



---

Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten

Author(s): Hermann Abert

Source: *Archiv für Musikwissenschaft*, 1. Jahrg., H. 2. (Jan., 1919), pp. 313-328

Published by: [Franz Steiner Verlag](#)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/929726>

Accessed: 12/06/2014 23:09

---

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



*Franz Steiner Verlag* is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Archiv für Musikwissenschaft*.

<http://www.jstor.org>

# Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten

Von

Hermann Abert, Halle a. d. S.

In den Sitzungsberichten der R. Preuß. Akademie der Wissenschaften 1918, XXXVI, S. 763 ff. veröffentlicht der Leiter der Berliner Papyrussammlung, Prof. Dr. W. Schubart, einen zweifellos mit antiken Vokal- und Instrumentalnoten versehenen Papyrus<sup>1)</sup>. Da er sich für die musikalische Seite als nicht zuständig bekennt, so begnügt er sich mit der Herstellung des Textes samt kritischem Kommentar und gibt eine auf Nichtpapyrologen berechnete Umschrift in griechische Unzialschrift und der Noten in die gewöhnliche Buchstabenschrift, die die Entzifferung erleichtern und zugleich einige im Original deutliche, aber im beigegebenen Lichtdruck schwächer lesbare Stellen sicherstellen soll. Im Folgenden soll nun der Versuch gemacht werden, dem neuen Funde von der musikwissenschaftlichen Seite aus beizukommen; das rein Textlich-Philologische wird dabei nur so weit berücksichtigt werden, als es für diesen Zweck unumgänglich notwendig ist<sup>2)</sup>.

Die äußere Geschichte des Papyrus ist nach den Angaben des Herausgebers folgende. Text und Noten stehen auf der Rückseite einer lateinischen Militärurkunde (Pridianum cohortis Augustae praetoriae Lusitanorum equitatae), die bereits von Mommsen herausgegeben wurde<sup>3)</sup> und aus dem Jahre 156 n. Chr. stammt. Der griechische Text ist somit wohl einige Jahre später geschrieben, was mit der Form der Buchstaben übereinstimmt. Der Standort jener Kohorte war damals Contrapolinopolis in der Thebais in Ägypten. Dort ist also der lateinische Text geschrieben; ob auch der griechische, mag dahingestellt bleiben.

Anders als bei den übrigen Denkmälern der griechischen Musik, die uns erhalten sind, handelt es sich hier nicht um vollständige Kompositionen, sondern nur um einzelne Abschnitte aus solchen, sozusagen um Proben, die zu irgendwelchem Zwecke zusammengeschrieben worden sind. Es sind im ganzen drei solcher Abschnitte, der zweite und dritte werden ausdrücklich mit dem Vermerke *άλλο* eingeführt. Aber auch diese Abschnitte sind nur sehr fragmentarisch erhalten: es fehlt rechts ein so beträchtliches Stück, daß eine Ergänzung von Text und Noten völlig ausgeschlossen

<sup>1)</sup> Die Signatur ist P. 6870 (24×36 cm).

<sup>2)</sup> Ich benütze die Gelegenheit, Herrn Prof. Dr. Schubart für verschiedene Hinweise und Ratschläge wärmstens zu danken. Auch der Generalverwaltung der R. Museen bin ich für die Erlaubnis zur Herstellung eines neuen Faksimiles, das dieser Arbeit beiliegt, zu großem Dank verpflichtet.

<sup>3)</sup> Berliner griech. Urkunden II 696.

ist. Hier ist also gleich ein Punkt, der dringend zur Resignation mahnt: während das Seikiloslied, die delphischen und Mesomedes-Hymnen uns vollständig oder annähernd vollständig erhalten sind, handelt es sich hier um Fragmente von Fragmenten, die zwar umfangreicher als das Euripidesbruchstück, aber doch weit davon entfernt sind, ein Ganzes zu geben. Wir sind in der Lage unserer Nachfahren in zweitausend Jahren, die sich etwa aus einer zur Hälfte erhaltenen Notenbeispielseite einer heutigen Musikgeschichte ein Bild von unserer Tonkunst machen wollten. Jeder Ergänzungsversuch ist somit irreführend; er zaubert Phantasiebilder hervor, die mit wissenschaftlicher Erkenntnis nichts mehr zu tun haben. Es ist begreiflich, wenn unser für die bildenden Künste und die Poesie der Griechen begeistertes Publikum bei jedem neuen Funde auch von ihrer Musik, von deren Herrlichkeiten sie selbst ja so viel Wesens machen, mit Sehnsucht neue Offenbarungen erwartet. Aber schon die bisherigen Funde haben bewiesen, daß zwischen antikem und modernem Empfinden eine Kluft besteht, über deren Unüberbrückbarkeit uns auch die modernen „Bearbeitungen“ mit ihrem ganz unantiken harmonisch=akkordlichen Wesen nicht mehr hinwegtäuschen sollten. Der jüngste Fund aber ist dazu schon aus den erwähnten äußeren Gründen gänzlich ungeeignet.

Von solchen hochfliegenden Träumen abgesehen, vermag er uns aber doch wichtige Aufschlüsse über dieses vielumstrittene Gebiet zu geben, wenn er andererseits auch die große Zahl der Rätsel um einige neue vermehrt.

Die Herstellung und Kritik des Textes ist Sache des Philologen, nicht des Musikwissenschaftlers. Ihm kann die Angabe des Herausgebers genügen, daß es sich beim ersten Stück um einen Paian, also um eines der bekannten Kultlieder auf Apollon handelt, auf dessen Sagenkreis denn auch beständig angespielt wird, beim zweiten aber um ein Gedicht, das den durch Odysseus' Arglist verursachten Selbstmord des Telamoniers Ujar behandelte. Das dritte, nur aus einer einzigen Zeile bestehende Fragment ist seinem Inhalt nach nicht näher zu bestimmen.

Daß es dem Schreiber vor allem auf die Musik ankam, beweist der Umstand, daß er die Textsilben sorgfältig auseinandergezogen hat, um für die Noten Platz zu bekommen. Ein Zweifel darüber, zu welcher Silbe die einzelne Note oder Notengruppe gehört, kann nicht entstehen. Jede Silbe hat überhaupt ihre Notation; notenlose Silben, wie z. B. das Euripidesfragment<sup>1)</sup>, kennen diese Stücke nicht. Nur über dem allerersten Worte παίαν liegen die Dinge nicht ganz klar, indessen deuten die — allerdings unleserlichen — Notenreste über dem  $\nu$  darauf hin, daß auch dieses Wort seine zwei Noten hatte. Dagegen fehlt der in den delphischen Hymnen befolgte Brauch, bei zwei Noten auf einer langen Silbe im Text einfache Vokale zu wiederholen und Diphthonge entweder ebenfalls zu wiederholen oder in ihre Elemente zu zerlegen (τάασσε, Φοιοισσῶν, ὑδαεῖσι usw.)<sup>2)</sup>. Nur in Zeile 17 scheint mit Αἰναῦ zuerst ein Versuch gemacht worden zu sein, bei dem aber das zweite  $\iota$  nachher gestilgt wurde.

Die Noten selbst sind teils Gesangs-, teils Instrumentalnoten, der Hauptsache nach in der Gestalt, die wir aus den bisher vorliegenden Denkmälern und aus den Theoretikern kennen. Im ersten Stück folgen auf 12 Zeilen Vokalnoten 3 Zeilen

<sup>1)</sup> Vgl. D. Crusius, *Philologus* N. F. VI, 1894, S. 184.

<sup>2)</sup> D. Crusius, *Die delphischen Hymnen*, 1894, S. 94 ff.

Instrumentalnoten, im zweiten auf 4 Zeilen vokaler ebenfalls drei instrumentale. Daß beide Notationen in irgendwelcher näheren Beziehung zueinander stehen, ist schon im Hinblick auf das trennende Wort ἄλλο, das nur an der Spitze der Vokalstücke steht, so gut wie sicher. Das Problem als solches, das wichtigste das dieser neue Fund aufgerollt hat, wird uns später noch näher zu beschäftigen haben; zunächst wenden wir uns der Deutung der einzelnen Zeichen selbst zu.

