

PINDAR-ODE 1)

Χρυ - σέ - αι φόρ - μιξέ 'Α - πόλ - λω - νος και ι - ο - πλο - κά - μων

Σύν - δι - κον Μοι - σάν κτέ - α - νον Τὰς ἀ - κού - ει μὲν βά - σις ἀ - γλα - ί -

ας ἀρ - χά. Πεί - θον - ται δ' ἄ - οι - δοί σα - μα - σιν ἄ -

γη - σι - χό - ρων ὁ - πό - ταν προ - οι - μί - ων ἄμ - βο - λὰς

τεύ - χης ἔ - λε - λι - ζο - μέ - να και τὸν αἰχ - μα - τὰν κε - ραυ - νὸν

ἄβεν - νύ - εις.

Goldene Phorminx, Apollons und der dunkelgelockten Musen gemeinsames Eigentum! Dir gehorcht der Tanz, der Heiterkeit Anfang, und deinen Winken folgen die Sänger, wenn du die ersten Töne des reigenführenden Vorspiels anhebst mit schwingenden Saiten. Selbst dem Speerwerfer Blitz löschest du aus das unaufhörliche Feuer, (und es schläft über dem Zepher des Zeus der Adler, den schnellen Flügel auf beiden Seiten niedersenkend).

1). Aus K. Meyer: Das Konzert. Stuttgart 1925.

Es ist klar, daß bei diesen minimalen Ueberresten von einer Feststellung von Stilmerkmalen, von Entwicklung und Wandlung der Formen überhaupt nicht gesprochen werden kann. Immerhin läßt sich an diesen drei Melodien allerhand erkennen, was für die griechische Musik charakteristisch gewesen sein muß. Nach diesen Proben war die griechische Musik einstimmig und ohne Begleitung. Die Vokalmusik — nach den Dokumenten hat es fast nur solche gegeben — ist syllabisch, d. h. nahezu jedem Ton entspricht eine Silbe. Höchstens bilden zwei oder drei Noten eine Ligatur. Der Text ist maßgebend

für die Taktwerte. Die Melodie besitzt eine bestimmte Tonart und ist auf einer Folge genau berechneter musikalischer Töne aufgebaut. Diese Feststellungen wirken vielleicht gering, sind es aber nicht, wenn man diese Errungenschaften mit der nichtgriechischen Musik der Antike, etwa der Syrer vergleicht. Wie heiß die Griechen um diese Werte gerungen haben müssen, erfahren wir aus der überaus eingehenden Ausführlichkeit der Theoretiker. Es galt eben vorerst einmal ein genaues meßbares Tonsystem aufzubauen und zu „rationalisieren“. Diesem Problem ist fast die ganze Harmonik des Aristoxenos gewidmet. Im An-

schluß an seine Abhandlung sei die griechische Theorie hier kurz skizziert.

Die Musik der Griechen gehört zur rationalisierten, indem sie die Oktave zum grundlegenden Intervall macht, und ihr System überhaupt zu berechnen versucht. Sie zerlegt das Tongebiet in feste Intervalle, deren Zahlenverhältnisse die Form überteiliger Brüche (d. h.  $\frac{n}{n+1}$ ) haben. Die Oktave mit den Schwingungszahlen 1:2 ist das einfachste Intervall, es wird — angeblich von Pythagoras — geteilt in Quinte + Quarte, mit den Brüchen 2:3 und 3:4. Die weitere Zerlegung erfolgt innerhalb der Quarte, und zwar in Halb-, Ganz- und Doppeltöne. Die Griechen konstruieren ihre Skala nicht vermittels der Teilung der Quinte in große und kleine Terz. Ihr Weg führt daher nicht zu der für unsere abendländische Musik richtunggebenden Dur- und Molltonalität; sondern sie „eliminieren gänzlich die harmonischen Terzen“ und errechnen das Quartintervall durch Addition des Ganztones „Tonos“ und des Doppeltones „Ditonos“. Den Tonos errechnen sie als Differenz von Quinte und Quarte. Den Halbton, das „Leimma“ erhalten sie als Differenz des Ditonos von der Quarte. Auf diese Weise ist es möglich sämtliche Intervalle mit den Zahlen 2 und 3 und deren Vielfachen zu errechnen, während bei der harmonischen Konstruktion die Zahl 5 zu Hilfe genommen werden muß. Die Beschränkung auf die Zahlen 2 und 3 hängt mit dem ästhetischen Prinzip der Einfachheit und der Bedeutung der Zahlensymbolik zusammen. Man bezeichnet die griechische Teilung als reine bezeichnenderweise auch als pythagoräische Stimmung. Hier eine Uebersicht der Intervalle:

Oktave = Diapason = 1 : 2  
 Quinte = Diapente = 2 : 3  
 Quarte = Diatesseron = 3 : 4  
 Ganzton = Tonos =  $\frac{2}{3}$ ;  $\frac{3}{4}$  =  $\frac{8}{9}$  (Quinte-Quarte)  
 Terz = Ditonos =  $\frac{8}{9} \cdot \frac{8}{9}$  =  $\frac{64}{81}$  (Tonos+Tonos)  
 Halbton = Leimma =  $\frac{3}{4}$ ;  $\frac{64}{81}$  =  $\frac{243}{256}$  (Quarte-Ditonos)  
 Die moderne Theorie rechnet seit dem Ende des 16. Jahrhunderts statt dessen mit dem Terzverhältnis 5:4, das dem Archytas (?), Ptolemäus und Didymus (1. und 2. Jahrhundert n. Chr.) bereits bekannt war, jedoch sich gegen die maßgebende Theorie des Aristoxenos nicht durchzusetzen vermochte. Durch das Verhältnis 4:5, das mit einem einfachen überteiligen Bruch dargestellt werden

konnte, ließen sich auch die weiteren Intervalle in der Oktave leichter bezeichnen. Man hat die Entwicklung der abendländischen Musik mit diesen theoretischen Grundlagen in Verbindung gebracht.

