

Walter Burkert, Alfred Heubeck, Jørgen Raasted, Bruno Stäblein, Rudolf Till und Reginald P. Winnington-Ingram bin ich für mannigfache Hinweise und förderliche Ratschläge zu aufrichtigem Dank verpflichtet. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft hat mein Vorhaben durch Gewährung einer Reisekostenbeihilfe und eines Druckkostenzuschusses unterstützt.

Die vorliegende Ausgabe ist Otto Seel gewidmet, dem ich die erste Anregung zu der Beschäftigung mit den Fragmenten antiker Musik verdanke. Seine persönliche Anteilnahme, sein beständiges Interesse und sein immer freundlich gewährter Rat haben meine Arbeit mehr gefördert als hier zum Ausdruck kommen kann.

Erlangen, Juli 1970

Egert Pöhlmann

Egert Pöhlmann
Denkmäler altgriechischer Musik. - Nürnberg, 1970

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Einleitung	9
I. Melodien und Fälschungen aus Handschriften und Drucken	18
Nr. 1—5 Mesomedes	18
Nr. 6 Die Hormasia	32
Nr. 7—12 Anon. Bellerm. § 97—104	36
Nr. 13* Terenz Hec. 861	41
Nr. 14* Aristophanes Nub. 275—277	43
Nr. 15* Gregor Naz. Poem. mor. 1,11f. (A. Kircher)	45
Nr. 16* Pindar Pyth. 1,1—8 (A. Kircher)	47
Nr. 17* Hymn. Hom. 18 (B. Marcello)	50
II. Melodien aus Inschriften	58
Nr. 18 Kopenhagen Inv. Nr. 14897 (Seikilos)	54
Nr. 19 Delphi Inv. Nr. 517, 526, 494, 499	58
Nr. 20 Delphi Inv. Nr. 489, 1461, 1591, 209, 212, 226, 225, 224, 215, 214 (Limenios)	68
III. Melodien aus Papyri	77
Nr. 21 Pap. Wien G 2815 (Euripides Or. 338 ff.)	78
Nr. 22 Pap. Wien G 29825 a/b recto	84
Nr. 23 Pap. Wien G 29825 a/b verso	88
Nr. 24 Pap. Wien G 29825 c	91
Nr. 25—27 Pap. Wien G 29825 d—f	92
Nr. 28—29 Pap. Wien G 18768/1494	98
Nr. 30—33 Pap. Berlin 6870	94
Nr. 34 Pap. Oxy. 1786	106
Nr. 35 Pap. Zenon 59538	110
Nr. 36—37 Pap. Oslo 1418	114
Nr. 38 Pap. Oxy. 2486	126
Nr. 39—40 Pap. Michigan 2958	180
Anhang I. Melodie und Wortakzent	140
Anhang II. Die rhythmische Notation	141
Anhang III. Die melodische Notation	142
Literaturverzeichnis	146
Abkürzungsverzeichnis	154
Bildquellenverzeichnis	156
Register	157
Tafeln	I—XVI

Einleitung

Die wichtigste Traditionsquelle antiker Literatur, die handschriftliche Überlieferung, scheidet für die antike Musik bis auf einige wenige Zufallsfunde aus, die ihre Erhaltung nur dem Umstand verdanken, daß sie Eingang in ein musiktheoretisches Corpus gefunden haben. So sind die »Mesomedeshymnen«, die V. Galilei schon 1581 herausgegeben hat, als Anhang zu dem Traktat eines Dionysios überliefert (Nr. 1—5). Aus musiktheoretischen Exzerpten stammt die 1588 von G. Zarlino veröffentlichte »Hormasia«, die ganz zu Unrecht unter die Musikfragmente geraten ist (Nr. 6). Lehrbeispiele sind die sechs Instrumentalstücke am Schluß der von F. Bellermann 1841 edierten musiktheoretischen Anonymi (Nr. 7—12). Dies war bis zum Ende des 19. Jh. das gesamte authentische Anschauungsmaterial.

Nicht verwunderlich ist, daß jene Situation schon sehr früh zu phantasievollen Rekonstruktionen antiker Musik anregte. An die zahlreichen Vergil- und Horazhandschriften mit mittelalterlichen Neumen kann hier nur erinnert werden¹. Und in einer Terenz-Handschrift des 10. Jh finden sich zu einer Zeile der »Hecyra« nachgetragene Notenzeichen, die man als griechische Notation hat in Anspruch nehmen wollen (Nr. 13*). Ein Parallelfall zu Nr. 13* findet sich in einer Aristophanes-Handschrift des 15. Jh., die zu drei Zeilen der »Wolken« Notenzeichen von der Hand eines Scholiasten bietet (Nr. 14*). 1650 stattete der gelehrte Jesuit A. Kircher seine »Musurgia« gleich mit zwei »specimina musicae antiquae« aus (Nr. 15*—16*). Und 1724 präsentierte B. Marcello den 18. homerischen Hymnus mit griechischer Notation (Nr. 17*).