## Erstes Stück.

## a) Die Vokalnotation.

Der Satz enthält zunächst folgende, mit unseren bisherigen Hilfsmitteln absolut sicher zu deutende Zeichen:

A Z I  $\Xi$  O C  $\Phi$ 

Das ergibt nach der älteren Vellermann'schen Entzifferungsmethode folgende Töne:



nach der Riemann'schen, der ich mich im weiteren Verlauf der Untersuchung anschließen möchte, folgende:



Das alles sind Zeichen des hyperiaistischen Tropos bei Alypius<sup>1)</sup>, und zwar von der παραμέση bis zur παρυπάτη ὑπάτων. Μέση wäre in diesem Falle I = dis', und tatsächlich kommt dieses Zeichen in dem Stücke auch besonders häufig vor. Unter den Ton  $\Phi$  geht die Skala nicht hinab, was natürlich nicht ausschließt, daß ihre beiden tiefsten Töne X und  $\Gamma$ , ὑπάτη ὑπάτων und προλαμβανόμενος, in dem verloren gegangenen Teile ebenfalls vertreten waren. Nun enthält das Stück aber noch zwei weitere Zeichen, deren Deutung zum Teil erhebliche Schwierigkeiten macht. Das eine ist  $\sim$  und wird von Schubart als ein breitgezogenes w erklärt. Bemerkte sei dabei gleich, daß das Zeichen für Omega im Texte selbst die normale Form w aufweist. Fassen wir jene Note wirklich als  $\Omega$ , so fügt es der obigen Skala als tiefsten Ton das leiterfremde e hinzu. Nun kennen wir ja derartige μεταβολαὶ κατὰ τόνον in der antiken Musik zur Genüge, indessen führt jene Deutung in unserem Falle zu derartigen melodischen Ungeheuerlichkeiten, daß sich selbst das weit-herzigste melodische Empfinden dagegen sträubt. Jenes Zeichen  $\sim$  kommt nämlich mit Vorliebe mit dem Zeichen  $\alpha$  zusammen vor, was den melodischen Schritt



ergäbe. Derlei wird man wohl auch den altgriechischen Sängern doch nicht zumuten dürfen. Die antike Vokalnotation kennt aber auch noch eine zweite Form des Buchstabens,  $\Upsilon$ , das w τετράγωνον ὑπτιον des Alypius, das sich tatsächlich als fis' auch in der hyperiaistischen Tonart als τρίτη διελευγμένωv findet und unser oben gegebenes Notenbild in der Höhe zur vollen Oktave ergänzen würde. Unser Zeichen wäre also

<sup>1)</sup> Jan, Musici scriptores, S. 380.

die kursive Form jenes viereckigen U, was zwar in unseren übrigen Denkmälern bis jetzt kein Seitenstück findet<sup>1)</sup>, aber bei der Neigung unseres Schreibers, die Notenzeichen abzurunden, keineswegs ausgeschlossen ist.

Anders liegen die Dinge bei dem Zeichen  $\Theta$ , dessen Lesart zweimal (Z. 3, 9) sicher, einmal (Z. 7) zweifelhaft ist. Faßt man es, was am nächsten liegt, als  $\Theta$  ( $\theta\eta\tau\alpha$ ) auf, so ergäbe es mit I zusammen den Halbtonschritt d' cis', also abermals einen leiterfremden Ton. Die daraus resultierenden Melodieschritte wie  $O \Theta O =$  ais d' ais (Z. 7) und  $Z \Theta =$  dis' d' (Z. 9) sind allerdings lange nicht so bedenklich, wie der oben angeführte. Es gibt aber doch noch ein Mittel, das melodische Bild natürlicher zu gestalten, nämlich wenn man jenes Zeichen nicht als  $\theta\eta\tau\alpha$ , sondern, um mit Mypius zu reden, als liegendes  $\phi\iota$  ( $\phi\iota$  πλάγιον) auffaßt. Verhehlen will ich freilich nicht, daß Herr Prof. Schubart dagegen aus graphischen Gründen erhebliche Bedenken hat, da die Strichführung dagegen spreche. Aber unmöglich ist die Deutung nicht, zumal da unsere Kenntnis von der kursiven Gestalt der antiken Noten noch auf ziemlich schwachen Füßen steht. Mit einem  $\phi\iota$  πλάγιον aber käme ein weiteres hyperiasisches Zeichen, nämlich die diatonische λιχανός υπάτων (gis'), hinzu. Der Tonvorrat des Stückes wäre somit

ὑπεριάστιος τρόπος.

$\Phi$  U A Z I  $\Xi$  O C  $\Phi$

λιχανός διελευγμένουν  
 τρίτη διελευγμένουν  
 παραπέση  
 μέση  
 λιχανός μέσων  
 παραπέση μέσων  
 υπάτη μέσων  
 λιχανός υπάτων  
 παραπέση υπάτων

Jedenfalls löst diese Skala alle Schwierigkeiten in durchaus befriedigender Weise. Zugleich ergibt sich der unzweifelhaft diatonische Charakter des Stückes; von den chromatischen und enharmonischen Buchstabentriaden findet sich keine Spur.

Dagegen macht ein anderes Zeichen dem Erklärer die allergrößten Schwierigkeiten:  $\cup$  oder  $\omega$ , das, wie gleich bemerkt sein soll, nicht allein in der Vokal-, sondern auch in der Instrumentalnotation vorkommt. Mit dem Sigmazeichen kann es nicht zusammenhängen, da dessen drei in der antiken Notenschrift enthaltenen Formen  $C \cup \mathcal{O}$  sind. Ich kenne aber auch weder in der vokalen noch in der instrumentalen Notation ein Zeichen, mit dem es sich ohne Mühe identifizieren ließe. Man könnte an ein abgerundetes  $\Lambda =$  λείμμα, d. h. an das Pausenzeichen denken<sup>2)</sup>, das ist indessen ausgeschlossen, da das Zeichen häufig den Arsispunkt trägt und mit dem folgenden durch Bindebogen verknüpft wird. Auch die Deutung als  $\Pi$  oder  $\Gamma$  ( $\pi\iota$  καθειλωσμένον) oder  $\Delta$  ( $\eta\mu\iota\delta\epsilon\lambda\tau\alpha$  καθειλωσμένον) erweist sich als unbrauchbar, da es sich hier ent-

<sup>1)</sup> In der Tabelle bei Aristides Quintilianus S. 15 ff. M erscheint das Zeichen ebenfalls, aber innerhalb der Instrumentalnoten, dagegen vokal ebenda S. 22 und 27 f., wo es Belleremann ebenfalls mit U wiedergibt, vgl. Tonleitern und Musiknoten der Griechen 1847, S. 61 ff. und Beilagen Blatt 5 und 6.

<sup>2)</sup> Anon. Belleremann S. 97, 17.

weder um rein vokale oder rein instrumentale Zeichen handelt, während unser Zeichen beiden Notationen gemeinsam ist. Bemerkte sei außerdem noch, daß das Zeichen  $\cap$  in allen drei Gesangsstücken niemals allein über einer Silbe, sondern stets mit anderen Zeichen zu einer Gruppe vereinigt vorkommt. Da uns alle musikalischen Quellen im Stiche lassen, sind wir auf Vermutungen angewiesen. Seiner äußeren Form nach gemahnt jenes Zeichen an den Zirkumflex, die περισπωμένη; sie bezeichnet bekanntlich einen langen, gedehnten Vokal. Es muß jedoch gleich daran erinnert werden, daß die griechischen Akzente von Hause aus einen musikalischen Charakter trugen, wobei der Akut eine aufsteigende, der Gravis eine absteigende Tonbewegung, der Zirkumflex aber eine Ligatur beider darstellte<sup>1)</sup>. Sollte in unserer Notation das Zeichen  $\cap$ , trotzdem es nicht über, sondern hinter seiner Note steht, nicht eine ähnliche Bedeutung haben und zwar so, daß es die Note verlängerte und damit zugleich eine Bewegung nach oben verbände? Tatsächlich steht es mit Vorliebe über melismatisch besonders hervorgehobenen Schlußsilben von Worten, die offenbar ein Satzglied beschließen, also sozusagen als Teil von Kadenzklauseln (3. 4, 6, 7, 8, 9, 11); die übrigen Fälle betreffen eine besonders emphatische Betonung (3. 10, 17, 18, 23). Über die Dauer dieser Verlängerung sagt das Zeichen zwar nichts, indessen kommen uns hierbei wenigstens zum Teil andere Zeichen, sowie das Versmaß zu Hilfe. Ob diese Deutung das Richtige trifft, muß allerdings künftigen Funden überlassen bleiben.