Die verschiedene Zerlegung des Quartintervalls wird nun maßgebend für die Grundskalen der Griechen, hierbei wird die Quarte nicht als Spanne, sondern wie berichtet als Tonfolge, als Tetrachord aufgefaßt. Damit schreiten die Griechen über das rein Physikalisch-Harmonische zu einer Melodielehre vor, die dem Melos bestimmte Gesetze vorschreibt. Das Grundtetrachord ist das sogen. „dorische“, das aus der Folge von einem Halbton und zwei Ganztönen besteht, z. B. a g f e. Setzt man zwei derartige Tetrachorde nebeneinander, so nennt man die ganze Reihe „Diapason“, und zwar dorische Diapason oder dorische Tonleiter, also e d c h — a g f e. Für ein Tetrachord gilt auch die Bezeichnung „Syllaba“. Um das ganze Tonsystem der Griechen, das Σύστημα τελειόν zu erhalten, setzt man zwei dorische „Diapason“ aneinander und fügt im Baß noch einen Ton hinzu, um zwei volle Oktaven auszufüllen. Das Σύστημα τελειόν zerfällt demnach in folgende Tetrachorde:

a' g' f' e' || e' d' c' h || a g f e || e d c h || A  
 I            II            III            IV            V

Wir sehen, daß hier im zweiten und vierten Tetrachord der Anfangston e identisch mit dem Schlußton des vorhergehenden ist. Je nachdem zwei aufeinanderfolgende Tetrachorde unabhängig nebeneinander stehen oder miteinander durch einen Ton verbunden sind, unterscheidet man ein Tetrachord als διεξευγμένον oder συνεμένον. Der gemeinsame Ton heißt συναφή. Die Tetrachorde des Systems hatten besondere Namen. Das Tetrachord I heißt υπερβολεῖον, das II. διεξευγμένον, das III. μέσον, das IV. δπατόν, der tiefste Ton A προσλαμβανευόμενος. Die mittleren Tetrachorde sind in der Regel getrennt, und für gewisse melodische Modulationen wurde an diese Stelle eine συναφή gesetzt: das Tetrachord III hieß dann nicht mehr διεξευγμένον, sondern συνεμένον, und brachte die Tonfolge d c b a. Das Nebeneinander der Töne h und b und die Auflösung dieses Problemes hat in der späteren Theorie des Mittelalters eine große Rolle gespielt. Innerhalb der Tetrachorde hatten die Stufen bestimmte Namen, sodaß schließlich jeder Ton des

Systemes genau benannt werden konnte. Die Stufen der Tetrachorde I und II heißen Nete, Paranete, Triten (in der griechischen Theorie wird stets von oben nach unten fortgeschritten); die Stufen der Tetrachorde III und IV Lichanos Parhypate, Hypate. Diese Namen werden dann um eindeutig zu sein, mit den Tetrachordbezeichnungen verbunden. Das Σύστημα μεταβολον (d.h. mit Benutzung des Tones b) in Verbindung mit dem oben angeführten Σύστημα ἀμεταβολον ist dann folgendermaßen aufgebaut:

$\alpha'$ Nete $g'$ Paranete $f'$ Triten	ὑπερβολεῖον	
$e'$ Nete $d'$ Paranete $c'$ Triten	διεξευγμένον	$\left. \begin{array}{l} = \text{Nete} \\ = \text{Paranete} \\ = \text{Triten} \end{array} \right\} \text{συνεμμένον}$
$h$ Paramese $b$ $a$ Mese		
$g$ Lichanos $f$ Parhypate $e$ Hypate	μέσον	
$d$ Lichanos $c$ Parhypate $H$ Hypate	ὑπατό	

A προσλαμβανεύμενος

Der Aufbau erfolgt also ganz regelmäßig bis auf die Mitteltöne Mese und Paramese  $h$  und  $a$ , die auch sonst ihrer Wichtigkeit wegen in der griechischen Melodielehre eine Sonderstellung einnehmen.

Das allgemeine System geht folglich vom dorischen Tetrachord aus. Man konnte die Anordnung der zwei Ganztöne und des Halbtones innerhalb der Quarte jedoch auch anders vornehmen. Legt man den Halbton in die Mitte, so erhält man das phrygische, setzt man ihn zutiefst das lydische Tetrachord. Die Bezeichnungen lydisch und phrygisch stammen aus späterer Zeit, die Verwendung derartiger Anordnungen besteht schon bei Aristoxenos. Nun ist es nicht immer nötig, daß der Skalenbeginn mit dem Tetrachordanfang zusammenfällt, nicht überall muß der erste Ton der Skala zugleich erster Ton des Tetrachords sein. Durch derartige Umgruppierungen der drei Grundskalen dorisch, phrygisch, lydisch wurden die Hypo- und Hyper-

tonarten gebildet. Man nahm aus dem dorischen, phrygischen, lydischen System andere Oktavgestaltungen heraus, dann erhielt man folgende Abschnitte resp. Tonarten (τόνοι):

Ia) Dorisch:  $e' d' c' h \parallel a g f e$

b) Hypodorisch:  $a g f e d c H \parallel A$  = äolisch

c) Hyperdorisch:  $h \parallel a g f e d c H$  = mixolydisch

IIa) Phrygisch:  $d' c' h a \parallel g f e d$

b) Hypophrygisch:  $g f e d c H A \parallel G$  = iastisch

c) Hyperphrygisch:  $a' \parallel g' f' e' d' c' h a$  = lokrisch u. verwandt dem hypodorisch

IIIa) Lydisch:  $c' h a g \parallel f e d c$

b) Hypolydisch:  $f e d c H A G \parallel F$

c) Hyperlydisch:  $g' \parallel f' e' d' c' h a g$  = verwandt dem hypophrygisch

Die Aufbaumethode ist überall die gleiche, die zwei Tetrachorde werden vertauscht, durch einen Ton verbunden und erhalten dann oben oder unten einen Ersatzton hinzugefügt. Wir sehen ferner, daß einige Skalen, so z. B. hyperlydisch und hypophrygisch tonweise übereinstimmen und nur durch die verschiedenen Teilungseinschnitte unterschieden werden. Die Bezeichnungen werden nebeneinander benutzt, hyperdorisch neben mixolydisch.