Sicheren Boden gewann die Forschung erst 1883 mit der Entdeckung des »Seikiloslieds«, der Inschrift einer Grabstele aus Aidin, durch W. Ramsay (Nr. 18). Und 1890 konnte C. Wessely ein Papyrusbruchstück der Vertonung des euripideischen Orestes vorlegen (Nr. 21). Die nächste Entdeckung waren zwei Paiane aus Delphi, Inschriften vom Athenerschatzhaus, die H. Weil und Th. Reinach 1898/94 veröffentlichten (Nr. 19/20). Der Bestand war nunmehr schon so respektabel, daß C. v. Jan die bis 1899 bekannten Reste griechischer Vokalmusik in einem Teubnerbändchen zusammenstellen konnte².

Seither haben nur noch Papyri Neues gebracht. 1918 legte W. Schubart einen Berliner Papyrus vor, der drei vokale und zwei instrumentale Fragmente vereint (Nr. 30—33). 1922 ließen A. Hunt und H. S. Jones einen Oxyrhynchos-Papyrus folgen, der ein Stück eines christlichen Hymnus erhalten hat (Nr. 34). Th. Reinach und J. F. Mountford faßten wieder den Bestand zusammen³.

1931 veröffentlichte J. F. Mountford ein Notenfragment aus Kairo, drei unvollständige Tragödienzeilen (Nr. 35). 1955 besprachen S. Eitrem, L. Amundsen und R. P. Winnington-Ingram einen Papyrus aus Oslo, der Reste zweier tragischer Szenen enthält (Nr. 36—37). Bis dahin führt auch die Fragmentsammlung bei C. del Grande⁴, die freilich die Berliner und Osloer Fragmente nur in Auswahl vorlegt und auf den Nemesishymnus des Mesomedes verzichtet.

¹ vgl. G. Wille 4 (1967) 227f., 253—260.

² C. v. Jan 5 (1895) 425—473, —, 6 (1899).

³ Th. Reinach 11 (1926), J. F. Mountford 2 (1929).

⁴ C. del Grande 7 (1960) 435—476.

Nicht mehr berücksichtigt hat C. del Grande ein Bruchstück einer Monodie aus den Oxyrhynchos-Papyri, das E. G. Turner und R. P. Winnington-Ingram 1959 herausgegeben haben (Nr. 98). Der letzte größere Fund, ein Michigan-Papyrus, wurde von O. M. Pearl und R. P. Winnington-Ingram 1965 herausgegeben (Nr. 39—40). Schließlich wurden 1962 und 1966 aus der Wiener Papyrussammlung insgesamt sieben größtenteils schon von C. Wessely erwähnte kleinere Fragmente veröffentlicht, die Nr. 21 nahesteht, und zu denen hier als Nachzügler ein achttes Stück gleicher Herkunft tritt (Nr. 22—29).

Von dem vorliegenden Bestand waren nur Nr. 1—5 und 7—12 unbefriedigend ediert. Bei diesen Stücken war es möglich, die handschriftliche Grundlage zu erweitern und so den Notentext zuverlässiger zu konstituieren. Bei Nr. 15*—17* waren die Originaldrucke heranzuziehen. Das Seikiloslied (Nr. 18), die delphischen Paiane (Nr. 19/20) und die Wiener Papyri (Nr. 21—29) wurden anhand der Originale bearbeitet. Für die übrigen Nummern wurden Photos verglichen, die, soweit nichts anderes vermerkt, die Erstaussgaben begleiten.

Die Fragmente sind in vorliegender Ausgabe nach ihrer Provenienz geordnet. Nr. 1—12, 13*, 14* stammen aus Handschriften, Nr. 15*—17* aus Drucken, Nr. 18—20 von Inschriften, Nr. 21—40 von Papyri. Innerhalb der Untergruppen erscheinen die Fragmente nach der Chronologie der Erstpublikation. Zu jedem Fragment werden der Reihe nach Text mit kritischem Apparat, Transskription in moderne Notation und Kommentar vorgelegt. Alle handschriftlich oder inschriftlich erhaltenen Stücke sowie Nr. 28/29 sind im Anhang abgebildet (Abb. 5—24); Nr. 15*—17* wurden faksimiliert (Abb. 1—4).

Die Notation wurde einheitlich mit Majuskeln wiedergegeben. Die Noten wurden genau über die zugehörigen Silben, die rhythmischen Zeichen über die zugehörigen Noten gesetzt. In fünf Fällen allerdings (Nr. 30, 32, 35, 39, 40) erwies es sich als zweckmäßig, die Notenstellung und Wort- und Silbentrennung der Originale in einer nicht akzentuierten Umschrift nachzubilden, was bei den übrigen Papyri und Inschriften, die sämtlich in scriptio continua gehalten sind, entbehrlich schien. Für weitere palaeographische Beobachtungen muß auf Photographien verwiesen werden.

