht, immer, in jedem Fall, etwas Neues zu sagen¹⁾, ein gewiss recht ungünstiges Urteil für einen Philologen. Erhalten sind zwei Nachschriften seiner Vorlesungen über die Elemente der Harmonik, die zu verschiedenen Zeiten gehalten sind, und dazu ein grosses Bruchstück einer Vorlesung über den Takt der Musik. Diese Vorlesungen zeigen die Art des Mannes, dessen Charakter späterhin wenig Lob gefunden hat, zur Genüge: etwas pharisäerhafte Lobsprüche seiner eigenen Forschungen und selbstgefälliger Tadel der Vorgänger. Aber der Eindruck, den sein sehr verdienstliches Eingreifen in die Forschung bei den Zeitgenossen und bei der Nachwelt hervorgerufen hat, war ein nachhaltiger, denn sein Ziel war ein grosses und er wusste es mit packender, ja mit einer heute noch uns erschütternden Leidenschaftlichkeit dem Leser darzulegen. Sein Urteil aber über die Musik seiner Zeit, der Zeit nach Alexander, ist vernichtend²⁾. Die Schauspielhäuser sind ein Tummelplatz der Barbarei geworden, τὰ θέατρα ἐκβεβαρβάρωνται und die jetzige Pöbelmusik, die Musik des grossen Haufens, sie ist in eine grosse Verdorbenheit versunken: εἰς μεγάλην διαφθορὰν προελήλυθεν ἢ πάνδημος αὐτῆ μοῦσική: hier hören wir den dorischen Aristokraten und den Verächter der Massen. 'Darum wollen wir eine kleine Schar für uns bleiben und im Gedächtnis behalten, welcher Art die Musik der Griechen einstmalig gewesen ist.' Mit einem Gleichnis, das den Leser und den Hörer bis in das Tiefste erschüttern musste, hat er diese seine Lehre noch bekräftigt: 'Wir handeln so, wie die Einwohner griechischen Stamms der Stadt Poseidonia (das ist die heute Paestum genannte, durch ihre Tempel so berühmte Ruinenstätte), die das Schicksal erleiden mussten, Tyrrhener oder

¹⁾ Proclus zu Plat. Tim. II p. 169, 29 Dielh.

²⁾ Athen. XIV p. 632 B.

Römer zu werden, und damit der Barbarei zu verfallen. Sie haben ihre Muttersprache und alle Sitten und Art der Vorfahren verloren. Aber ein Fest griechischer Art feiern sie auch jetzt noch. Sie kommen dann zusammen, gedenken ihrer alten griechischen Sprache und ihrer alten Bräuche, und nachdem sie sich gegeneinander unter Klagen und Weinen das Herz ausgeschüttet haben, dann gehn sie wieder nach Hause.⁷

Während in jener Zeit Virtuosen wie der Athener Stratonikus von Stadt zu Stadt reisten und dieser auf einem neuen bedeutend erweiterten Saitenspiel Vorstellungen gab, und dabei auch gewaltige Reichtümer sammelte¹⁾, tadelte Aristoxenos eine solche neumodische Vieltonigkeit²⁾ auf das heftigste. Die alten Meister haben nach seiner richtigen Lehre wohl die erweiterten Tonsysteme gekannt, aber sie haben statt der *πολυχορδία* von heutzutage, die *ὀλιγοχορδία*, die Beschränkung auf eine geringe Anzahl von Tönen, und die damit verbundene Schlichtheit und Feierlichkeit der Musik, die *ἁπλότης* und die *σεμνότης*, als bindendes Gesetz, befolgt. Dies galt für das Saitenspiel wie für die Flöte. Dasselbe aber gilt auch für die Rhythmik, den Takt. Die alte griechische Musik kennt nicht die Teilung der ganzen Note bis zu den wirbelnden Vierundsechzigsteln, die uns heutzutage ganz geläufig ist, sondern nur die Zweiteilung, ganze und halbe Noten (oder halbe und Viertelnoten), und so blieb es im ganzen Altertum. Die Dehnung einer ganzen Note zur Geltung einer Länge von drei und mehr halben Noten war gestattet.