Erwähnt seien hierbei zwei Ausdrücke, die mit dieser Doppeldeutigkeit zusammenhängen, aber nur aus späterer Zeit (Ptolemäus) überliefert sind: Thesis und Dynamis. Thesis bedeutet die absolute Tonhöhe, Dynamis die Stellung eines Tones innerhalb der Skala. Hugo Riemann hat mit bisher anerkannter Methode absoluten Tonhöhen für das System festgelegt.

Die Grundstimmung etwa im 2. Jahrhundert n. Chr. wäre demnach ungefähr cis-moll gegenüber dem a-moll der klassischen Perioae. Handelt es sich hier um eine langsame Verschiebung des ganzen Systems im Laufe der Jahrhunderte, so kennt schon die klassische Theorie die Transposition der drei Grundskalen und ihrer Umstellungen, entsprechend unsern verschiedenen Dur- und Mollskalen. Beim Uebertragen der alten Dokumente können daher sämtliche chromatische Töne auftreten.

Kurz sei hier die Aufzeichnungsweise der griechischen Musik gestreift, deren Auflösbarkeit wir dem im 2. Jahrhundert n. Chr. lebenden Musikschriftsteller Alypius verdanken. Er hat seinen Ausführungen genaue Notentabellen bei-

gelegt. Man nimmt danach an, daß die Griechen zwei Notationen gekannt haben, eine für Vokalmusik (λέξις) und eine für Instrumentalmusik (κροῖσις). Diese Notationen hängen mit den Tongeschlechtern, den γένοι zusammen und sind wohl für das enharmonische oder die chromatische Systeme bestimmt gewesen. Sie verfügen nämlich für jedes Halbtonintervall über drei Zeichen in der instrumentalen, über drei Buchstaben des großen griechischen Alphabets in der vokalen Notation. Die Reihen für die Noten f bis h sind dann folgende:

ΑΒΓ	ΑΕΖ	ΗΘΙ	ΚΑΜ	vokal
f—e	e—dis	d—cis	cis—h	
\ / N	□ □ □	> V <	λ λ γ	instrumental.

Für die dorische Skala ist die Notenfolge dann:

Γ	Η	ΚΑΜ	Π	Τ	ΧΨΩ
e'	d'	ch	a	g	fe

Man sieht, daß der normalen Skala nicht die fortlaufende Buchstabenfolge gegenübersteht, sondern daß gewisse Lücken vorhanden sind. Und zwar bekommen die um einen Ganzton voneinander getrennten Töne nur einen Buchstaben der Dreiergruppen, den Halb- und Dritteltönen dagegen stehen alle drei Buchstaben zur Verfügung. Die höhere Oktave wird durch Punkte (A' B' etc.) bezeichnet, die tiefere Lage benutzt etwas abweichende, der κροῖσις verwandte Zeichen. Die Instrumentalschrift ist ihrer Herkunft nach schwerer zu verstehen. Doch sind beide Notationen nicht nur völlig eindeutig bestimmend, sondern man kann aus der verschiedenen Auslese der Zeichen Tonart, wie Tongeschlecht erkennen.\*) Ferner möchte man nach der Bildung der Schrift im Gegensatz zu unseren Notennamen vermuten, daß bei den Griechen die chromatische oder gar die enharmonische Skala die ältere war, da die diatonischen Bezeichnungen nur eine Auslese aus dem Alphabet darstellen.

Hiermit kommen wir nun zu den Klanggeschlechtern, den γένοι, von denen die Griechen drei Arten kannten: Diatonik, Chromatik und Enharmonik. Ob diese Systeme nacheinander und abhängig von einander entstanden sind, und in welcher Reihenfolge, ist heute ein umstrittenes Problem. Es ist möglich, daß die älteste Tonleiter pentatonisch war, d. h. die Halbtonschritte übergang, also die Folge d e g a h d e verwendete. Die diatonische Leiter

\*) Näheres s. b. Riemann.

fügt dann die Halbtöne an 3. und 7. Stelle ein. Die chromatische Teilung scheint mit Drittel-, die enharmonische mit Vierteltönen operiert zu haben. Ob auch die nicht diatonischen Reihen praktisch benutzt wurden, ist fraglich. Die Tatsache wäre überhaupt abzulehnen, wenn nicht in den erhaltenen Dokumenten gewisse Eigenheiten auf ihre Verwendung hinwiesen\*\*). Außerdem kennt man für das Stimmen der Kithara gewisse Regeln, die auf die drei Klangarten Bezug nehmen. Die Namen für das Umstimmen: Eklysis (diatonisch), Spondaismos (chromatisch) und Ekbole (enharmonisch) kommen bei späteren Schriftstellern öfters vor. Die Theoretiker kennen auch noch andere Skaleneinteilungen, die sie χροῖσι nennen. Diese Ausdrücke seien nur erwähnt.