Bei der Übertragung der Stücke wurden, soweit Metrum und Zeilenlänge kenntlich, auch rein paradigmatische Ergänzungen aufgenommen, von denen jedoch die Umschriften — mit begründeter Ausnahme der delphischen Paiane — freigehalten wurden. Melodische Ergänzungen über ergänztem Text wurden nicht, Ergänzungen über erhaltenem Text nur in Einzelfällen vorgenommen und durch kleingestochene Noten verzeichnet.

Wie üblich wurde bei der Übertragung ξ gleich α gesetzt, obwohl diese Konvention das ganze Notensystem etwa eine Terz zu hoch ansetzt¹. Die wenigen nicht-diatonischen Stücke wurden, der Bequemlichkeit halber chromatisch übertragen. Bekanntlich unterscheidet die griechische Notation nicht zwischen chromatischen und enharmonischen Stufen. Die rhythmischen Werte der Übertragung geben nur die metrischen Werte wieder: Kürze wurde als Achtel, Länge als Viertel übertragen, wenn die rhythmische Notation nichts anderes verlangt. Dabei wurde zwischen longum und langem anceps nicht unterschieden. Wenn sinnvoll, wurden durch Taktstriche Metren abgegrenzt. Die Übertragungen sind nur als Lesehilfe zu betrachten und zusammen mit den Umschriften zu benutzen.

Bei der Aufnahme der Sekundärliteratur wurde, soweit es sich um Beiträge zur Textgestaltung handelt, Vollständigkeit erstrebt. Das Literaturverzeichnis beschränkt sich, da fortlaufende Forschungsberichte zur antiken Musik vorliegen, auf die zitierte Literatur. Liegen von einem Autor mehrere Titel vor, so erhalten diese Kennziffern. In den Anmerkungen wird mit Verfassernamen, Jahreszahl — gegebenenfalls mit Kennziffer — und Seite zitiert. Allgemein orientierende

¹ s. S. 143 Anm. 1.

Literatur ist im Band VIII dieser Reihe¹ zusammengestellt, der dem vorliegenden als Einführung dienen kann.

Bei der Kommentierung wurden jene Fragen, die Textgestaltung und Übertragung nicht unmittelbar berühren, ausgeschieden. Deshalb wird die ebenso entscheidende wie kontroverse Frage nach Modalität und Tonalität im System antiker Musik nicht behandelt². Sofern Namen von Tonarten verwendet werden, sind immer die Transpositionsskalen des Alypius gemeint. Für die Frage nach dem Verhältnis von Wortakzent und Melodiebildung wird auf den Anhang I verwiesen; zwei weitere Anhänge stellen das System der griechischen rhythmischen und melodischen Notation dar.

Textkritische Zeichen:

α unsicherer Textbuchstabe	. unleserlicher Textbuchstabe
A unsicheres Notenzeichen	? unleserliches Notenzeichen ³
[] Lücke	[] Tilgung durch Schreiber
<> Zusatz des Herausgebers	{ } Tilgung durch Herausgeber
() aufgelöste Abkürzung	\ / Zusatz über der Zeile
[] Ergänzung aus Parallelquelle	[] Korrektur durch Herausgeber ⁴

¹ Die dort (E. Pöhlmann 1 (1960) 62—64) zu Nr. 19, Z. 16; 18; Fr. 4 und Nr. 20, Z. 8; 30 vorgetragenen Vermutungen haben sich am Original nicht bestätigt, s. S. 60, 62 und 68, 72.

² Eine nützliche Übersicht über die Forschung von 1894 bis zur Gegenwart bietet W. D. Anderson (1966) 11—33; vgl. auch D. B. Monro (1894), R. P. Winnington-Ingram 1 (1936), K. Schlesinger (1939), O. J. Gombosi 1 (1939), I. Henderson (1957) 347—358, R. P. Winnington-Ingram 4 (1958) 31—37.

³ Die Verwendung des Punkts für unleserliche Noten empfiehlt sich nicht, da der Punkt ein Element der rhythmischen Notation ist.

⁴ Nur bei Inschriften und Papyri.

i. Melodien und Fälschungen aus Handschriften und Drucken

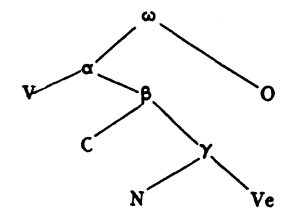
Nr. 1—5

MESOMEDES

Conspectus codicum

- V Venetus Marcianus app. cl. VI 10, saec. XIII—XIV, 1 JAN (de cod. aetate v. R. P. WINNINGTON-INGRAM 7 (1968) XII s.), exhibet f. 205v—206r Mesomedis carmina I—III (= nr. 1—5), notas usque ad nr. 4, 18.
 - C Parisinus Coislinianus graecus 178, saec. XIV, 188 JAN, f. 222v exhibet nr. 1—5, notas usque ad nr. 4, 9.
 - N Neapolitanus graecus III C 4, saec. XV, 78 JAN, exhibet f. 82v—83r nr. 1—5, notas usque ad nr. 5, 19.
 - Ve Venetus Marcianus graecus 934 (318), saec. XIV, 182 JAN, f. 228r exhibet nr. 1—5 omissis notis.
- De codicibus descriptis cf. E. HEITSCH 1 (1969) 86, addit Vaticanus graecus 1772, saec. XVI, 158c JAN, qui f. 181r—182r carmina nr. 1—5 de Ve descripta tradit.
- O Ottobonianus graecus 59, saec. XIII—XIV, exhibet f. 81v—83r Ariphronis carmen in Hygiam, Mesomedis carmina IV—XI omissis notis. v. E. HEITSCH 3 (1961) 26—31.