Der Quartintervall, Anfang und Ende der Folge von 4 Tönen, die Horatius an der im Eingang behandelten Stelle bezeichnet hat und die der alte Erklärer der Kaiserzeit richtig Tetrachordon nennt, ist der Grundstein gewesen, auf dem das musikalische System der Griechen begründet worden ist, so wie auch die älteste Malerei der Griechen nur 4 Farben verwendet hat. Innerhalb der dem Ohr wohlgefälligen und ihm zunächst fassbaren Tonreihe, hat die griechische Musik je 2 Töne hervorgehoben, die die Musiklehrer mit 'symphonisch' bezeichnet haben, d. h. die eine besondere musikalische Wahlverwandschaft gegeneinander ausübten. Es sind dies an

¹⁾ Zu Plaut. Rud. 932.

²⁾ Plut. de mus. 18 und 12; die *πολυχορδία* tadelt schon Platon Staat III p. 399 C seqq.

erster Stelle die 2 Töne der Quart, das Diatessaron, und die 2 Töne der Quinte, das Diapente¹⁾: nicht die Oktave, das Diapason, die unser gegenwärtiges Tonempfinden im Verein mit der zugehörigen Terz, dem Ditonon, und mit der Quinte derart beherrscht, dass wir dem älteren, auf dem Tetrachord beruhenden System nur schwer noch zu folgen vermögen. Akkorde aber und Dreiklänge, den Begriff der Tonica und der Tonalität, kannte das Altertum nicht. Die elementare Ursprünglichkeit aber des Tetrachords, des Quartintervalls, zeigt sich darin, dass heute noch bei uns in Deutschland die beliebteste Melodie der Strassenverkäufer auf diesem uralten Quartintervall gesetzt ist. Im Jahrgang von 1907 (Band XLIII) des Daheim Nr. 30 S. 16 f., sind 20 dieser Strassengesänge in Noten gesetzt, unter ihnen geben noch 11 den Quartintervall. Es rufen also die Verkäufer in der Quart: 'Lumpen (bb) Knochen (bb), Papier (fb), alte Stiebel (ffbb)', oder 'Knoken un Plünn': c'c'c'g, — 'Wit Sand, köpt Sand', ea, ea, in der fallenden und in der aufsteigenden Quart. Ebenso cis', fis' (aufsteigend): 'Warme Würstchen, Belegte Brötchen, Glas Bier gefällig, Aromatique!' Es ist kein Zweifel, dass im Altertum im Strassenlärm der Stadt Rom, über den Seneca (ep. 56, 2) klagt, dieselbe uralte Melodie gehört wurde: er nennt gerade die mannigfachen Rufe des Getränkeverkäufers, auch des Würstchenverkäufers, des botularius, des Kuchenverkäufers (crustularius), und alle die übrigen Händler, 'die ihre Ware mit einem eigentümlichen und stark ausgeprägten Tonsatz feilbieten' (mercem sua quadam et insignita modulatione uendentis). Dieser Tonsatz ist gewiss die Quart gewesen.

Unter den 4 Saiten versteht Horatius den mit Tetrachord bezeichneten untersten Teil der üblichen Tonleiter von 7 Tönen oder Saiten, nach der in der attischen Schule, die der Maler Duris verewigt hat²⁾, um 500 v. Chr. in Athen unterrichtet worden ist. Eine Statue des Apollon auf der Insel Delos hielt in der Linken die drei Chariten, deren jede ein Musikinstrument hielt, Lyra, Doppelflöte und Syrinx³⁾. Diese 3 Instrumente verfügen in der klassischen Zeit der Musik über eine Folge von 7 Saiten, oder von ebensoviele Röhren, wie bei der Syrinx, oder von 7 Tönen, wie bei der Flöte, es bestanden

¹⁾ Aristox. I p. 16 M II p. 44 M seq.

²⁾ Baumeister, Denkmäler u. d. W. Schulen.

³⁾ Plut. de mus. 14 p. 1136 A.