Von sonstigen Zeichen ist zunächst der Strich für die Länge — zu nennen, der bereits von den früheren Tondenkmalern her bekannt ist. Er führt uns zugleich auf die Frage nach dem Takte des Stückes. Bereits Schubart weist darauf hin, daß das Erhaltene aus lauter langen Silben besteht, und führt als Analogon (nach Wilamowitz) die dem Terpander zugeschriebenen Verse an<sup>2)</sup>:

Ζεῦ πάντων ἀρχά, πάντων ἀγήτωρ,  
Ζεῦ σοι πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Es handelt sich also um jenen hieratischen Stil, der nach der Ansicht der Alten in der gottesdienstlichen Musik Terpander's zu Hause war<sup>3)</sup>. Da nun aber bei einem derartigen Stück die Bezeichnung der Länge als solcher überflüssig war und der Strich außerdem keineswegs über allen Silben steht, so muß er hier eine besondere Bedeutung haben. Am nächsten liegt der Gedanke an eine Dehnung der Länge auf das Doppelte, wie es bei dem σπονδαῖος μετῶν der Fall ist, wogegen die unbezeichneten Silben einfache Längen darstellen.

Ein bisher unbekanntes Zeichen ist der unterhalb zweier, seltener auch dreier Zeichen angebrachte Bogen, wie  $\Xi O$  (3. 1). Schubart denkt dabei an den modernen Windebogen, also an ein Phrasierungszeichen. In diesem Falle wäre jedoch nicht einzusehen, was für ein Unterschied im Vortrage z. B. bei dem Melisma  $l O$  oder  $l \overline{O}$  bestände. Der Bogen muß also doch noch einen anderen Sinn haben. Entweder steckt ein Hinüberstreifen (portamento) der Töne dahinter oder aber das Zusammen-

<sup>1)</sup> Vgl. D. Fleischer, Neumenstudien I 56 ff. Die Hauptstelle ist Ps.-Serg. expl. in Donat. bei Reil, Grammatici latini IV 528 ff.

<sup>2)</sup> Clem. Alex. Strom. VI 11, 784. Vgl. v. Wilamowitz, Einotheos' Verser 1903, S. 92.

<sup>3)</sup> Ob damit der τρόπος σπονδαίων (Plut. de mus. c. 19) zusammenhängt, ist fraglich; er bezieht sich doch wohl auf rein auleitische und kitharistische Weisen, vgl. Athen. XIV 638a.

fassen der betreffenden Notengruppe zu einer Lauteinheit. Gibt man also, wie dies in der folgenden Übertragung geschehen soll, die einfache Länge mit  $\downarrow$  wieder, so wäre  $\overline{1Z} = \downarrow \downarrow$ ,  $\overline{1Z} = \downarrow \downarrow$ ,  $\overline{0C} \curvearrowright \Phi$  (Z. 10) =  $\downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ . Absolut sichere Schlüsse sind freilich auch hier unmöglich, da uns jedes Vergleichsmaterial fehlt.

Mit Punkten, die wir bisher als dynamische Zeichen, zum  $\sigma\tau\iota\zeta\epsilon\upsilon$  der Arsis kennen gelernt haben<sup>1)</sup>, ist der Papyrus weit freigebiger als sämtliche übrigen Tondenkmäler, und zwar stehen sie nicht allein über, sondern gelegentlich auch rechts von der betreffenden Note (Z. 1, 7, 11, 17, 19). Schon bei seiner Besprechung des Euripidesfragmentes gab D. Crusius der Vermutung Ausdruck, daß hier doch ein komplizierteres Betonungssystem vorliege<sup>2)</sup>. Sie wird durch unseren Papyrus bestätigt, denn das hier angewandte Punktierungssystem geht erheblich über die Vorschriften der alten Theoretiker hinaus. Nicht nur die schweren Lauteile erhalten Punkte, gleichviel ob sie aus einer Länge oder zwei Kürzen bestehen, sondern auch die leichten; oft steht der Punkt sogar über dem letzten Zeichen einer Notengruppe (Z. 4, 7, 11, 12, 17, 23). Ich gestehe, daß es mir bei dem spärlichen und lückenhaften Material unmöglich scheint, zu sicheren Ergebnissen in dieser Richtung zu gelangen. Auch scheint es mir sehr zweifelhaft, ob die vor den Noten stehenden Punkte dieselbe Bedeutung haben wie die darüber stehenden. Denn in jenem Falle haben sie mitunter auch die Form eines kleinen Strichs  $\sim$  (Z. 5) oder sind mit anderen Zeichen kombiniert, wie mit einem kleinen, nach unten offenen Häkchen (Z. 2  $\curvearrowright \overline{1Z}$ ) oder mit einem zweiten Strich oder Punkt (Z. 3 !, Z. 7 :). Richtige Doppelpunkte tauchen viermal, auch in der Instrumentalnotation auf (Z. 13, 14, 15, 21), einmal über einem andern Zeichen (Z. 14  $\curvearrowleft$ ), dreimal innerhalb der fortlaufenden Reihe. Ich vermute dahinter bei den Instrumentalmelodien Absätze, vielleicht in Form von Pausen. Im allgemeinen stehen alle diese kombinierten Zeichen in der Gesangsnotation nie vor einer einzelnen Note, sondern stets vor einer Notengruppe. Hierzu gesellt sich endlich noch eine Reihe weiterer Zeichen: ein nach rechts (Z. 3, 11, auch instrumental: Z. 20, 21, 22) oder nach links (Z. 10) offener kleiner Haken und ein mit jenem vielleicht identisches winkelförmiges Zeichen  $\curvearrowright$  (Z. 4). Auch bemerken wir, daß von den Punkten keineswegs alle die gleiche Dicke aufweisen, so ist z. B. der Punkt über  $\Xi$  in Zeile 4 bedeutend stärker als die übrigen. Endlich finden sich sogar noch im Texte selbst vereinzelt Punkte, wie Z. 5 zwischen  $\text{Mou}$  und  $\sigma\alpha\nu$  und Z. 11 zwischen  $\beta\omega$  und  $\lambda\omicron\iota\varsigma$ . Ich bekenne, daß es mir trotz angestrengter Bemühungen nicht gelungen ist, in diese verschiedenartigen Zeichen auch nur einigermaßen Ordnung hineinzubringen, geschweige denn die unterschiedliche Bedeutung der einzelnen festzustellen. Der Gedanke liegt nahe, zweierlei Arten von Zeichen anzunehmen: die eigentlichen Arsispunkte für schwerere und leichtere Akten, obwohl solche auf längere Strecken, z. B. in Z. 2, auch fehlen, und andere Zeichen, die den Begleiter angehen könnten. Damit stünden wir wieder vor der bekannten Frage nach der  $\kappa\rho\omicron\theta\sigma\iota\varsigma$   $\upsilon\pi\omicron$   $\tau\eta\nu$   $\psi\omicron\delta\eta\nu$  und der antiken Heterophonie überhaupt. Davon wird weiter unten noch zu reden sein. Leichter als im ersten läßt sich den Punkten übrigens im zweiten Gesangsbeispiel beikommen, wo sie nicht mit andern Zeichen vermischt sind. Hier stehen die Punkte nämlich merk-

<sup>1)</sup> Anon. Besslermann 21. 96. Crusius, Philol. N. F. VI 163 ff. 183 ff.