Stemma codicum



Nr. 1

1 C Z Z Φ Φ Φ C C
 "Αειδε μοῦσά μοι φίλη,
 I Φ M M
 μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου,
 Z~ Z Z EZ N N I Γ
 αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων
 M ZN I Φ C P M Φ C
 ἐμὰς φρένας δονεῖτω.

Nr. 2

5 C PM PC Φ C
 Καλλιόπεια σοφά,
 Φ NC C C C C Γ R Φ
 μουσῶν προκαθαγέτι τερπνῶν,
 R Φ C P M I M
 καὶ σοφὲ μυστοδότα,
 M I E Z Γ MP CMI
 Λατοῦς γόνε, Δῆλιε Παιάν,
 M I ZM I Φ C C
 εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

Nr. 1 Εἰς Μοῦσαν ἱαμβος βαρχεῖος α. initium distinxit β.

1 ἱαμβος V in marg. s., om. β.

2 σποῦ VN, σπονδείοις C superscr., om. Vα.

scholia ἱαμβος - σπονδείοις ἱαμβος βαρχεῖος

ad ll. 1—2 revocavit BELLERMANN.

notae cantilenaе hoc modo inter se discrepant:

1 N) C Z Z Φ Φ	C C	I	Φ M M
C) C Z Z Φ Φ Φ	C C	I	Φ M M
V) C Z Z Φ Φ Φ	C C		Φ M M

3 N) Z~ Z Z EZ	N N II~	M ZN	I Φ C	P M Φ C
C) Z~ Z Z EZ	N N II~	M ZN	I Φ C	P M Φ C
V) Z~ Z Z Z	N N II	M ZN	I Φ C	P M Φ C

Nr. 2 5 ἄλλως V in marg. d., initium distinxit C.

Καλλιόπεια VC Vα, Καλλιόπεια N.

6 πρό[u]καθαγέτι N. ΦNC α, ΦMC WINNINGTON-INGRAM 1 (1936) 42.

8 Δῆλιε β, δ' Ἥλιε V. I~MP RÖHLMANN, IMP REINACH, ΓMP α.

notae hoc modo inter se discrepant:

5 N) C PM P C Φ C	Φ NC	C C C	Γ	A Φ
C) C PM P C Φ C	Φ NC	C C C	C[C] Γ R Φ	
V) C PM P C Φ C	Φ NC	C C C	C Γ	R Φ

Nr. 1

Nr. 2

Γυμκ Μυζε
(Mesomedes)

7 N) P	Φ C P M I M	M I E Z	I~ MP	C MI
C) P	Φ C P M I M	M I E Z	Γ MP	C MI
V) R	Φ C P M I M	M I E Z	Γ MP	C M
9 N) M I	ZM I Φ C C			
C) M I	ZM I Φ C C			
V) M	ZM I Φ C C			

C Φ C P M MM P P C
 σοί μὲν χορὸς εὐδιδίος ἀστέρων
 M I M M I P M I Z Z
 κατ' Ὀλυμπον ἀνακτα χορεύει
 Z Z M Z Z MZ I E Z
 ἀνετον μέλος αἰὲν αἰείδων
 M I Z Z M I P Φ Z Z
 20 Φοιβηίδι τερπόμενος λύρα,
 C P M M M C P MM I A M
 γλαυκά δὲ πάροιθε Σελάνα
 I M I M M P M I Z Z
 χρόνον ὠριον ἀγεμονεύει
 M I Z I M I Φ C P M P C
 λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων
 C C C C C C P C P Φ P M
 γάννυται δὲ τέ σοι νόος εὐμενής
 M I Z I M I Φ C P M P C
 25 πολυείμονα κόσμον ἐλίσσων.

- 18 Ὀλυμπον BELLERMANN, οὐλυμπον α. ἀνακτα α, ἐναντα HERMANN, ἀληκτα BERGK.
 20 Φοιβηίδι β, φοιβήδι V. λύρα N, λύρη VCVe.
 21 γλαυκά α, κλαυκά V.
 22 ἀγεμονεύει: ἀ minio scriptum corr. N.
 24 γάννυται CHILMEAD, Vaticanus gr. 1772, γάννυται α. σοι BERGK, οί α.
 25 πολυείμονα Monacensis 215, Parisinus 2532, BURETTE, πολυόιμονα α.