aber gleichzeitig daneben noch einfachere Instrumente, die nur vier verschiedene Töne von sich geben konnten. Diese alte 4saitige Lyra führte den Namen *ακονδαριός*, ein fremdländischer Name nach Aristoxenos¹⁾, sie galt als lächerlich und veraltet. Denn das in der Musik vom 7. bis in das 5. Jahrhundert herrschende Instrument war das siebensaitige Saitenspiel, und trotz der Versuche, die Zahl der Saiten und damit die Zahl der Töne zu vermehren, die von den Joniern, Ion von Chios²⁾ und Timotheos von Milet³⁾ ausgegangen waren, ist diese Siebenzahl in der griechisch-römischen Welt geblieben und hat in einzelnen noch heute erklingenden Gesängen das Altertum um viele Jahrhunderte überdauert. Dies ist die Beschränkung auf wenige Saiten und Töne, die *ὀλιγοχορδία*, die Aristoxenos fordert, die Beschränkung nach dem Vorbild der Alten, unter denen wir die Lyriker, Pindar, Sappho und Alkaios, und die Tragiker zu verstehen haben. Gleicherweise begnügte sich die Musik des Volks mit 7 Tönen, das beliebteste Instrument war die Syrinx, die Hirtenflöte, der sowohl Vergilius⁴⁾ wie Ovidius⁵⁾ die 7 ungleichen Röhren zuschreibt, das Instrument der griechischen Hirten nach Plato⁶⁾ und der Kelten nach einem Schriftsteller des 2. Jahrhunderts n. Chr.⁷⁾. Aber selbst der Orgelbauer musste noch in der Zeit des Augustus den Bau einer Orgel von nur 4 Tönen in Erwägung ziehen⁸⁾.

Die Geschichte der Musik knüpfte sich an das glänzende Fest des Apollon Karneios, das die Spartaner unter der Teilnahme der Künstler aller hellenischer Staaten seit dem Anfang des 7. Jahrhunderts gefeiert haben. Bei Terpander, einem Musiker der Insel Lesbos, der in jener Zeit dort in Sparta einen Sieg errungen hatte, hatte die Überlieferung zuerst den Gebrauch des siebenseitigen Saitenspiels festgestellt, darum

¹⁾ Athen. IV p. 182 F p. 183 A; Deubner Athen. Mitt. LIV 1929 S. 194 ff.

²⁾ Euclidis phaen. et script. mus. ed. H. Mengo Lips. 1916 p. 216, 18.

³⁾ Timotheos, Die Perser S. 74 Wilam.

⁴⁾ Ecl. 2, 31. 36.

⁵⁾ Met. II 682.

⁶⁾ Staat III p. 399 D.

⁷⁾ Poll. IV 77.

⁸⁾ Eine tetrachordos, hexachordos und octochordos genannte Orgel bei Vitruv. X 8, 2.

bezeichnete ihn die Geschichtsschreibung als den Erfinder dieses siebensaitigen Instruments, derselbe habe das ältere viersaitige durch diese Erfindung beseitigt. Die strenggläubigen Festordner der so zähl am Hergebrachten festhaltenden Dorer würden dem stammfremden Musiker diese Neuerung damals schlecht gelohnt haben. Die Geschichte der abendländischen Musik wurde zuerst auf eine sichere Grundlage gestellt durch den Fund des bemalten Sarkophags von Hagia Triada, in der Nähe der alten Stadt Phaistos auf der Insel Kreta¹⁾, der einen Musiker in einer Opferprozession aufweist, und dieser Musiker spielt ein siebensaitiges, der griechischen Phorminx ähnliches Saitenspiel. Die Grundlagen der griechischen, zuerst der dorischen Musik, stammen demnach von der Insel Kreta, wo schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. nach Ausweis dieses Denkmals das System von 7 Tönen das herrschende gewesen ist. Der Meister Thaletas aus der kretischen Stadt Gortyn, dessen Gesänge bei den Kretern sowohl wie in Sparta das gültige Liederbuch darstellten²⁾, galt für den Erfinder der schnellen Takte des Tanzes, die dem $\frac{6}{8}$ Takt entsprachen, den Aristoxenos den 'kretischen' Takt benannt hat,³⁾ während es in den Schulen gebräuchlich geworden war, zwar denselben Takt aber in der gekürzten Form: — ◡ ◡ so zu benennen. Es gehört demnach zu dem festen Besitz unseres Wissens, dass der Ursprung der griechischen Musik und Taktlehre und somit der Musik des Abendlandes auf der Insel Kreta zu suchen ist. Von dort kam Taktlehre und Tonsystem zum Fest des Apollon nach Sparta, von dort nach der Insel Lesbos und Jonien, dann nach Athen zu den Meistern der attischen Tragödie.

Über das Tonsystem des berühmtesten Dichters von Lesbos, des Alkaios, gibt uns in zuverlässiger Weise ein sorgfältig gezeichnetes rotfiguriges Gefäß der Zeit des Beginns der Tragödie im Besitz des Münchener Antiquariums Aufschluss. Der Dichter Alkaios hält ein siebensaitiges Saitenspiel im Arm⁴⁾, es ist dasselbe Instrument, das Pindar (Pyth. II 70) dem König Hieron von Syrakus empfiehlt mit den Worten: 'Willig schau an das Kastorlied in boeotischen Tönen und

¹⁾ F. Winter, Kunstgeschichte in Bildern I 3 (1912) S. 92.