<sup>2)</sup> S. 186.

würdigerweise der überwiegenden Mehrzahl nach über unbetonten Kürzen, mit Ausnahme der Silben Αι (Z. 17) und θου (Z. 19); auch die allerletzte Vokalzeile huldigt anscheinend demselben Prinzip. Das erste Vokalstück dagegen befolgt — in den meisten Fällen wenigstens, Ausnahmen fehlen auch hier nicht — die bekannte Praxis, die Arsis, d. h. die betonte Silbe des Spondeus, mit einem Punkte zu belegen. Sollte sich in diesem Gegensatz bereits die Verwirrung in den Begriffen ἄρσις und θέσις kundgeben?<sup>1)</sup>

Unklar ist endlich auch das Zeichen ξ in Z. 8, dessen Lesart nicht sicher ist; steckt hier das Zeichen S des Bellermann'schen Anonymus für den μελισμός dahinter?<sup>2)</sup> (= der modernen Verbindung von Punkten und Bogen ....), das Crusius<sup>3)</sup> auch in dem Euripidesfragment erkennen will?

Zur Herstellung des Notentextes sei noch folgendes bemerkt.

Z. 1 scheint mir das erste Zeichen / keine Note zu bedeuten, sondern nur der Markierung des Anfangs zu dienen, entsprechend dem späteren ἄλλο. Mit den Resten über αν ist nichts zu machen, daß hier aber eine Note stand, scheint mir sicher. Das letzte Notenzeichen lese ich als O, mit Rücksicht auf das in diesem Stück beobachtete Verhältnis der Melodie zur Akzentuation (s. u.).

Z. 3 verbindet der Längestrich sicher alle drei Notenzeichen über dei. Die erste Silbe hat keine Note.

Z. 4 erste Note unsicher, nach Schubart B, was aber musikalisch ausgeschlossen ist.

Z. 5 erste Silbe samt Notation nicht mehr zu erkennen.

Z. 6: ob zwischen κ und ρ in der Mitte oben statt des einfachen Punktes (Schub.) nicht ein !, wie in Z. 3 über dei, steht, wäre zu erwägen.

Z. 7 ist das zweite Notenzeichen nicht sicher, Schubart schlägt Θ vor (s. o.), das aber aus musikalischen Gründen ausgeschlossen ist (s. u.).

Z. 10 gehören die ersten vier Noten noch zur letzten, nicht erhaltenen Silbe von Z. 9 (Schubart). Über der letzten Silbe χει scheint nur das Längenzeichen doch beiden Noten anzugehören, während unter √ erst der Bindebogen beginnt. Das den beiden Noten vorangehende Zeichen liest Schubart als ) (s. o.), bei näherer Betrachtung glaube ich jedoch ein Z darin zu erkennen.

Z. 11 sind die Noten über τω unsicher. Schubart liest Ä I. Das Zeichen über A lese ich als r, vgl. Z. 4.

Z. 12 bricht nach der ersten Silbe absichtlich ab, da der folgende Zeilenraum leer bleibt.

Hier der Versuch einer Übertragung<sup>4)</sup>:

<sup>1)</sup> Anon. Bellermann S. 21 Anm.

<sup>2)</sup> § 91, 92 S. 23, 25f.

<sup>3)</sup> N. a. O. S. 186.

<sup>4)</sup> Die von mir ergänzten Noten sind durch kleineren Druck hervorgehoben.

ζ̇ ΙΥ ΘΥ ΰ̇ Α Α  
 3. 3 λων και̇ δε̇ι - - ναι̇ Ξαν̇ - θου

? Α Υ ς̇ ΰ̇ ΰ̇ Α Ι ι̇ Ι̇ Ξ̇  
 3. 4 δων̇ πα - γαί̇ τ'̇ Ι̇ - σμη̇ - νο

ς̇ ς̇ Ξ̇ Ι̇ Ζ̇ Ι̇ Ξ̇ ς̇  
 3. 5 [κρ] - τὰ̇ παι - α - νος̇ μου̇ - σα̇[ν]

ς̇ ς̇ ς̇ Ι̇ Ζ̇ Α̇ Ι̇ Ο̇ Ζ̇ Ζ̇ Ι̇  
 3. 6 κρά - νας̇ υ̇μ - νων̇ Ξε - αρ̇[χ]

Ο̇ ς̇(?) . Ο̇ ς̇ ς̇ ς̇ Φ̇ Ζ̇ : Α̇ Υ̇ Ζ̇  
 3. 7 Εας̇ φω - ναν̇ δς̇ πορ̇ β[

Α̇ Ζ̇ Ι̇ Ι̇ Ξ̇ ς̇ Φ̇ Ξ̇ Ξ̇ Ι̇ Ζ̇  
 3. 8 χαί - ταις̇ στέ - ψας̇ Λα - του̇[ς]

Ο̇ Ξ̇ ς̇ Ι̇ Τ̇ ς̇ Ζ̇ ↗  
 3. 9 μα - τρος̇ λύ - βαν̇ κλη - δων̇ ά[

Ο̇ ς̇ ς̇ ς̇ ς̇ Ι̇ Ζ̇ Ξ̇ Ο̇ Ι̇ Ζ̇ Α̇ Υ̇  
 3. 10 στω̇ Ζε̇υς̇ δα - δου̇ - χεί̇

3. 11

γὰν τ' ὦ γὰς ἐν βώ - λους

3. 12

ποι - - - .

b) Auch die Zeichen der folgenden Instrumentalnotation ergeben eine hyperiaistische Skala:

προσηλαβηθέντων  
ὑπάτη ὑπάτων  
παρυπάτη ὑπάτων  
λιχανός ὑπάτων  
ὑπάτη μέσων  
παρυπάτη μέσων  
λιχανός μέσων  
μέση  
παραμέση  
τρίτη διεζευγμένων  
παρανήτη διεζευγμένων

Daneben steht freilich eine Reihe von Zeichen, deren Deutung Schwierigkeiten bereitet. Zunächst auf 3. 13 und 15  $\text{f}$ , das in 3. 13 sogar durch den Querstrich mit dem folgenden Zeichen verbunden ist. Die größte Wahrscheinlichkeit spricht für ein δίγραμμον ἀπεστραμμένον =  $\text{f}$ . Damit bekämen wir für das Tetrachord ὑπάτων zugleich seine chromatische Form

πυκνόν

Υ Φ Ζ Κ

was mit der alypischen Tabelle (Jan, Musici scr. S. 395) übereinstimmen würde. Auf eine andere Möglichkeit scheint in 3. 14 das dritte durchstrichene Zeichen  $\text{f}$  hinzuweisen, das  $\text{h}$  bedeutet. Nehmen wir den hinzugefügten Strich  $\text{f}$  als Chromastrich, so bekommen wir den Ton his. Nur erweckt in diesem Falle der einzelne chromatische Ton, der damit in die Melodie hereinkommt, starke Bedenken. Weit schwieriger ist die Deutung des Zeichens  $\Delta$  in 3. 15. Zunächst handelt es sich um ein vollständiges Delta, nicht um ein ἡμιδελτα καθεικυσμένον ( $\Delta$ ), also um eine Gesangs-, nicht um eine Instrumentalnote (= e'). Aber selbst wenn man ein Versehen des Schreibers annimmt, so brächte jenes ἡμιδελτα einen leiterfremden Ton in die Skala, nämlich c'. Er würde allerdings, wie vorhin das  $\text{f}$  dem Tetrachord ὑπάτων, so jetzt dem Tetrachord μέσων die chromatische Fassung zur Seite stellen:



Das ist indessen graphisch unmöglich, denn in diesem Falle müßte die oberste Note des Pyknons gemäß der bekannten Triadenordnung nicht mit  $\Lambda$ , sondern mit  $\kappa$  bezeichnet werden (Triade  $K \times \kappa$ ). Um meisten Wahrscheinlichkeit hat noch die Annahme für sich, daß hier ein Schreibfehler für  $\Lambda$ , das  $\eta\mu\acute{\iota}\alpha\lambda\phi\alpha$  δεξιὸν κάτω νεύον vorliegt = a', das dem Melisma  $\kappa \Lambda \kappa$  in  $\zeta. 15$  (= gis' a' gis') am wenigsten widerstrebt. Aber zweifelhaft bleibt die Note auf alle Fälle, zumal da sie in beiden Instrumentalnotationen nur dies eine Mal vorkommt. Ferner taucht auch das Zeichen  $\circ$  wieder auf, dessen Deutung schon in der Gesangsmelodie höchst unsicher war. Ob das Zeichen  $\dagger$  in  $\zeta. 14$  dem alypischen  $\dagger$  (ταὐ πλαγίον) gleichzusetzen ist, wodurch der obigen Skala in der Tiefe noch der Ton cis angefügt würde, ist möglich, aber nicht sicher. Außer den eigentlichen Notenzeichen finden sich endlich der Strich für die Länge, der Windebogen unter den Noten, der Aufspunkt und in  $\zeta. 13$  und  $14$  der Doppelpunkt, das eine Mal hinter, das andere Mal über dem Zeichen  $<$ .