Damit haben wir das kurz zusammengefaßt, was wir von der griechischen Theorie an Tatsachen wissen. Die Begriffe und die Namen wurden von der mittelalterlichen Lehre übernommen, in der Zeit der Renaissance wieder belebt, obschon zum Teil in ganz anderer Bedeutung verwendet (z. B. Chromatik). Die große Schwierigkeit entsteht aber nun, wenn wir diese Theorie auf die Praxis übertragen wollen, denn wir haben kein praktisches Material, an dem wir sie nachprüfen können. Zudem bleiben selbst im Theoretischen soviel Stellen unlösbar und problematisch, daß wir auch in Bezug auf das bisher Ausgeführte eine gewisse Skepsis bewahren müssen. Besonders dürfen wir eines nicht übersehen. Wir sind nur über einen Teil der Theorie, die Meloslehre, durch die Aristoxenische\*) Harmonik gut unterrichtet. Daneben nennt jedoch Aristoxenos noch als Gebiete der Musiklehre: Rhythmik, Metrik und Organik (Instrumentenlehre). Der im 1. Jahrhundert n. Chr. lebende Aristides Quintilianus führt noch weitere Fächer an. Ueber eine dieser Teilwissenschaften sind uns noch einige Nachrichten in den aristoxenischen Bruchstücken über die Rhythmik überliefert. Doch sind diese Berichte leider so fragmentarisch, daß ihnen kaum etwas zu entnehmen ist. Die wichtigste Frage, ob die Griechen einen vom Metrum unabhängigen Rhythmus gekannt haben, können wir wohl heute dahin beantworten, daß es neben dem Metrum einen Rhythmus gab, doch wurde die Form des Rhythmus aus dem Metrum entwickelt. In seiner

\*\*) Im Orestfragment und in dem christl. Hymnus aus Oxyrinchos.

\*) Auch bei ihr fehlen die Schlußkapitel.

Schrift: *περὶ ποιητικῆς* hat Aristoteles sicher Näheres hierüber geschrieben, doch sind leider gerade die Teile über Auletik und Kitharistik verloren. Nach Aristoteles benutzen alle Zweige der Kunst zur Darstellung die Zahl, und zwar vermittels des Wortes oder der Harmonie. Harmonie ist hier Sammelbegriff für Rhythmus, Melos und Metrum. Die drei Kräfte werden verwendet in den Dithyramben und Nomoi; Melos und Rhythmik in der Auletik und Kitharistik. Wie dieser Rhythmus beschaffen gewesen ist, läßt sich heute noch nicht bestimmen. In der Notation gab es eigene Rhythmuszeichen. Die Bezeichnungen für die Taktarten kommen von den Dichtungsformen, von den Metren oder auch von nationalen Namen her; z. B. war der kretische Rhythmus fünfteilig. Die Herkunft vom Metrum scheint mir nun keine Schwäche, sondern die Stärke der griechischen Musik gewesen zu sein, oder zum mindesten für die Entwicklung besondere Bedeutung erreicht zu haben. Denn durch den engen Zusammenhang von Metrum und Rhythmus hat sich eine Eigenart der griechischen Musik herausgebildet, die sie wesentlich vom orientalischen, syrischen Gesang unterscheidet. Alle uns überlieferten Dokumente griechischer Musik sind syllabische Vertonungen. Auf je eine Silbe kommt in weitaus den meisten Fällen eine Note. In Ausnahmefällen findet man Ligaturen von 2 und 3 Noten. In einem schon aus der nachchristlichen Zeit stammenden Fragment fällt eine Ligatur von vier Noten als ganz besondere Merkwürdigkeit auf. Der syrische Gesang verwendet dagegen mit Vorliebe lange Melismen und ausgespinnene Koloraturen. Diese Art des Gesanges setzt meist Solovortrag und Improvisation voraus. Im Mittelalter hat man zwar im gregorianischen Choral auch diese Melismen testgelegt. Doch gibt es in Syrien noch heute den Brauch des improvisierenden Solovortrages. Ob die Griechen den syllabischen Gesang für ihre Chöre benötigten, oder ob umgekehrt der Chorgesang den syllabischen Vortrag bedingte, ist für die späteren Auswirkungen gleichgültig. Wichtig ist nur, daß der syllabische Gesang allmählich — doch höchst wahrscheinlich von Griechenland aus — die Gesangsweise der mittelalterlichen Kirche zuerst in den Hymnen, dann in den Sequenzen u. a. eroberte. Hiermit wurde dann weiter das Entstehen der Polyphonie erst ermöglicht. Tatsächlich sind die ältesten mehrstimmigen Gesänge,

die sog. Organe des Hucbald syllabische Vertonungen. In der ältesten mehrstimmigen Schule von Notre-Dame ist die eine Hauptform der „Discant“ syllabisch, während die andere das „Organum“ syllabischen und melismatischen Gesang kontrastiert. — Hier scheint mir also der einschneidende Einfluß der Antike auf die mittelalterliche Musik zu liegen. Die Organa der Notre-Dame Schule wären danach direkt als Symbole der Verbindung von orientalischer und antiker Musik zu deuten; und aus dieser Synthese hätte sich dann die abendländische Mehrstimmigkeit entwickelt.