²⁾ Strab. X p. 481.

³⁾ Oxyrh. Pap. I 1898 p. 19 cap. II 3.

⁴⁾ Nr. 2416 (Baumeister, Denkmäler unter 'Saiteninstrumente').

nimm entgegen die Anmut der siebentonigen Phorminx', dasselbe Saitenspiel lässt Pindar den Apollon selber spielen (Nem. 5, 24)¹⁾, Euripides die Sänger der Zukunft²⁾, Vergilius den Orpheus in den Gefilden der Seligen (Aen. VI 645) handhaben. Was für das Tonsystem der Saiteninstrumente gilt, dasselbe muss für den Umfang der Töne der Flöte wie des Gesangs gültig sein. Die Überlieferung berichtet wohl von Neuerungen der drei Tragödiendichter, so von Neuerungen des Sophokles in der Tonart der Musik, aber nirgendwo von Neuerungen oder Vergrößerungen des Tonumfangs eines Systems. In einem System von nur 7 Tönen ist das einzige uns erhaltene Bruchstück der griechischen Tragödie, jenes Chorlied aus dem Orestes des Euripides (V. 339 ff.) abgefasst, das uns in einem Wiener Papyrus insoweit erhalten ist, dass wir die Siebenzahl mit Sicherheit festsetzen können³⁾. Nur auf diesem System kleinen Umfangs beruhte die Musik der Tragödie, wie der anderen religiösen Institutionen, nur ein einziges Instrument, die Flöte, liess diese Melodien durch die Runde des Theaters erschallen, als Unterlage für den Gesang der Chöre oder des Schauspielers. Bis heute hat sich diese Einfachheit erhalten im Kirchengesang, wo beispielsweise das Kirchenlied 'Seelenbräutigam' mit nur 6, das Lied 'Grosser Gott wir loben dich' — ebenso wie das russische Lied der Schiffsschlepper von der Wolga — mit nur 7 Tönen gesungen wird. Es ist freilich in unseren Kirchenliedern die alte Weise durch ihre Einstellung auf den Grundton, die Tonica, die dem Altertum fremd war, wesentlich geändert, aber die Siebenzahl ist geblieben.

Nicht als ob die Griechen grössere Tonsysteme erst von den bei den Frauen beliebten, viele Saiten aufweisenden Harfen und Lauten der Orientalen hätten lernen müssen. Wer 7 Saiten zu stimmen vermag, der vermag auch 8, 11, 20 und mehr Saiten zu stimmen. Aber die Musik war bei den dorischen Spartanern wie bei den Athenern eine religiöse Andachtsübung feierlich ernster Art, das Lied war ein Devotionale, die Tragödie ein Weihgeschenk an den Gott, dem das Fest gefeiert

¹⁾ Ebenso Euripides Iphig. T. 1129.

²⁾ Alc. 446, die Stellen in den Lexika unter *ἐπτάτονος*, *ἐπτάφθογγος*, *ἐπτάγλωσσος*, *ἐπτάκιυλος*.

³⁾ Mus. Script. Gr. ed. Jan Suppl. Lips. 1899 p. 6 seqq. mit den Nachträgen Wagners Philol. LXXVII 1921 p. 256 ff.