Von einer modernen Takteinteilung muß bei der Übertragung abgesehen werden. Sie kann höchstens für die erste Zeile in Frage kommen, da nicht die geringste Gewähr dafür besteht, daß die folgenden Zeilen nach der Lücke auch mit einem neuen Takte begannen; weit wahrscheinlicher ist, daß die Notation uno tenore durchlief.

$\zeta. 14$  ist der Anfang undeutlich:  $C F$  oder  $C \square$ ? Der Melodie nach ist ersteres wahrscheinlicher. Ob die Zusammenziehung der beiden Zeichen  $\dagger \times$  (vgl. auch  $\zeta. 20, 22$ ) eine besondere Bedeutung hat, wage ich nicht zu entscheiden.

$\zeta. 15$  sind Zeichen  $3-5$  durchstrichen und durch andere, darüber geschriebene ersetzt; dagegen fehlt bei dem 11. Zeichen  $\frac{k}{\times}$  die Durchstrichung. Das kleine hinter  $\backslash$  stehende Zeichen ist unsicher, vielleicht  $<$ . Letztes Zeichen wohl  $C$ .

$\zeta. 15$  sind die beiden ersten Zeichen wieder durchstrichen und durch  $Z$  ersetzt. Letztes Zeichen unsicher.

Eine Übertragung mag folgen, deren rhythmisches Bild freilich nur einen unverbundlichen Charakter trägt.

$\zeta. 13$

$C \underline{F} \dot{\bar{c}} \dot{\bar{f}} \times \bar{c} \dot{\bar{f}} \dot{\bar{c}} \dagger \times : < \square \dot{\bar{c}} \dot{\bar{f}} \bar{c} \circ$

$\zeta. 14$

$\bar{c} \circ \dot{\bar{c}} \dagger \bar{c} \dot{\bar{f}} \times \bar{c} \dot{\bar{c}} \dot{\bar{c}} \frac{k}{\times} < \dot{\bar{c}} \backslash < C$   
 $[C \underline{F} \bar{c}]$

$\zeta. 15$

$Z \underline{\kappa} \Lambda \bar{m} \dot{\bar{c}} \backslash \dot{\bar{c}} \square \bar{c} \dot{\bar{f}} \dot{\bar{c}} \dagger < : < \wedge$   
 $[C \circ]$

## Zweites Stück.

## a) Die Vokalnotation.

Die Notation dieses Stückes unterscheidet sich dadurch von der vorhergehenden, daß alle ihre Zeichen einen nach rechts oben gehenden Strich aufweisen, das bekannte Merkmal der Versetzung der Töne in die obere Oktave. Außerdem ist der Tonvorrat auffallend klein. Sicher zu deuten sind folgende Töne:



Das dritte Zeichen tritt in zweierlei Gestalt auf, mit getrenntem (I') und verbundenem (K') Oktavstrich. Denn daß auch bei dem Zeichen K' der Strich die Oktave bedeutet, ist doch wohl nach dem ganzen Charakter der Melodie anzunehmen; dann bleibt aber wohl nichts anderes übrig, als den Rest ebenfalls als I' zu betrachten, trotzdem die doppelte Schreibung und der kleine Hakenansatz links vorne immerhin auffallen. Die Zeichen A' I' K' O' C' und namentlich das Pyknon I' K' weisen auf den iastischen oder hypoiastischen Tropos hin; im ersten Falle wäre O' μέση, im zweiten X'. Da dieses Zeichen indessen überhaupt nicht vorkommt, wird man zunächst an den iastischen Tropos (B-moll nach Riemann) denken. Dem widerspricht nun freilich die dazu gehörige Instrumentalnotation, die genau dieselben Zeichen aufweist wie die vorhergehende (S. 13—15) und deshalb gleichfalls hyperiastischen Charakter trägt. Ganz deutlich wird der Unterschied bei der Vokalnote K' = c' und der Instrumentalnote x = h. Dazu kommt fernerhin der leiterfremde Ton E'. Ihn als enharmonisch aufzufassen, ist ausgeschlossen, da von den übrigen Zeichen der dafür in Frage kommenden Triade Δ' E' Z' keine Spur vorhanden ist. Dagegen gehört E' (ohne Strich) im hyperiastischen Tropos dem Tetrachord συνημμένωv als chromatische τρίτη = e' an; man müßte sich diesen Ton in unserem Falle also um eine Oktave höher denken. Allerdings steht er auch in diesem Falle ganz isoliert, außerhalb seines Pyknons da. Das Ergebnis für den Tropos wäre somit: iastisch mit Ausweichung ins Hyperiastische, doch ist ein bindender Schluß bei dem geringen Tonvorrat der Melodie nicht möglich, so wünschenswert die Klarheit gerade hier für die Bestimmung des Verhältnisses der Instrumental- zur Vokalmelodie wäre. Das Zeichen ∪ ist ebenfalls zweimal vertreten, ebenso Längezeichen und Punkte.

Der Rhythmus der Melodie ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. In S. 16 scheint zunächst eine katalektische daktylische Tripodie zu stecken, S. 17 ist anapaestisch und beginnt anscheinend mit einem Parömiacus, S. 18 scheint choriambisch, S. 19 ist seinem Versmaß nach besonders zweifelhaft. Weitere Schlüsse verbietet die Lücke.

S. 16 lese ich das erste Zeichen mit Schubart als K'. Die Zeichen über καί sind unsicher. Das erste als I' zu deuten scheint mir wegen des fehlenden Oktavstriches in dieser Umgebung bedenklich, es steckt wohl eines jener dem Punkt verwandten strichartigen Zeichen dahinter (1), die wir schon bei der ersten Gesangsmelodie kennen gelernt haben. Das zweite Zeichen ist wohl K'.

S. 17 will Schubart über da den Rest eines getilgten Buchstabens, vielleicht B, entdecken, anscheinend handelt es sich um einen Fehler des Schreibers. Über das getilgte zweite ι in Αίav s. o.

S. 18 scheint mir Schubart's Lesung der zweiten Zeichens als K' doch nicht ganz gesichert, da wenigstens auf dem mir vorliegenden Lichtdruck der erste Grundstrich des K' unterbrochen ist und der Strich rechts unten nicht damit zusammenhängt. Auch kommen Ton-

wiederholungen auf derselben Silbe in diesen Gesangsmelodien sonst nicht vor. Allerdings wüßte ich auch nur mit einiger Sicherheit kein anderes Zeichen dafür in Vorschlag zu bringen. Auch über der Silbe  $\delta\upsilon[\sigma]$  ist die Notation vollständig unklar, ebenso über  $\lambda\iota$ , vielleicht  $\text{O}^{\sim}$ ?