Auf die Geschichte der griechischen Musik einzugehen, eine Entwicklung darzulegen, ist heute noch unmöglich, da alle Nachrichten unbestimmt, fast sagenhaft sind. Um 700 v. Chr. sollen Olympos und Terpander gewirkt haben. Sie werden von den Hütern der Tradition als Zeugen angerufen. Olympos gilt als Erfinder der wichtigsten Nomoi, vermutlich einer siebenteiligen Art von kultischen Melodien. Terpander wird als Meister der Kithara gerühmt. Sakades\*) soll 586 in den pythischen Wettkämpfen mit einem Nomos, der den Kampf Apollos mit dem Drachen schilderte, gesiegt haben. Im übrigen sind die Nachrichten eigentlich identisch mit dem, was wir von der Entwicklung der griechischen Dichtkunst wissen. Alle musikalischen Formen sind zugleich auch Dichtungsarten. Im besonderen auf Musik bezüglich ist nur der Kampf zwischen den beiden Instrumenten Aulos und Kithara, dem Blas- und dem Zupfinstrument. Und auch hier scheint die Hauptunterscheidung keine ausschließlich musikalische gewesen zu sein, sondern darin zu liegen, daß man beim Vortrag einmal zugleich mitsingen konnte, im anderen Falle nicht. Der Aulos war ein Blasinstrument, keine Flöte im modernen Sinn, sondern wurde mittels eines Doppelrohrblatts angeblasen. Die Kithara, in der Regel sieben- oder elfsaitig wurde mit dem Finger gezupft oder mit dem Plektron gerissen, ermöglichte also den gleichzeitigen Gesang und wurde daher von den Anhängern der klassischen Tradition bevorzugt. Die Syrinx, die Hirten- oder Panflöte wird daneben noch als besondere Instrumentengattung der Volksmusik erwähnt. Die sonst vorkommenden Namen bezeichnen Abarten dieser gebräuchlichsten Formen, so die Phorminx, Magadis u. a.,

\*) Pausanias X. 17.

über deren Eigenheiten wir nicht genau orientiert sind. Jedenfalls ist es merkwürdig, daß eine Reihe von Instrumentenarten, die im Orient und Aegypten damals schon bekannt waren, wie die Laute, die große Harfe, sogar die Orgel in Griechenland keine Bedeutung erlangt haben, obwohl sie vollkommener waren, als die dort gebräuchlichen. Plato lehnt für seinen Idealstaat sogar den Aulos als zu tonreich ab. Anscheinend wollte man keine komplizierten kunstreichen Instrumente, sondern bevorzugte die immerhin primitive Kithara.

Diese Einstellung führt uns nun zur Betrachtung der Stellung, die der Musik im griechischen Leben zugestanden worden ist. Welchen Bericht wir nun auch von Schriftstellern der klassischen Zeit hierüber vor uns haben, man merkt bei jedem Wort, wie verschieden die griechische Auffassung von der unsern gewesen ist, und wie sehr wir uns umzustellen haben, wenn wir sie verstehen wollen. Selbstverständlich, daß unter so anderen wirtschaftlichen und kulturellen Verhältnissen die Beziehung zur Kunst überhaupt eine andere war. Ganz besonders abweichend muß aber anscheinend bei den Griechen die Stellung zur Musik gewesen sein. Hören wir zuerst, was Aristoteles, der Hauptzeuge im achten Buch seiner Staatslehre hierüber zu berichten weiß: \*)

„Ueber einige Probleme der Musik haben wir schon früher diskutiert. Es ist sicher gut, jenes im Zusammenhang vorzuführen, damit so noch einmal Gelegenheit gegeben werde zu Ausführungen, in denen man vorbringen kann, was man über sie zu sagen hat. Denn es ist wahrhaftig nicht leicht auseinanderzusetzen, welche Kräfte sie besitzt, ob es Sinn hat, sich mit ihr nur zur Zerstreung und zur Erholung zu beschäftigen an Stelle von Schlaf und Rausch. Denn diese wie jene sind nicht Dinge ernster Beschäftigung, sondern nur angenehm, und wie Euripides sagt, verhindern sie das Grübeln. Daher werden sie alle gleich bewertet und benützt: Wein und Rausch und Musik. Sogar der Tanz wird mit dazu gerechnet.

Vielleicht haben wir aber auch anzunehmen, daß

die Musik irgendwie nach der Tugend hinstrebt. Wie das Turnen in einer Art den Körper entwickelt, so könnte die Musik auf das ἦθος\*) des Menschen einwirken, indem es ihn daran gewöhnt sich freuen zu können. Oder trägt sie etwa zur διαγωγή\*\*) oder zur Einsicht bei? Diese Möglichkeit wäre als dritte anzuführen und zu betrachten.

Es ist klar, daß man die Kinder nicht zur Spielerei erziehen soll. Beim Unterricht spielt man nicht. Alles lernen ist mit Anstrengung verbunden. Aber es ist auch nicht ratsam, den Knaben und jungen Menschen διαγωγή zu übermitteln. Denn den Anfängern kommt das Ende noch nicht zu. Aber wird nicht das, was den Kindern ernst gewesen, ihnen wenn sie Männer und Erwachsene sind, zur Spielerei? Wenn es so ist, warum sollte man solche Dinge dann überhaupt lernen? Und warum nicht einfach wie die Könige der Perser und Meder mit Genuß und Belehrung daran teilnehmen, wenn es andere für uns tun? Denn es ist doch notwendig, daß die Männer, die es selber tun wollen, sich in der Ausführung und Technik besser ausbilden als Menschen, die sich nur so lange damit abgeben, als nötig ist, es gerade zu erlernen. Wenn es notwendig ist, daß man die Musik selber ausführt, so wäre es womöglich auch nötig, daß man es selber verstehen müßte, die Speisen zuzubereiten. Das wäre doch Wahnsinn! In dieselbe Verlegenheit kommt man bei der Frage, ob die Musikausführung instände sei, das ἦθος zu veredeln. Muß man sie dazu selber lernen? Kann man nicht auch beim bloßen Zuhören lernen, richtig zu genießen und zu urteilen? So machen es nämlich die Spartaner, die sie nicht selber studieren, gleichwohl aber fähig sein sollen, richtig zu beurteilen, welche Gesänge etwas taugen und welche nicht. Ebenso fraglich ist es, ob die Musikausübung nützlich sei zum Glück und zur reinen διαγωγή. Muß man sie hierzu etwa selber lernen oder kann man sie auch genießen, wenn man andere dazu benützt? Es sei erlaubt, auf die Vorstellung von den Göttern zu verweisen. Auch Zeus singt nicht selbst, noch spielt er — nach den Dichtern — die Kithara. Handwerker nennen wir jene, die die Musik selber ausüben. Ein freier

\*) πολιτικῶν τὰ σωζόμενα. VIII. 5. Der Übertragung wurde die Ausgabe von Hermann Conring, Helmstadt, 1656, zu Grunde gelegt. Herrn Stephan Kuttner möchte ich an dieser Stelle für die freundliche Hilfe bei der Übersetzung danken.