wurde. So sind Erzählungen zu deuten, wonach die Argiver dem Sänger eine Strafe auferlegten, der es zuerst gewagt hatte, mehr als 7 Saiten auf seinem Saitenspiel aufzuspannen¹⁾, so der Bericht, dass die Behörden in Sparta dem Musiker Timotheos die überzähligen Saiten entzweigeschnitten haben²⁾. Die Beschränkung auf 7 Töne war also eine religiöse Pflicht, wie die Beschränkung der Tragödie auf 3 Schauspieler. Es war dann ein grosses Ereignis, als in der Schule des Philosophen Pythagoras die welterschütternde Entdeckung gemacht wurde, dass auf einer Saite von $^{12}/_{12}$, die den Grundton (g) erklingen lässt, eine Verkürzung auf $^9/_{12}$ genau jene Quarte (c') erklingen lässt, wenn sie angeschlagen wird, also diese symphonische Harmonie der Proportion 12:9 oder 4:3 entspricht. Diese Entdeckung der mathematischen Grundlage der Tonintervalle verbürgt uns heute, dass unser Gehör die Töne der diatonischen Tonleiter ebenso hört und empfindet, wie die Hörer im Altertum. Gleichermassen entdeckte das feine Ohr der Musiker, dass die Fortführung und Vergrösserung jenes Tetrachords, fürs erste also seine Verdoppelung auf 7 Saiten, am einfachsten erfolgte, wenn man einen zweiten Tetrachord an die höchste Note des alten Quartintervalls g—c', also an c' anschloss, also einen Tetrachord von c' zu f', so dass die Zahl der verwendbaren Töne: g—f' jetzt 7 betrug: der beiden Tetrachorden gemeinsame Ton c' bildete die Mittelsäule, die das ganze System zu tragen hatte. In derselben Weise konnten nunmehr nach oben und nach unten die Quarten oder Tetrachorde angestückt werden, sowohl auf dem Papier, in der Theorie, wie aber auch auf neomodischen umfangreicheren Saiteninstrumenten, und auf der in der Zeit nach Alexander erfundenen Orgel. Von diesen Quarten aber waren immer der tiefste und der höchste Ton die feststehenden Eckpfeiler³⁾, die dazwischen liegenden $2\frac{1}{2}$ Töne in der Anordnung veränderlich: der Halbton konnte ja an erster, an mittlerer und an letzter Stelle stehen, der Tetrachord also g, a, b, c' klingen, nach dorischer Harmonie, oder g, a, b, c' nach phrygischer Harmonie, oder endlich nach lydischer Harmonie, dem Anfang unserer Durtonleiter entsprechend: g, a, h, c'. Diese

¹⁾ Plut. de mus. cap. 37.

²⁾ Cic. de legg. II 39 Athen. XIV p. 636 E.

³⁾ οἱ ἐπιώτεροι φθόγγου, Nikomachus Mus. Scr. Gr. p. 263, 12 Jan, im Gegensatz zu den κινούμενοι Aristox. II p. 46, 20 M.

3 Namen, die stets in dieser Reihenfolge auftreten, sind glaubwürdige alte Überlieferung, die meisten der übrigen Benennungen der erschreckend zahlreichen sog. Tonarten nur spätere Systematik von zweifelhaftem Wert. Denn die Tonart konnte der Tondichter jedesmal sich selber entweder neu schaffen, oder er konnte sich an bestehende und übliche Stimmungen des Saitenspiels, die man immer als 'Tonarten' bezeichnen konnte, anschliessen.

Dies war das verbundene System der Tetrachorde, die ohne Intervall unmittelbar aneinander anschlossen.

Aber es war auch möglich, die beiden Tetrachorde derart zu verbinden, dass zwischen den beiden ein Ganztonintervall die Trennung (hier *a b*) bildete:

e f g a | h c' d' e': dieses System nennt Euclid (introd. harm. p. 210, 14 Menge) das dorische: die *μέση*, d. i. die Mittelsäule, ist hier *a*, die Tetrachorde sind unverbunden oder getrennt, nur eine Leier von 8 Saiten kann es wiedergeben, eine solche Leier trägt Sappho auf dem oben erwähnten Münchener Vasenbild, das die Sängerin mit ihrem Freunde Alkaios zusammen darstellt. Diese dorische Tonart ist lange Zeit die alleinherrschende gewesen, sie ist im Kulturkreis des dorischen Sparta begründet worden, die phrygische und lydische Tonart später aus Kleinasien von fremden Musikern in Sparta eingeführt worden. Dementsprechend ist die phrygische Stimmung des Oktochords oder der Oktave:

d e f g | a h c' d', und *g* ist die *μέση*.

Endlich die lydische:

c d e f | g a h c, und *f* ist die *μέση*.

Diese letztgenannte Verbindung zweier getrennter Tetrachorde mit Halbtönen an letzter Stelle, die lydische Stimmung, entspricht unserer heutigen diatonischen Durtonleiter. Diese Tonleiter, wie die Benennung diatonisch, ist dem Altertum entlehnt, die Gestaltung der Tonfolge ist ein fester und unverrückbarer Besitz, den wir vom Altertum ererbt, sowohl in der Richtung aufwärts wie abwärts gesichert und feststehend. Wie schwankend und unsicher ist dagegen die der Musik der Neuzeit entstammte Molltonleiter, die nicht, wie die Durtonleiter, der festgeordneten Stimmung des griechischen Saitenspiels entnommen ist. Bald erscheint sie in der sog. harmonischen Form, bald in der abweichenden melodischen Form, die Tonfolge

abwärts, so lehrt man, weicht von der Tonfolge aufwärts ab. Nur der phrygische Tetrachord zu Anfang, *a h c' d'* zu Anfang der Amolltonleiter, bleibt in der Richtung aufwärts wie abwärts unverändert bestehen, wie die Durtonleiter ein unveränderliches Erbe des Altertums.