§. 19 ist die letzte Note über  $\theta\upsilon\upsilon$  getilgt. Über  $\mu\epsilon$  steht vor dem  $\epsilon$  noch eine unsichere Note, hinter der Schubart  $\vdash$  vermutet. Diese Instrumentalnote wäre jedoch an dieser Stelle höchst auffallend. Wahrscheinlicher kommt mir ein falscher Anfaß des Schreibers vor, den er gleich selbst wieder durchstrichen hat. Zwei Noten über der kurzen Silbe wären bei dem allgemeinen Charakter dieser Melodie an und für sich befremdlich.

Die Übertragung lautet:

3. 16  $\Upsilon \dot{\Upsilon} \text{O}^- \text{K}^- \text{K}^- \text{O}^- \text{I} \text{O}^- \text{K}^- \dot{\Upsilon}$   
 αυ - το - φό - νη χε - ρι και φάσ - γα - νον

3. 17  $\text{A}^- \dot{\iota} \Upsilon \dot{\Upsilon} \text{O}^- \text{K}^- \text{O}^- \dot{\Upsilon} \cdot \Upsilon \text{K}^- \text{O}^- \dot{\iota} \text{C}^-$   
 Τε - λα - μω - νι - ά - δα τὸ σὸν Αἴ - - - αν ἐ[

3. 18  $\text{K}^- \text{K}^- \Upsilon(?) \text{O}^- \text{O}^- \cdot \text{A} \acute{\epsilon} \text{O}^- [?] \text{O}^- \text{K}^- \Upsilon(?)$   
 δι [O] - δουσ - σέ - α τὸν ά - λι - τρὸν ὁ ζη[?]

3. 19  $\Upsilon \text{K}^- \dot{\text{C}} \Upsilon^- \text{K}^- \cdot \text{K} \text{O} \epsilon \text{A}$   
 ἔλ - κε - σιν ὁ πο - θού - με - νος

b) Die dazugehörige Instrumentalnotation weist, wie schon bemerkt, dieselben Zeichen wie die erste auf, mit Ausnahme der tiefen Töne  $\Gamma$   $\Upsilon$   $\text{FC}$  und jenes unsichereren  $\Delta$  ( $\Lambda$ ). Neben den Punkten erscheinen hier außerdem häufiger die kleinen, apostrophartigen Häkchen über den Noten.

§. 20 ist das Zeichen  $\backslash$  durchstrichen ( $\chi$ ). Das letzte Zeichen ist unklar, aber doch wohl mit Schubart als  $<$  zu lesen. Die beiden vorhergehenden Zeichen  $\text{Z}$   $\text{C}$  sind doch wohl als Verbindung von  $\text{Z}$  und  $\text{C}$  aufzufassen.

§. 21 lese ich die vier letzten Zeichen mit Schubart als  $\backslash \text{C} \backslash <$ .

§. 22 sind das 5. und 6. Zeichen  $\text{Z}$  und  $\backslash$  wieder verbunden:  $\text{Z}\backslash$ .

Die Übertragung lautet:

3. 20  $\backslash \dot{\text{O}} \text{M} \dot{\text{O}} \backslash \dot{\text{M}} \text{Z} \dot{\text{X}} < \text{Z} \acute{\epsilon} < \text{Z}\dot{\epsilon} <$

3. 21  $: \text{E} \backslash \text{O} < \text{M} : \text{K}^- \text{M} \text{Z} \text{f} \dot{\text{Z}} \dot{\text{M}} \backslash \text{C} \backslash <$

3. 22  $\text{M} \text{K}^- \text{M} \dot{\text{O}} \text{Z}\backslash \text{Z} \text{O} \backslash \acute{\epsilon} \backslash \dot{\text{Z}} \text{M} \dot{\text{O}}$

## Drittes Stück.

Die über dieser Zeile stehenden Notenzeichen sind:



Dabei ist gleich zu bemerken, daß der Oktavstrich nur bei der ersten (A) und der letzten Note (K) steht, bei den übrigen jedoch fehlt. Da jedoch bei einer wörtlichen Übertragung eine ganz unmögliche Melodik herauskäme, so ist die Annahme wohl berechtigt, daß bei den übrigen Zeichen der Strich wohl nur durch ein Versehen weglieb. Das erste A hat außerdem keine Silbe: es steht isoliert vor der ganzen Zeile, und es ist wohl möglich, daß es einfach die Vorzeichnung der Oktavlage für das ganze Stück bedeuten soll. Die Tonart ist nicht mit Sicherheit festzustellen. Die enharmonische Triade TY(Φ) weist auf das Phrygische, die Zeichen KOT dagegen auf das Aolische mit den entsprechenden Nebengattungen hin. Auch die Taktordnung macht Schwierigkeiten. Sicher ist nur, daß die erste Silbe α eine Dehnung aufweist. Der diesmal unter den Textsilben μα κα stehende Bogen bedeutet doch wohl die Gleichwertigkeit dieser beiden Noten als Kürzen. Hier ein Versuch der Übertragung, wobei die mit \* bezeichnete Note den zwischen g' und fis' liegenden enharmonischen Viertelton darstellt:



Die Enharmonik fällt auf, da dieses Geschlecht in damaliger Zeit ja längst außer Gebrauch war. Man könnte deshalb annehmen, der Schreiber habe sich des historischen Interesses halber eine Weise aus weit älterer Zeit abgeschrieben. Befremdlich ist dabei nur das Fehlen des dritten Tones des Pyknon Φ; es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß wir hier ein bloßes vibrato vor uns haben, zu dessen Bezeichnung man auf die alte enharmonische Notation zurückgriff. Sicheres läßt sich bei der Kürze des Beispiels nicht ermitteln.

Was uns an diesem neuen Fund am meisten fesselt, ist die Verbindung einer Gesangsweise mit einer instrumentalen. Daß beide zusammengehören, wurde bereits bemerkt und wird außerdem beim ersten Stück durch die Gemeinsamkeit, beim zweiten wenigstens durch die nahe Verwandtschaft der Tonarten bestätigt. Die Begleitung fiel, zum mindesten beim ersten Stücke, dem Aulos zu<sup>1)</sup>.

Von den bisher bekannten Tondenkmälern kennt nur das Euripidesfragment eine solche Vereinigung von Gesang und Musik und zwar in der höchst primitiven Form einiger weniger Instrumentalnoten, die meist am Ende eines Textabschnittes oder Kommas der Vokalnotation eingefügt werden<sup>2)</sup>. Hier dagegen ist der Anteil des Instrumentes weit größer und selbständiger, und es erhebt sich die Frage, in welcher

<sup>1)</sup> Vgl. den Anonymus bei Keil, Anal. gramm. S. 6: σπονδαίος δ' ἐκλήθη ἀπὸ τοῦ ἐν ταῖς σπονδαῖς ἐπαυλουμένου τε καὶ ἐπαδομένου. Victorin, I 11, 16. Plat. conviv. VII 8, 4: τὸν δὲ αὐτὸν οὐδὲ βουλομένοις ἀπώσασθαι τῆς τραπέζης ἔστιν. αἱ γὰρ σπονδαὶ ποθοῦσιν αὐτὸν ἅμα τῷ στεφάνῳ καὶ συνεπιφθέγγεται τῷ παιδὶ τὸ θεῖον. Poll. IV 81.

<sup>2)</sup> Crusius, Philol. N. F. VI 181 ff.

Weise er ausgeführt wurde. Ging das Instrument beständig neben der Singstimme her, wodurch eine Art von zweistimmigem Kontrapunkt entstände, oder bildete seine Melodie ein selbständiges Vor- oder Nachspiel zum Gesange, oder wurde sie endlich in Form einzelner Zwischenspiele auf verschiedene Abschnitte des Gesanges verteilt? Die erste Möglichkeit scheint so gut wie ausgeschlossen, nicht allein nach allem, was wir über die κροδισις ὑπὸ τὴν ψδὴν wissen<sup>1)</sup>, sondern auch im Hinblick auf unsere Stücke selbst. Es ist also durchaus unangebracht, die alte Westphal'sche Lehre vom Kontrapunkt in der griechischen Musik, die ihr Urheber übrigens selbst schließlich aufgegeben hatte, bei diesen Fragmenten wieder hervorzuholen. Hinsichtlich der beiden andern Möglichkeiten besteht aber wiederum die große Schwierigkeit, daß unserem Texte rechts ein beträchtliches Stück fehlt und wir somit die eigentlichen Verschlüsse, die uns allein sichere Anhaltspunkte geben könnten, gar nicht kennen. Alle Versuche, die Instrumentalnoten als Zwischenspiele auf den Gesang zu verteilen, können deshalb nicht über den Rahmen willkürlicher Konstruktion hinauskommen. Ich sehe keine andere Möglichkeit, als weitere Kunde dieser Art abzuwarten und dann mit gesicherteren Kenntnissen auf unsern Papyrus zurückzukommen.