\*) Das Wort ἦθος ist nicht übersetzt, da es sich im Deutschen schwer wiedergeben läßt, es bedeutet zweierlei: Charakter und Sitte

\*\*) Das Wort διαγωγή läßt sich auch nur schwer übersetzen, es bedeutet innere Sammlung, inneres Gleichmaß, harmonische Lebenshaltung, das Bildungsideal der Griechen.

Mann tut es nur im Rausch oder aus Spielerei. Aber vielleicht sollten wir hierüber erst später sprechen. Denn es ist wichtiger zuerst zu untersuchen, ob man die Musik überhaupt zur Erziehung heranziehen soll, oder nicht, und in welcher der drei besprochenen Richtungen sie wirkt, zur Selbstzucht, zur Spielerei oder zur διαγογή. Wir müssen wohl alle heranziehen, weil jede beteiligt scheint. Als Spielerei kommt sie dem geistigen Ausruhen zu Gute. Das Ausruhen wiederum ist notwendigerweise angenehm, da es eine Medizin für die Anstrengungen der Arbeit ist. Διαγογή muß nach allgemeiner Ansicht nicht nur schön, sondern auch angenehm sein. Zum Glücklichsein braucht man beides. Wir alle zählen die Musik zu den angenehmsten Dingen, ob sie nun nackt ist, oder mit Melodie verbunden. Sagt doch Musäus, daß das Singen zu den schönsten Dingen für den Menschen gehöre. Deshalb treffen wir auch sehr richtig Musik bei Gesellschaften und Festen an, weil sie die Macht besitzt, die Freude zu erhöhen. Daher ist man wohl auch der Ansicht, daß Kinder Musik lernen müssen. Denn alles, was zum Vergnügen beiträgt, trägt ja nicht nur zu dem Ziele selber bei, sondern auch zur Erholung. Doch gelingt es den Menschen nur selten, ein Ziel zu erreichen, sie ruhen zu oft aus und zerstreuen sich, nicht um sich dadurch zu vervollkommenen, sondern des Vergnügens wegen, als ob das Zuträgliche bei den Vergnügungen die Erholung sei! Die Menschen gehen schließlich soweit, die Zerstreuung zum Selbstzweck zu machen. Natürlich kann in gewissem Sinn auch der Genuß Bedeutung haben, aber nicht jeder beliebige. Die danach (παύδα) Suchenden nennen als sinnvolles Vergnügen die Musik, weil der Genuß und der Zweck der Praxis bei ihr zusammenfallen. Denn der Zweck mache sich nicht in der Zukunft belohnt. Solche Vergnügungen gehörten nicht der Zukunft, sondern der Vergangenheit an, wie Mühe und Arbeit. Nun wird geforscht, ob die Glückseligkeit aus solchen Vergnügungen entstehen könne; dann soll die Glückseligkeit aber wieder — naturgemäß — der Grund der Vergnügen sein. Auf die Musik bezogen, heißt es, daß sie nicht nur des Vergnügens wegen da sei, sondern weil sie damit auch für die Erholung zuträglich werde. So scheint es wenigstens! × × × \*)

\*) × × × bezeichnen vom Herausgeber angegebene Lücken.

Ferner haben wir jedoch zu untersuchen, ob sich nicht Folgendes abspielt. Vielleicht ist ihre (der Musik) Natur fördernder über ihre beruhigende Wirkung hinaus. Auch soll sie nicht des gemeinsamen Vergnügens wegen, das alle durch sie empfinden, betrieben werden, — denn die Musik löst selbstverständlich Wohlbefinden aus; für alle Alter und alle Charaktere (····) ist ihre Anwendung erfreulich — sondern weit mehr, weil sie sich auf ἦθος und Seele auswirkt. Das wäre offensichtlich, wenn wir in unserm ἦθος irgendwie von ihr beeinflusst würden. Daß wir tatsächlich von ihr beeinflusst werden, wird aus vielem klar, neben anderem besonders aus den Gesängen des Olympos. Er vermochte, darin stimmen alle überein, durch sie die Seelen zu begeistern. Diese Begeisterung ist eine Bewegung des Charakters (ἦθος) in Bezug auf die Seele. Auch wenn man Schauspielern zuhört, entstehen in uns Gefühle mit, auch abgesehen von den Tänzen und Gesängen. Nachdem es also der Fall ist, daß die Musik zu den Vergnügungen zu zählen ist, daß sie die Kraft hat zu Freude, zu Liebe und Haß, so ist es klar, daß man sie lernen und nichts so üben muß, wie richtig zu beurteilen und Freude zu haben an edlen Charakteren (ἦθησι) und schönen Handlungen. Es gibt in den Rhythmen und Melodien sehr bedeutsame Gleichnisse der wahrhaftigen Natur von Zorn und Milde, ebenso von Tapferkeit und Gleichmut und deren Gegensätzen, auch von den anderen Charaktereigenschaften. Das offenbaren uns die Werke, daß wir beim Zuhören (von Musik) seelisch anteilnehmen. Die Gewohnheit, sich hierbei zu freuen und Schmerz zu empfinden, ist der Art, wie man sich der Wirklichkeit gegenüber verhält, sehr verwandt. Wenn man sich z. B. beim ersten Blick über das Bild von jemanden freut, und zwar (nicht aus andern Gründen, sondern) nur wegen der Gestalt selbst, so wird einem sicher auch der persönliche Anblick jenes Menschen, dessen Bild man betrachtet hat, erfreulich sein × × × Dies ist bei den anderen Sinnen, z. B. beim Geschmacke und Tastsinn nicht der Fall, daß sie etwas Aehnliches wie Gleichnisse von Charakteren (ἦθῶν) enthalten. Bei den sichtbaren Erscheinungen ist die Gestalt derart. Bis auf ein kleines stimmen alle bei solchen Wahrnehmungen überein. Doch sind das keine Gleichnisse, sondern eher Zeichen, werdende Gestalten und Farben von Charakteren