Die siebensaitige Leier zeigte neben der Quarte die Quinte, das *διὰ πέντε*, den Intervall von $3\frac{1}{2}$ Tönen Umfang. Die Meister der Schule des Pythagoras lehrten, dass sie die Proportion $\frac{12}{12}$ zu $\frac{8}{12}$, d. i. $12:8$ oder $3:2$ auf der gespannten Saite darstellt: die Proportion von Quarte und Quinte, $\frac{9}{12}$ zu $\frac{8}{12}$, ergab endlich das Mass des Einzeltons $\frac{9}{8}$. Endlich die Oktave, das Verhältnis von $12:6$ oder $2:1$, ein Intervall, der hinter den genannten an geschichtlicher Bedeutung zurücksteht.

Man hatte jetzt die 4 wichtigsten Proportionen in dem musikalischen System sicher erkannt. Wiederholte sich in einem Tonsatz derselbe Ton, dann war das Verhältnis $1:1$. Folgte die Oktave, dann war es $2:1$. Folgte die Quinte, dann war es $3:2$, folgte die Quarte: $4:3$. Mit einigem guten Willen und infolge des Versiegens der alten Überlieferung konnte man genau dieselben Verhältnisse auch in der Taktlehre feststellen: $1:1$ laufen daktylische und anapästische Takte, $2:1$ trochäische und jambische, beides ganz richtig festgestellt. Aber wenn weiterhin $3:2$ die kretisch-päonischen Maasse, $4:3$ die epitritischen Maasse gemessen wurden, und so die Anomalien der $\frac{5}{8}$ und $\frac{7}{4}$ Takte zu erklären versucht wurde, ja selbst 'irrationale' Zahlenverhältnisse der Mathematik der Messung unseres Gehörs zugemutet wurden, so war dies nur eine Verirrung der gleichmachenden Systematik der Griechen. Das Altertum kennt keine Akkorde. Aber das geschulte Ohr des Griechen wusste genau zu erkennen, wo innerhalb der Tetrachorde deren Ecken 'feststanden', der Halbton sass; nicht im Lied, sondern in der Stimmung des Saitenspiels, das aus dem Lied durch das Gehör erschlossen werden konnte, ob zu Anfang, in der Mitte, oder am Ende. Er erkannte so sicher aus dem Lied die Stimmung des Saitenspiels, d. h. die von dem Künstler gewählte Tonart, die als Stimmung des Saitenspiels zu verstehen ist.

Aber die antike Musik hat andererseits die Grenzen, die die moderne Musik sich gesteckt hat, weit überschritten, und die moderne Musik hat diesen Vorsprung bis heute noch nicht

wieder eingeholt. Zwischen e und f und zwischen h und c' entdeckte man einen Ton, der nur ein Viertelton sein konnte, und der als der kleinstmögliche Tonintervall festgestellt wurde. Auf Grund dieser Entdeckung bildete man einen neuen Tetrachord: die Ecktöne der Quart e und a blieben unerschütterlich, dazwischen lagen aber 2 neue, mit dem einzigen Kriterium, das Aristoxenos anerkannte, mit dem Gehör zu bestimmende Stufen, x und y. Der erste Intervall zwischen e und x war $\frac{1}{4}$ Ton, der zweite zwischen x und y wiederum $\frac{1}{4}$ Ton, der letzte der Quart zwischen y und a musste also den Rest von 2 Ganztönen umfassen. Eine ganz neue Musik, ein neues Tongeschlecht das 'enharmonische' genannt, hat sich hieraus ausgebildet, das aber schon in vorchristlicher Zeit untergegangen ist¹⁾. Nur 2 Viertelöne hintereinander zu singen war, wie Aristoxenos berichtet, einem Sänger möglich: den 3. Viertelton anzuschliessen war, wie er versichert, ganz unmöglich²⁾. Ferner wurde neben der Halbierung und der Viertelteilung des Ganztonintervalls auch seine Drittelung und andere Teilungen entdeckt: so entstand das 'chromatisch' genannte Tongeschlecht. Aus der Fülle all dieser Tetrachorde verschiedener Tongeschlechter konnten neue Tonarten zusammengestellt werden. Die Anforderungen, die diese Tonarten an das Gehör der Stimmenden stellten, sind für unsern Begriff kaum zu erfüllen.