Die Melodik im allgemeinen scheint darauf hinzuweisen, daß es dem Schreiber um Proben verschiedener Stilgattungen zu tun war. Das erste Stück ahmt ganz offenbar den strengen Stil bestimmter alter Festlieder des Apollokultus nach; auf eine spätere, hellenistische Zeit der Sakralpoesie scheint der in mythologischen Anspielungen förmlich schwelgende Text hinzuweisen. Auch die delphischen Hymnen auf Apollon vertreten ja eine ähnliche Gattung, nur daß sie dem kretischen Typus angehören<sup>2)</sup>, während unser Stück spondeisch ist. Während jedoch die delphischen Hymnen in ihren „leiterfremden“ Tönen Einflüsse der spätattischen Dithyrambil aufweisen, hält sich unser Fragment streng an die Diatonik. Die Melodik ist äußerst sangbar, sie schreitet für gewöhnlich in Sekunden- und Terzenschritten dahin. Quartens-, Quintens- und Sextensprünge sind selten und kommen mit Ausnahme von Z. 6 nur in aufsteigender Richtung vor. Der Sextensprung erreicht beide Male, wo er auftritt (Z. 7, 10), nach einem größeren melismatischen Gang, der bis zur Parhypate hypaton hinabführt, unmittelbar die Mese. Überhaupt herrscht mit Ausnahme von Z. 6, wo dem Quintschritt nach abwärts alsbald dessen Umkehrung folgt, die Regel, daß größere Sprünge (von der Quart an aufwärts) nicht unmittelbar aufeinander folgen dürfen. Desgleichen sind verminderte und übermäßige Intervalle im Stil der delphischen Hymnen ausgeschlossen, ebenso fehlt der Oktavensprung. Auch kennt die obere Lage der Melodie mit Ausnahme von Z. 9 gar keine Sprünge, sie liegen vielmehr alle in der Tiefe und scheinen nach dem Grundsatz angebracht zu sein: je tiefer der Ton, desto größer der ihm folgende Sprung, der außerdem mit Vorliebe auf die Mese zustrebt: in Z. 6, 7 und 10 wird sie direkt, Z. 2 und 11 vermittels der Lichanos, Z. 8 über Parhypate und Lichanos Meson erreicht. Eine bestimmte musikalische Gliederung läßt sich auch bei diesem Stück so wenig wie bei den delphischen Hymnen nachweisen; es ist vielmehr gleichfalls durchkomponiert. Ob wenigstens die Verschlüsse, wie z. B. beim Seikilosliede, verwandte Kadenzformeln aufwiesen, wissen wir nicht. Innerhalb der erhaltenen Melodie findet sich nur einmal eine Wiederkehr eines bestimmten melodischen Ganges (Z. 7, 10).

<sup>1)</sup> H. Niemann, *Handbuch der Musikgeschichte* I 1, 114 ff.

<sup>2)</sup> D. Crusius, *Delphische Hymnen*, S. 52.

Wichtiger aber ist das Verhältnis der melodischen Linie zum sprachlichen Akzent der Worte. Crusius hat für die delphischen Hymnen das Hauptgesetz nachgewiesen: eine akzentuierte Silbe soll möglichst höher und darf nie tiefer gesungen werden als die nicht akzentuierten Nebensilben<sup>1)</sup>. Dieses Gesetz gilt auch für unseren Páan mit scheinbarer Ausnahme des zweiten παύν in Z. 1; liest man jedoch das letzte, nicht vollständig erhaltene Zeichen als O, so ist alles in schönster Ordnung<sup>2)</sup>. Dagegen gehen, um das gleich vorwegzunehmen, das zweite und dritte Wofalstück diesem Gesetz geradezu geflissentlich aus dem Wege, indem sie den akzentuierten Silben mit einer einzigen Ausnahme tiefere Töne geben. Der Unterschied der beiden Stilarten, von denen die eine die Melodie an den Sprechton bindet, während die andere rein musikalischen Grundsätzen folgt, wird dadurch ganz besonders deutlich; ja man könnte vermuten, daß dieser Unterschied den Schreiber veranlaßt hat, gerade jene beiden Stücke auszuwählen. Auch in der Behandlung der zirkumflektierten Silben zeigt sich ein Gegensatz. Zwar sind sie in allen drei Stücken, gleichwie im Seikiloslied und den delphischen Hymnen, sämtlich mehrtonig. Aber während die Tonbewegung in den beiden letzten Stücken abwärts geht, führt sie im ersten teils aufwärts (Z. 5, 8, 10, 11 τὰς), teils abwärts (Z. 11 τὰν τ' ὦ), teils auf- und abwärts (Z. 1, 3, 7). Von den Alten bezeichnen Eratosthenes und Varro die Bewegung nach abwärts als das Gewöhnliche, während Glaukos von Samos und Theodoros daneben auch die Abwärtsbewegung feststellen<sup>3)</sup>. Daß als Drittes auch noch eine Verbindung beider, eine richtige περίπασσις des Tones, beim Zirkumflex in Frage kommt, scheint eben durch unsern Papyrus bestätigt zu werden.

Auch darin unterscheiden sich die zweite und dritte Gesangsmelodie merklich von der ersten, daß sie mit Melismen weit sparsamer sind und vorwiegend syllabisches Gepräge tragen. Sie bewegen sich überhaupt innerhalb eines geringeren Tonumfanges und gemahnen ihrer ganzen Haltung nach mehr an die Mesomedeshymnen bis in die sporadisch eingefügten leiterfremden Töne hinein. Zugleich kann man hier, falls dies bei der Kürze der Melodie überhaupt gestattet ist, von so etwas wie zweiteiliger Form reden. Denn Z. 16 und 17 sind miteinander nicht bloß durch das Vermaß verwandt, sondern auch durch eine auffallende Ähnlichkeit in der melodischen Führung, und ebenso ist es mit Z. 18 und 19, die miteinander namentlich das Tritonusintervall b' e' gemein haben. So hätten wir also einen Vorderatz und einen rhythmisch und melodisch stark davon verschiedenen Nachatz und damit im Gegensatz zu dem Páan eine deutlich erkennbare musikalisch-formale Gliederung im Sinne der neueren Musik.

Von den instrumentalen Weisen gibt sich die erste schon durch ihren ungesangsmäßigen, sprüngerischen Charakter als solche kund. Eine bestimmte musikalische Form ist nicht zu erkennen, es sei denn, daß man in Z. 15, Takt 5 ff. eine Rückkehr zu Z. 13, Takt 4 ff. erblickt und den Rest in diesem Sinne ergänzt. Dann läge tatsächlich eine dreiteilige Form vor. Aber ein zwingender Grund liegt dafür nicht vor; es kann sich auch bloß um einen melodischen Anklang einer einzigen Phrase handeln. Dagegen verdient beachtet zu werden, wie die melodische Linie in ihren Höhepunkten

1) A. a. O. S. 113 ff.

2) Aus demselben Grund habe ich in Z. 7 statt des unsicheren Θ, das einen ganz unmotivierten Septimensprung ergäbe, ζ hergestellt.