(ῥῥῥ) × × × So ist es auch am Körper, wenn er sich im Affekt befindet. × × ×

Ferner welche Rolle spielt es (?) beim Anschauen dieser Dinge? So sollen die Knaben nicht Pausons Werke betrachten, sondern die des Polygnot und von anderen Malern und Bildhauern nur den der ῥῥῥ ist.

In den Melodien sind jedoch Abbilder von ῥῥῥ. Das ist offenbar. Bereits die Natur der Tonarten ist verschieden, so daß die Hörer verschieden reagieren und nicht zu jeder von ihnen dasselbe Verhältnis haben, sondern bei einigen trauriger und gesammelter sind, z. B. beim Mixolydischen; bei anderen sanfterer Gesinnung z. B. bei den „Unverbundenen“. Maßvoll und am gefaßtesten ist man bei einer anderen. Von allen Tonarten scheint nur das Dorische so zu wirken. Die bezaubernde Tonart ist das Phrygische.

Das alles sagen treffend diejenigen, die Musikpädagogik studiert haben. Die Beispiele für ihre Theorie nehmen sie aus der Praxis. Ebenso verhält es sich mit den Rhythmen. Die einen haben ruhigeren, die anderen bewegteren ῥῥῥ. Die Bewegung kann von derberer oder edlerer Art sein. Aus alledem erhellt, daß die Musik die Macht hat, etwas aus dem ῥῥῥ zu machen. Wenn sie das kann, ist es auch klar, daß man Kinder Musik lernen und üben lassen soll. Daher ist der Musikunterricht geeignet für die Jugend. Kinder halten in ihrem Alter bei nichts Unangenehmen aus. Die Musik gehört von Natur zu den angenehmen (würzigen) Sachen. Und es scheint irgendeine Verwandtschaft der Tonarten mit den Rhythmen zu bestehen × × × Daher sagen viele Gelehrte, daß die Seele eine Harmonie sei oder habe.“

Aus diesen reichlich problematischen Sätzen, können wir im Zusammenhang mit dem, was Plato in seinem Staat berichtet, doch allerhand entnehmen. Musik ist bei den Griechen zwar auch zu dem für uns gültigen Zweck — als Kunst — ausgeübt worden, doch nie in dem Maß, wie die bildenden Künste oder die Poesie. Die Hauptbedeutung der Musikausbübung lag auf erzieherischem Gebiet. Musik ist eines der vier Fächer, die Aristoteles für den Unterricht heranzieht: — γράμματα, γραφικά, γυμναστική μουσική. Mit der γυμναστική gehört sie zu den Zweigen, die Plato für die Erziehung der Jugend vorsieht. Aber warum wird nun gerade die Musik gewählt? Nicht um sie zu beherrschen, und sie als

Kunst auszuüben, wie wir sie heute betreiben, sondern als Mittel zum Zweck, als Verstandesübung, als Geschmacksübung und als Charakterbildung. Diese drei Ziele sind es, die von den beiden Philosophen des öfteren betont werden. Wie der Körper durch Gymnastik, so sollen die Sinne durch Musik geübt werden. Wir müßten vielleicht besser statt Musik Akustik sagen, um uns einen Begriff von der griechischen Auffassung zu machen. Schärfung des Verstandes ist das erstrebenswerteste Ziel, Schärfung der Sinne, Wissen um die Beschaffenheit dessen, was auf uns wirkt, ist das, was dem freien Menschen ziemt. Daher die Verachtung der Musikausbübung, die im Gegenteil bei uns die größte Rolle spielt, bei den Griechen aber wegen der Anforderungen an technischem Können Zeitvergeudung war. Daß man nun von allen Künsten gerade die Musik hierzu wählt, scheint besonders charakteristisch. Mitbestimmend war die starke mathematische rechnerische Seite der Musiktheorie. Aber schließlich hätte die Architektur in diesem Sinne die gleichen Dienste geleistet. Ist es nicht eine alltägliche Erfahrung, daß wir das am meisten üben müssen, was uns schwer wird, was nicht als selbstverständliche Fähigkeit einem Menschen oder einem Volk gegeben ist. Nehmen wir zum Beispiel einen Maler, dem Farbentechnik angeboren ist, aber zeichnerische Begabung fehlt. Wird er sich darin nicht besonders üben müssen, um ein vollendeter Künstler zu werden. Erarbeiten muß man sich das, was einem fernliegt. So kann man beim Durchlesen der betreffenden Bemerkungen bei Plato und Aristoteles die Empfindung nicht unterdrücken, daß beide Philosophen über ein ihnen fremdes Gebiet sprechen. Den ganz optisch eingestellten Griechen waren die Dinge, die man mit dem Gesichtssinn aufzunehmen hatte Selbstverständlichkeiten. Um die Musik hatten sie zu ringen. Und diese Eroberung geschieht in einer uns unverständlichen Weise, indem die Kunst mit allerhand Nebenzwecken belastet wird. Wer mit der Musik den Verstand schulen will, macht sie zur Akustik, wie es ähnlich heute die Tonpsychologen tun.