In einem besonderem System von 7 Tönen ist das einzige erhaltene³⁾ Bruchstück der Musik der Tragödie, jenes Chorlieds aus dem Orestes des Euripides (V. 339 ff.) abgefasst, dessen Noten uns in einem Wiener Papyrus zur Feststellung der Tonart gerade genügend erhalten sind. Es sind 10 Takte, der Text ist in dem rätselhaften, barbarisch anmutenden dochmischen Versmass gedichtet. Das Erhaltene ist für ein Saitenspiel von 7 Tönen folgender Art gesetzt: g 1a, $\frac{1}{2}$ b, $\frac{1}{2}$ h, $1\frac{1}{2}$ d', 1e', $\frac{1}{2}$ f': der Tetrachord von a bis d' ist durch eine Folge von 2 Halbtönen und einem Anderthalbtonintervall unterbrochen, der Tetrachord ist einer Abart des oben behandelten chromatischen Geschlechts entnommen, das Aristoxenos *χρωμα τριαϊον* nennt⁴⁾: vor diesem Tetrachord ist

¹⁾ Gaudent. Mus. Script. Gr. p. 332, 2 Jan, Aristid. Quintil. I p. 19 M.

²⁾ Aristox. I p. 28 M.

³⁾ Mus. Script. Gr. Suppl. (Lips. 1899) ed. Jan p. 6 seq.

⁴⁾ Aristox. II p. 51 init. M.

ein Ganzton ga, nach ihm ein Ganzton d'e' und ein Halbton ef zugefügt. Der Name dieser Stimmung ist unbekannt. Der Orest des Euripides ist im Jahr 408 aufgeführt, das Drama zeigt schon eine Abwendung von der früheren Art der tragischen Kunst, und dieses schon im Altertum gefällte Urteil bestätigt die Musik des Papyrus, die eine ganz neue Weise aufweist. Aus den Resten der Musiknoten lässt sich erkennen, dass sich Euripides grossen Erfolg von der Wirkung einer Folge von 3 Halbtönen auf seine Hörer versprach: zweimal lässt er seinen Chor die Folge der Halbtöne abwärts: hba, singen¹⁾, einmal aufwärts²⁾: abh (ab), einmal abwärts und aufwärts: hbh³⁾, stets in den ungeraden Takten. Durch diese etwas aufdringliche und kleinliche Anwendung der neuen Stimmung brachte der Dichter die neue Tonart sowohl wie die Sicherheit seines Chors in dem Treffen der Halbtöne nachdrücklich den Zuschauern zur Kenntnis. Nach der Darstellung des Aristoxenos hatte Sophokles, der Gegner der Konservativen in der Politik, zuerst von den attischen Dichtern die phrygische Harmonie in seine eigenen Lieder übernommen, also die alte dorische Folge der Töne geändert⁴⁾, Agathon, der im Jahre 416 den ersten tragischen Sieg errang, hat jene chromatische Tonart in die Tragödie eingeführt⁵⁾.

Der gegebene Überblick über das System der griechischen Musik gestattet zum Schluss, die Frage zu erörtern, ob wir an noch heute gesungenen Liedern und Weisen die altgriechische Tonsetzung wiederzuerkennen vermögen, d. h. ob diese Weisen sich, wenig verändert, aus dem Altertum in die Neuzeit wirklich herübergerettet haben. Das Kriterium, die Zugehörigkeit eines Systems zu den Systemen des Altertums festzustellen, ist: 1. die Zahl der Töne, also die Beschränkung auf die Siebenzahl; 2. die Komposition in Folgen von Tönen, die innerhalb der feststehenden Eckpfeiler der Quart oder des Tetrachords sich bewegen; hierzu kommt 3. die Beschränkung der Quantitäten der Noten auf ganze bis Viertelnoten. Als Beispiel wähle ich das in unseren Konzertsälen heimisch gewordene Lied der Schiffszieher an der Wolga, dessen Weise

¹⁾ Takt 1. 5.