Nr. 5

I M M M (M) I M M I C P M
 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ροπά,
 Φ M Z Z Z Z E Z I Z M
 κυανῶπι θεά, θυγατερ Δίκας,
 M U U U U E Z E Λ U
 ἀκουφα φρυάγματα θανατῶν
 U U M I U Z E I M M
 ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶ,
 M M M M M M M M C M Φ.
 5 ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοάν βροτῶν
 P C Φ P P
 μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.

- nr. 5 Ὕμνος Νεμέσεως V, Ὕμνος εἰς Νέμεσιν N, Εἰς Νέμεσιν Ve, om. C. initium distinctit β, paragr. in marg. V.
 5 ἔχθουσα β, ἔχουσα V. ὕβριν α, ὕβριν τ' HERMANN metri causa.
 6 ἐκτὸς ἐλαύνεις β. omīssis notis, deest V.

17 σοί μὲν χορὸς εὐδιδίος ἀστέρων
 18 κατ' Ὀλυμπον ἀνακτα χορεύει
 19 ἀνετον μέλος αἰὲν αἰείδων
 20 Φοιβηίδι τερπόμενος λύρα,
 21 γλαυκά δὲ πάροιθε Σελάνα
 22 χρόνον ὠριον ἀγεμονεύει
 23 λευκῶν ὑπὸ σύρμασι μόσχων
 24 γάννυται δὲ τέ σοι νόος εὐμενής
 25 πολυείμονα κόσμον ἐλίσσων.

Nr. 5

1 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ροπά,
 2 κυανῶπι θεά, θυγατερ Δίκας,
 3 ἀκουφα φρυάγματα θανατῶν
 4 ἐπέχεις ἀδάμαντι χαλινῶ,
 5 ἔχθουσα δ' ὕβριν ὀλοάν βροτῶν
 6 μέλανα φθόνον ἐκτὸς ἐλαύνεις.

R Φ C Φ (I) I C Φ P M I
 ὑπό σόν τροχόν ἀστατον ἀστιβῆ
 Z E Υ Z I I (I) M Z M
 χαροπά μερόπων στρέφεται τύχα,
 M M M M M M P MC CΦ
 λήθουσα δὲ πὰρ πόδα βαίνεις,
 R Φ P P M I P MAM
 10 γαυρούμενον αὐχένα κλίνεις.
 R Φ P C Φ P PC P M I
 ὑπό πῆχυν αἰε βίοτον μετρεῖς,
 Υ M I Z E I M (M) M Φ M
 νεύεις δ' ὑπό κόλπον ὄφρυν αἰε
 Φ M M M P C M IAI
 ζυγὸν μετὰ χεῖρα κρατοῦσα.
 E E E E Z Z I M I P
 Ἰληθι μάκαιρα δικασπόλε
 E E E Z Z I M I I Z M
 15 Νέμεσι πτερόεσσα βίου ῥοπά.
 I M M M M I M C P M M
 Νέμεσιν θεὸν ἄδομεν ἀφθίταν,
 Z M I Z E I I M Z M
 Νίκην τανυσίπτερον ὄμβριμαν
 M M Υ Υ Υ Z E Υ M
 νημερτέα καὶ πάρεδρον Δίκας,
 P M M M M C (I) M P M
 ἄτάν μεγαλανορίαν βροτῶν
 Z
 20 νεμεσῶσα φέρεις κατὰ ταρτάρου.

7 ἀστιβῆ β, ἀστιβῆ V.

11 βίοτον μετρεῖς α, βιοτάν κρατεῖς Synes., Suda.

12 ὄφρυν αἰε WILAMOWITZ, αἰε κάτω ὄφρυν α, ὄφρυν κάτω BELLEMAN.

13 ζυγὸν α, ζυγὸν εὐ HERMANN metri causa.

14 Ἰληθι C, WILAMOWITZ, Ἰαθι VNVe.

16 θεὸν ἄδομεν ἀφθίταν BOIVIN in Cod. Paris. 2458, θ. α. ἀφθίτον WILAMOWITZ, θεῶν αἰδομένα (αἰδομένα C) φθίταν (φοιτάν Ve) α.

17 ὄμβριμαν VNVe, ὄβριμαν C.

18 Δίκας C, BELLEMAN, Δίκαν VNVe.

19 μεγαλανορίαν β, μεγάλην ὄριαν V.

20 νεμεσῶσα φέρεις (φέρει WILAMOWITZ) κατὰ BELLEMAN, Νεμέσεως ἀφαιρεῖς καὶ α.

1 (M) RÖHLMANN, 7 (I) RÖHLMANN, 8 (I) RÖHLMANN, 12 (M) JAN, 19 (I) RÖHLMANN.

7 s. ap. Lyd. mens: 184 WÜNSCH, 9—11 ap. Synes. ep. 95, 235 b, Suda s. v. Nemesis.