Eine mindestens ebenso eigentümliche Verbindung ist aber das Durchsetzen der Musik mit ethischen und sittlichen Forderungen. Denn auch was Plato und Aristoteles von der Ausbildung



der Urteilsfähigkeit auf musikalischem Gebiet verlangen, soll ja nicht auf das rein künstlerische Gebiet beschränkt bleiben. Man soll über Musik urteilen lernen, weil derjenige, der das Melodische in der Musik beherrscht, auch eine melodische Seele bekommen wird; derjenige, der sich auf musikalischen Takt versteht, auch taktvoll sein wird; derjenige, der über die musikalische Harmonie Bescheid weiß, auch ein harmonischer Mensch sein wird.

In dieser einseitigen Weise spielt nun die Musik besonders in der Jugenderziehung eine große Rolle. Mehr noch als in mathematisch verstandesbildender Richtung, legen Plato wie Aristoteles Wert auf die ethische Seite der Musik; daher die Strenge, mit der gewisse Tonfolgen erlaubt, andere verboten werden; daher das Ablehnen der reinen Instrumentalmusik. „In jedem Fall ist der Text wichtiger als die Melodie.“ Aber auch nur als Begleitung hat jede Tonart, jeder Rhythmus einen bestimmten Charakter, ein bestimmtes  $\psi\theta\omicron\varsigma$ . Die Doppeldeutigkeit des Wortes  $\psi\theta\omicron\varsigma$  als Charakter und Sitte scheint keine Zufälligkeit. Jede Melodie hat in Tonart und Takt einen bestimmten Charakter, übt aber auch eine ganz bestimmte sittliche Wirkung aus, die durch den analogen Verlauf mit der Bewegung der Seele zu erklären ist. Diese Wirkung ist jedoch nicht Ausfluß der künstlerischen Phantasie und auch nicht bedingt durch die seelische Eignung des Hörenden, sondern berechenbar und erlernbar. Ohne diese Kenntnis ist kein gebildeter Mensch denkbar. Benutzt man sie übermäßig, so wirkt sie schädlich. Nur im Verein mit anderen Studien wird das richtige Gleichgewicht einer harmonischen Bildung hergestellt. Daher ist auch eine tiefe erschütternde Wirkung der Musik abzulehnen. Sie soll ausgleichen, zerstreuen, beruhigen, gleichmäßig erfreuen, nicht belasten, aufregen oder anstrengen. Daher wird auch die leichte Verständlichkeit des Vorgetragenen gefordert. Uebersichtlichkeit im Tonalen und Rhythmischen ist Bedingung. Was man nicht sofort erfassen kann, ist nicht in die Kunst aufzunehmen. Daher soll man keine Neuerungen einführen, daher wirkt eine bekannte Melodie erfreulicher als Neues und noch nie Gehörtes. Daher soll man auch polyrhythmische und polyphone Musik vermeiden.

Nur der Einklang, von den Intervallen nur die Oktave wirken beim Zusammenklingen schön und angenehm. Alles andere ist verwirrend.

Merkwürdig stimmen so verstanden Theorie und Praxis überein. Es scheint fast, als ob sich die praktische Musikausübung nach den ästhetischen Gesichtspunkten gerichtet habe. Das, was mit den Forderungen der Lehre nicht übereinstimmte, vermochte sich auch in der Wirklichkeit nicht durchzusetzen. So sehen wir auf musikalischem Gebiet eine merkwürdige Zweckhaftigkeit vorhanden, die für unsere Auffassung die Musik von der Bedeutung einer Kunst herabdrückt. Diese Einstellung hat möglicherweise im Altertum die Entwicklung der Musik direkt gehemmt.

Man könnte nun freilich annehmen, daß die Griechen auf dem theoretisch beschränkten Gebiet, das sie der Musik einräumten, es zur Meisterschaft gebracht hätten. Dagegen spricht aber nicht nur die Spärlichkeit der erhaltenen Dokumente — dies könnte Zufall sein, — sondern weit mehr die eigenartige Stellungnahme der Philosophen ihr gegenüber. Die feinen theoretischen Unterscheidungen, die solange als Belege der Meisterschaft gegolten haben, können möglicherweise nur theoretischen Wert gehabt haben und sind in der Praxis nicht verwendet worden, ja vielleicht sogar weniger Kunsttheorie, als naturwissenschaftliche Spekulation. Ist doch auch auf den mittelalterlichen Universitäten Musik in dieser Weise gelehrt worden.

So bleibt für die Kunst als wertvolles Prinzip einzig die metrisch syllabische Theorie, die auf die allgemeine Entwicklung einen nachhaltigen Einfluß gehabt hat. Man kann fast sagen, trotz der bewußten Gegenarbeit hat die griechische Musik doch das Neue vorbereiten helfen. So wie am Schluß vom „Staat“ der Künstler Plato doch über den Philosophen und Theoretiker gesiegt hat. In der Vision der Weltordnung heißt es wie eine Vorahnung der abgelehnten mehrstimmigen Musik: „Die ganze Spindel aber dreht sich im Schoß der Notwendigkeit. Und oben auf ihren Wirteringen, auf dem Rande eines jeden Kreises steht mit ihnen herumgeschleudert eine Sirene, die stets nur einen Ton erschallen läßt von solcher Stimmung, daß die Töne aller acht Sirenen in einer Harmonie zusammenklingen.“