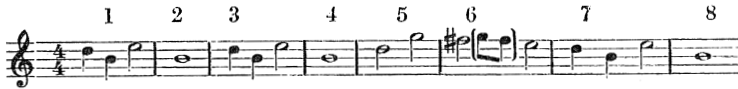
²⁾ Takt 7.

³⁾ Takt 9.

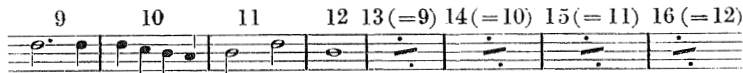
⁴⁾ Vita Sophocl. am Schluss.

⁵⁾ Plut. Quaest. Conu. III 1,1.

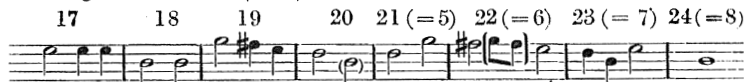
auf Grund von 3 Ausgaben im Folgenden festgestellt ist (die russische Ausgabe von J. Dobrowen, Berlin 1927, eine deutsche von F. Willms bei Schott, Mainz eine zweite von O. von Riesemann, in 'Wo die Wolga rauscht', Berlin Neufeld und Henius):



Das ist rhythmisch eine anapästische Zeile von 8 Füßen oder Schritten, gleich 4 Doppelschritten, Schrittpaaren oder Metren: es sind die ganz langsamen, schwer schleppenden Schritte der Schiffszieher auf dem Leinpfad. Es werden begrenzt Takt 1 und 2 (= 3 und 4) durch den Tetrachord h—e'. Takt 5 und 6 begrenzt der Tetrachord d'—g', Takt 7 und 8 = 1 und 2.



Das ist rhythmisch wieder eine Zeile von 8 Füßen, 4 Metren. Die Takte 9, 10, 11, 12 liegen innerhalb des Tetrachords a—d'. Nur die russische Ausgabe von J. Dobrowen gibt richtig in Takt 10 und 11 die Folge der Töne, die der Tetrachord a—d' begrenzt; die beiden deutschen Ausgaben überschreiten diese Grenze nach unten, sie geben d' c' h a | ḡ d' | statt des Richtigen d' c' h a | h̄ d' |.



Rhythmisch sind Takt 17, 18, 19, 20 streng daktylisch gebaut, d. h. ohne Auflösung der ersten Länge gleich einer halben Note; abweichend ist, dass Takt 20 nicht, wie nach dem Bau der Takte 4, 8, 12, 16, 24 zu erwarten, mit einer ganzen Note \square schliesst: hier liegt wohl ein Fehler der Aufnahme des Liedes vor.

Harmonisch ist Takt 17 und 18 der Tetrachord h—c', der 2. Teil von Takt 20 (h̄) ist nicht nur rhythmisch, sondern auch harmonisch auffällig: ohne dieses h̄ verbleiben Takt 19 und 20 innerhalb des Tetrachords d'e'fis'g' wie Takt 5 und 6. Takt 21—24 sind gleich 5—8.

Die tetrachordische Anordnung ist in die Augen springend, die Teilung der Noten in halbe und viertel, die Dehnung der

halben zu dreiviertel und ganzen Noten entspricht der antiken Musiklehre. — Die Zahl der Töne aber ist 7: und zwar $a\ h\ c'\ d' | e'\ f/s'\ g'$, d. h., da der Halbton an 2. Stelle steht, ist es die phrygische Tonart, der erste Tetrachord ist $a\ h\ c'\ d'$, der zweite Tetrachord ist unvollständig und getrennten Systems: $e\ f/s'\ g'$, der Trennungston ist $d'\ e'$. Kein Zweifel, dies ist altgriechische Musik, die über Byzanz zu den Ufern der Wolga gewandert ist, dies ist das siebensaitige Saitenspiel des Alkaios, des Pindar und ihrer Nachfolger, dies ist die phrygische Weise der Lieder des Sophokles. Wenn zwei vollständige Tetrachorde getrennten Systems eine Zahl von 8 Tönen voraussetzen (oben S. 241), trotzdem aber in Schrift und Bild überwiegend nur die Siebenzahl als die übliche Zahl der Saiten der Musikinstrumente erscheint, so ist diese Erscheinung darauf zurückzuführen, dass auch bei der Anwendung des getrennten Systems der Musiker mit 7 Tönen sich begnügte, sowie der Tonsatz des Wolgaliedes.

Bonn.

Friedrich Marx.