7 ὑ - πό σόν τρο - χόν ἀ - στα - τον ἀ - στί - βῆ
 8 χα - ρο - πὰ με - ρό - πων στρέ - φε - ται τύ - χα,
 9 λή - θου - σα δὲ πὰρ πό - δα βαί - νεις,
 10 γαυ - ρού - με - νου αὐ - χέ - να κλί - νεις.
 11 ὑ - πό πῆ - χυν ἀ - εἰ - βί - ο - τον με - τρεῖς,
 12 νεύ - εις, δ' ὑ - πό κόλ - πον ὄ - φρῦν ἀ - εἰ
 13 ζυ - γόν με - τὰ χεῖ - ρα κρα - τοῦ - σα.
 14 Ἰ - λη - θι μά - και - ρα δι - κα - σπό - λε
 15 Νέ - με - σι πτε - ρό - εσ - σα βί - ου ῥο - πὰ
 16 Νέ - με - σιν θε - ὄν ἄ - δο - μεν ἀ - φθί - ταν,
 17 Νί - κην τα - νυ - σί - πτε - ρον ὄμ - βρί - μαν
 18 νη - μερ - τέ - α καὶ πάρ - ε - δρον Δί - κας,
 19 ἄ - τάν με - γα - λα - νο - ρί - αν βρο - τῶν
 20 νε - με - σῶ - σα φέ - ρεις κα - τὰ ταρ - τὰ - ρου.

Von dem Kreter Mesomedes, dem Hofmusiker Hadrians, haben sich insgesamt dreizehn Gedichte erhalten. Längst bekannt waren zwei Stücke aus Anthologien¹, die allein unter dem Namen des Dichters überliefert sind. Drei weitere, in einer Vielzahl von Handschriften des 18.—17. Jh. vertretene Gedichte², der »Muses hymnus« (Nr. 1—2), »Helios hymnus« (Nr. 3—4), »Nemesishymnus« (Nr. 5), haben ihre Vertonung in antiker Notation bewahrt. Zitate aus diesen Hymnen in der Sekundärüberlieferung³ erlaubten, diese drei Stücke ebenfalls Mesomedes zuzuschreiben. Schließlich fand K. Horna 1908 in einer Handschrift des ausgehenden 18. Jahrhunderts (O) weitere acht Gedichte⁴, deren metrische und stilistische Struktur die Zuschreibung an Mesomedes nahelegte. Diese Gedichte, wiewohl in O ohne Notation, waren zum Teil auch vertont gewesen, wie die zugehörigen Scholien beweisen. Schon K. Horna hatte gezeigt, daß »Muses hymnus«, »Helios hymnus«, »Nemesishymnus« einerseits, die acht notenlosen Gedichte andererseits auf ein und dasselbe Corpus zurückgehen.

Mit einem Aufsatz von E. Heitsch hatte die von F. Bellermann begonnene, von C. v. Jan, Th. Reinach und K. Horna geförderte Arbeit an der Überlieferungsgeschichte der Mesomedes-texte einen gewissen Abschluß erreicht⁵. Die Überlieferungsprobleme der Vertonung des »Muses hymnus«, »Helios hymnus«, »Nemesishymnus« aber sind noch keineswegs geklärt. Während nämlich E. Heitsch für die Textgestaltung jener Gedichte drei unabhängige Handschriften (V, N, Ve) verwenden konnte, von denen er mit Recht alle übrigen bislang bekannten Handschriften ableitet, ist die Überlieferung der Vertonung längst nicht so günstig. Ve hat keine Noten. V nur bis Nr. 4, 18. N ist bis auf zwei größere Notenlücken (Nr. 5, 6; Nr. 5, 20) vollständig notiert, Zu Nr. 8, 1—6 fehlt die Vertonung in allen Handschriften. Dazu kommen offenkundige Überlieferungsfehler auch des Notentextes, deren Verbesserung dort schwierig ist, wo man allein auf die Noten in N angewiesen ist. Eine Erweiterung der handschriftlichen Grundlage erschien daher wünschenswert.

Nun sind die Mesomedes-Vertonungen bekanntlich zusammen mit dem Traktat eines Dionysios überliefert, welcher seinerseits in den Handschriften ohne neuen Titel an den Traktat eines Bakcheios anschließt. Daher wurden alle diejenigen Handschriften nachgeprüft, zu denen C. v. Jans umfassender Katalog von Musikerhandschriften⁶ nur Bakcheios verzeichnet. Dabei fand sich unter anderem, daß in einer jetzt verlorenen Wolfenbütteler Handschrift »hymni graeci cum antiquis notis musicis graecorum« vorhanden waren, deren letzte Spur ein Katalog des 18. Jahrhunderts ist⁷. Ein Vaticanus des 16. Jahrhunderts⁸ enthält wie Ve die drei Hymnen ohne Noten und ohne Versabteilung und ebenfalls wie Ve anstelle des Dionysios einen pythagoreischen Text,

¹ AP XIV 63; XVI 323, s. E. Heitsch 3 (1961) 31f.