3) Ps.-Serg. bei Keil, Grammat. lat. IV 530. Vgl. Crusius a. a. O. S. 119 f.

fortwährend ansteigt, zu Beginn von Z. 15 ihre höchste Höhe erreicht und dann gegen den Schluß hin wieder herabfällt; namentlich in Z. 14 ist der energische Anlauf bemerkenswert. Grundsätzlich ist das auch im zweiten Beispiel der Fall, nur bewegt sich hier die Melodie, wie bei dem entsprechenden Gesangsstück, innerhalb eines weit engeren Kreises; der unruhige Gang jener ersten fehlt ihr durchaus. Dagegen läßt sich ein gewisses Streben nach motivischer Geschlossenheit erkennen. So kehrt das rhythmische Motiv  fünfmal wieder, auch ist die Melodieführung von Z. 22 der von Z. 20 entschieden verwandt.

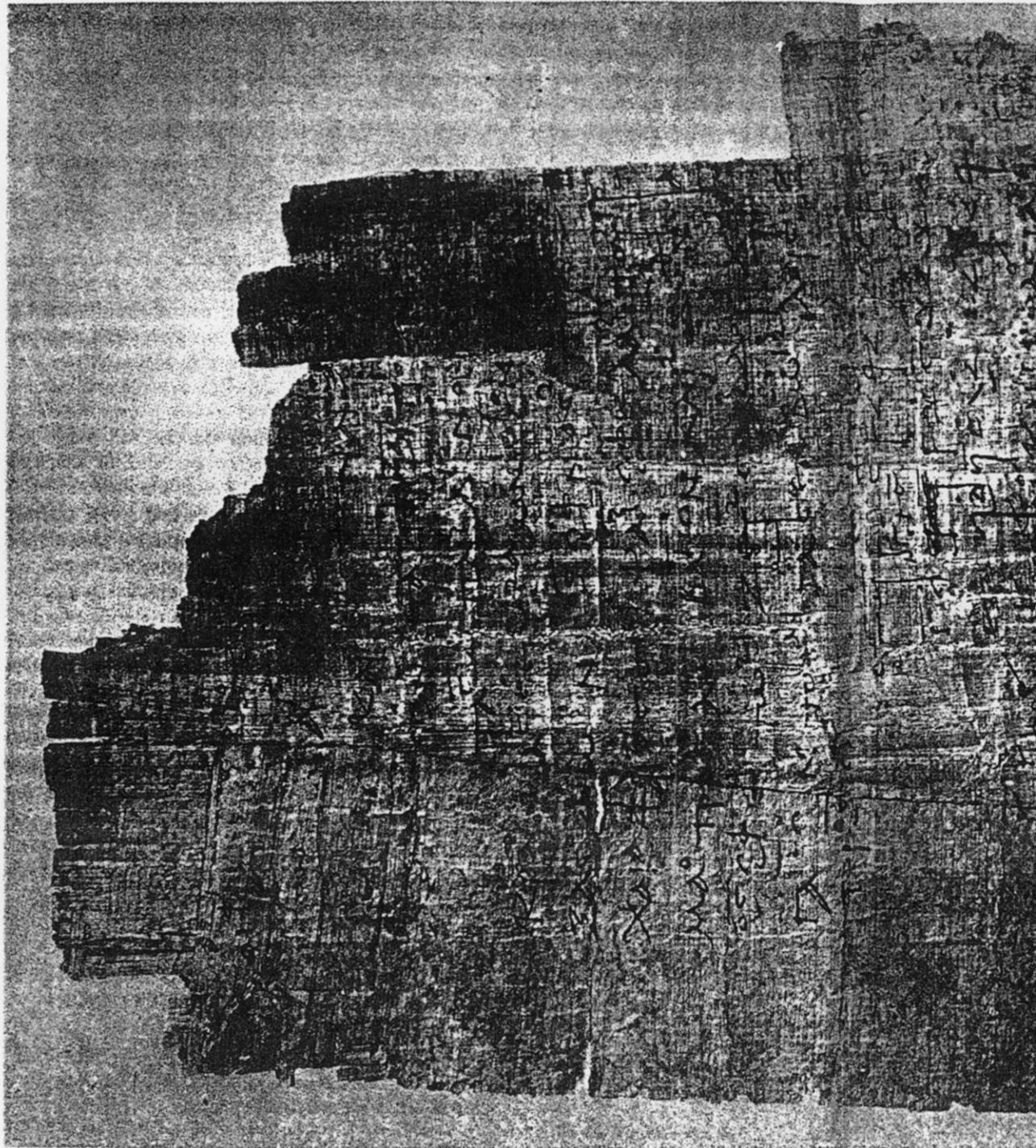
Man wird ohne weiteres annehmen dürfen, daß der Schreiber der Stücke nicht die nächsten besten ausgewählt hat, sondern solche, die sich zu seiner Zeit zum mindesten eines gewissen Ansehens erfreuten. Tatsächlich brauchen sie, namentlich die Gesangsmelodie des Páan, den Vergleich mit den übrigen antiken Melodien nicht zu scheuen. Über die Komponisten wissen wir freilich gar nicht das geringste, über die Entstehungszeit kann uns vielleicht die Philologie an der Hand der Texte noch nähere Aufschlüsse geben. Einen musikalischen Anhaltspunkt könnte uns nur das dritte Stück liefern, falls seine Enharmonik wirklich dem alten  $\gamma\epsilon\upsilon\omicron\varsigma$   $\epsilon\upsilon\alpha\rho\upsilon\omicron\nu\omicron\iota\omicron\nu$  entspricht. Dann müßte dieses Stück aus der Zeit vor Aristoxenos stammen, da ja zu dessen Zeit die Enharmonik im Verschwinden war.

Zweifellos verdankt unsere Kenntnis der antiken Musik dem neuen Funde eine erhebliche Bereicherung. Wir lernen aus ihm eine Verbindung von Gesangs- und Instrumentalmusik kennen, die der Krusis nicht, wie bisher, einzelne dazwischen geworfene Töne, sondern vollständig ausgebildete Melodien zuweist. Die Art, wie diese Verbindung im einzelnen zustande kam, bleibt freilich nach wie vor im Dunkeln. Auch die strenge Durchführung des Spondeischen Rhythmus im Páan ist neu, wir hatten bisher nur spärliche Reste dieser hieratischen Kunst. Melodisch haben wir zwei weitere lehrreiche Belege für die beiden den Griechen so gut wie uns bekannten Stilarten erhalten, von denen die eine die melodische Linie aus dem Sprachakzent heraus entwickelt, während die andere sie nach rein musikalischen Gesetzen bildet. In engem Zusammenhang damit steht der Gegensatz des Durchkomponierens und des Strebens nach bestimmter musikalischer Formgebung, wie er in den ersten beiden Fragmenten zum Ausdruck gelangt. Endlich erfährt auch die antike Notationskunde einen beträchtlichen Zuwachs. Allerdings vorerst fast nur durch eine ganze Reihe weiterer Rätsel, die mit unseren bisherigen Mitteln nur unvollkommen oder überhaupt nicht zu lösen sind. Vor allem betrifft dies die Zeichen für das Fiktensystem, das sich als weit verwickelter herausstellt, als man bisher nach den Angaben der Theoretiker ahnen konnte, und auf einen äußerst fein entwickelten dynamischen Vortrag schließen läßt. Auch diese Beispiele bestätigen somit die hohe Kulturstufe, die die griechische Musik auf melodischem und rhythmischem Gebiete erreicht hatte. Wer es versteht, sich unseres modernen, harmonischen Musikempfindens zu entäußern und sozusagen mit griechischen Ohren zu hören, wird den Stolz der Griechen auf ihre Tonkunst begreifen. Aber auch nur die musikalisch Gebildeten von heutzutage innerlich dafür zu gewinnen, darauf werden wir auch hier verzichten müssen. Der Gegensatz des musikalischen Denkens und Empfindens ruft uns nach wie vor ein deutliches „lasciate ogni speranza“ zu.

---

Ausgegeben am 1. Januar 1919

Für die Schriftleitung z. Zt. verantwortlich Prof. Dr. Max Seiffert, Berlin W. 57, Gddenstr. 28, an den alle Sendungen zu richten sind.





Hermann Albert, Der neue griechische Papyrus mit Mustfnoten.