² s. S. 13. Die für die älteste Handschrift (V) vorgeschlagenen Datierungen schwanken vom 11.—13. Jh. (s. C. v. Jan 5 (1895) XI f.). Neuerlich setzt T. C. Skeat (bei R. P. Winnington-Ingram 7 (1963) XII f.) den Codex ins 14. Jh.

³ Nr. 3, 1—6 vgl. Synes. 3, 72—75 (= 1 Terzaghi) = IG XIV 359*. Nr. 5, 7f. bei Lyd. mens. 184 Wünsch, Nr. 5, 9—11 bei Synes. ep. 95, 235 b, Suda s. v. Νέμεσις.

⁴ Die Handschrift enthält f. 31v—33r unter dem Sammeltitle παρὰ ἑβελήθησαν ἀπὸ τῆς μουσικῆς: [Ariphron] An Hygieia, [Mesomedes] 1. An Physis, 2. An Isis, 3. An Adrias, 4. An eine Sonnenuhr I, 5. An eine Sonnenuhr II, 6. Der Schwamm, 7. An den Schwan, 8. An die Mücke. Ausgaben: S. Lambros (1906), U. v. Wilamowitz 2 (1921) 595—607, K. Horna (1928), E. Heitsch 3 (1961). Photos sämtlicher Gedichte: R. Merkelbach (1965) 25—28.

⁵ F. Bellermann 1 (1840), C. v. Jan 2 (1890), Th. Reinach 4 (1896), K. Horna (1928), E. Heitsch 1 (1959). Ed. princeps: V. Galilei (1602) 97, der die Kenntnis der Hymnen Girolamo Meiv. verdankt — vgl. C. V. Palisca (1960) 156, 59—63, Galilei (1602) 96 f., 154; nach Galilei J. Fell (1672) 49—69; aus Codex Parisinus 2532, 126 Jan die Ausgabe von P. J. Burette (1731) 284—308, die übrigen frühen Ausgaben bei F. Bellermann 1 (1840) 20—24. Die Texte auch bei Th. Bergk (1868), U. v. Wilamowitz 2 (1921), E. Heitsch 3 (1961).

⁶ C. v. Jan 5 (1895) XI—XCIII. Hieraus werden die Musikerhandschriften mit Jans Nummern zitiert.

⁷ O. v. Heinemann (1913) zu Gudianus 103.

⁸ Vaticanus graecus 1772, 181r—182r, 158c Jan.

der in einer abweichenden Redaktion auch bei Photios vorliegt¹. Ein Vergleich der Lesarten zeigt, daß der Vaticanus eine direkte Kopie von Ve darstellt². Erwähnenswert ist, daß einige jüngere Handschriften, in denen die Hymnen zu vermuten waren, nach dem Traktat des Dionysios eine Seite freilassen, vielleicht in Erwartung einer besseren oder vollständigeren Vorlage für die schwierigen Notentexte.

Lediglich eine Pariser Handschrift des 14. Jahrhunderts (C) mit Notation erwies sich von V, N und Ve als unabhängig³. C hat zwar noch weniger Noten als V und N (Nr. 1, 1—4, Nr. 2, 5—9, Nr. 4, 7—9). Doch für jene Partie der Vertonung steht die Kritik der Überlieferung nun auf sicherem Boden. Auch über das Seitenbild, die Scholien und Überschriften der gemeinsamen Vorlage von V, C, N, und Ve läßt sich nun mehr sagen.

C bietet die Hymnen auf einer Versoseite, die zwischen Dionysios und Bryennios freigeblieben war. Die Hymnen wurden offensichtlich erst später nachgetragen. Denn dem Schreiber genügte der Raum nicht, und er mußte Nr. 5, 11—20 am Fuß der Seite in vier Spalten zusammendrängen. Der übrige Text ist in zwei Kolonnen geschrieben, aber wie auch in V und N quer über die Kolonnen zu lesen. Zu Beginn findet sich die auch aus V, N und Ve bekannte, mit einem metrischen Scholion kontaminierte Überschrift Εἰς μουσαν ἱαμβος βακχεῖος, zu der noch σπὸνδεῖος gehört, das unter die Noten von Nr. 1, 2 geraten ist. Jedes neue Gedicht beginnt mit Ekthesis und Initiale. Da der »Muses hymnus« und der »Helios hymnus« nur viereinhalb bzw. zwölftehalb Zeilen füllen, blieb jeweils die rechte Hälfte der Schlußzeile leer und konnte für die Überschrift des nächsten Gedichts verwendet werden. Nicht zu den überlieferten Überschriften aber stimmt es, daß C auch mit Καλλιόπεια (Nr. 2, 5) und Χιονοβλεφάρου (Nr. 4, 7) ein neues Gedicht beginnen läßt, wie Ekthesis und Initialen zeigen. Schließlich findet sich am linken Rand in der Höhe von Nr. 2, 9 bis Nr. 4, 7 ein weiteres, auch aus den übrigen Handschriften bekanntes Scholion.

Genau das gleiche Seitenbild bietet bis in Einzelheiten die Handschrift N, die lediglich den Gedichtanfang bei Καλλιόπεια übersehen hat. V dagegen zeigt eine folgenreiche Abweichung gegenüber dem Seitenbild der aus C und N zu erschließenden Vorlage: Die am Ende des »Muses hymnus« freie Halbzeile wurde gleich für den Beginn des »Helios hymnus« benützt. Dadurch vertauschten in V die rechte und linke Spalte des »Helios hymnus« ihren Platz, dessen Überschrift geriet zwischen die Spalten, das Scholion wurde in zwei Stücke zerrissen und in der Mitte und am rechten Rand untergebracht. Deshalb mußten jetzt Gedichtanfänge durch Paragraphos (zu Nr. 3, 1 und Nr. 5, 1) oder den Vermerk ἄλλως (zu Nr. 2, 5) gekennzeichnet werden. Trotzdem hat die gesamte Nachkommenschaft von V die Anordnung nicht mehr durchschaut und die Reihenfolge der Verseilen immer mehr verwirrt. Ve schließlich, ohne Noten und wie Prosa fortlaufend geschrieben, markiert Versende durchwegs mit : und Gedichtschluß mit : + (nach Nr. 2, 9), mit : (nach Nr. 3, 6) und : — (nach Nr. 4, 25 und Nr. 5, 20). Dreimal, vor Nr. 1, Nr. 3 und Nr. 5, stehen Initialen. Die Überschriften zum »Muses hymnus« und »Helios hymnus« stehen hier im fortlaufenden Text, die zum »Nemesishymnus« ist am rechten Rand nachgetragen, das zweite Scholion ist entfallen.

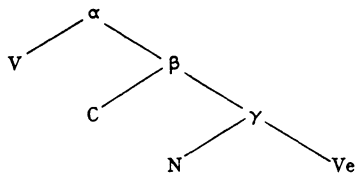
¹ Phot. Bibl. 249, wo das Stück als Pythagoras-Vita geführt wird, s. O. Immisch (1919). Ve und der Vaticanus sind zwar gegenüber Photios noch weiter gekürzt, bieten aber am Ende eine knappe Seite Text mehr als Photios.

² Der Vaticanus teilt alle Sonderlesungen von Ve: Nr. 5 Titel Εἰς Νέμεσις, Nr. 5, 16 ποίτῶν. Seine Sonderlesungen sind: Nr. 4, 7 χιονοβλεφάρου, Nr. 4, 9 ἐπ' ἱγνεσι, Nr. 4, 24 γάνυται.

³ Parisinus Coislinianus gr. 173, 222v, 138 Jan. Genaue Beschreibung: I. Düring 1 (1930) XXXI. C enthält: 1. Nicephori Gregorae comm. ad Synes. de insomniis, 2. Synes. de insomniis, 3. schol. ad Ptol. harm., 4. diagramma, 5. schol. ad Ptol. harm., 6. Ptol. harm., 7. Ptol. geogr., 8. Porph. ad Ptol. harm., 9. Nikom. harm., 10. Domini ench. ar., 11. Ocelli de universi natura, 12. Bakch. intr. mus., 13. Dion. intr. mus., 14. Mesomedes (222v), 15. Bryenn. harm., 16. Theon. Alex. prooemium. 4—6, 8—10, 12, 14, 15 sind auch in Ve überliefert.

Die von V und N abhängigen Handschriften und frühen Ausgaben brauchen nach E. Heitschs Untersuchung¹ nicht mehr besprochen zu werden. Ebenso scheidet der neue Vaticanus, da von Ve abhängig, für die Textgestaltung aus. Es verbleibt nur die Frage, in welchem Verhältnis V, C, N und Ve zueinander stehen. E. Heitsch hatte V, N und Ve direkt von einem Hyparchetypus α abgeleitet², was sich nun nicht mehr halten läßt. Freilich sind, wie die sämtlich im kritischen Apparat verzeichneten Trenn- und Bindefehler zeigen, die vier Handschriften voneinander unabhängig und von der gleichen Quelle α abzuleiten. Ferner ist aus V, C, N und Ve zu erschließen, daß schon in α zum »Musenhymnus« Überschrift und metrische Glossen kontaminiert waren, daß sich zwar drei Überschriften, aber fünf Gedichtanfänge fanden und daß in α wie in N die zweite Hälfte von Nr. 5, 6 keine Noten trug, weshalb V auch den Text ausfallen ließ.

Vier weitere Stellen aber zeigen, daß die vier Handschriften nicht direkt aus α abzuleiten sind. Zu Nr. 8, 6 bieten VC das richtige $\epsilon\chi\alpha\iota\tau\alpha\varsigma$, NVe dagegen das schon metrisch unmögliche $\epsilon\chi\epsilon\tau\alpha\varsigma$. Dazu fügt sich, daß VC durch $\epsilon\lambda\lambda\omega\varsigma$ bzw. Initiale und Ekthesis mit Nr. 2, 5 zu Recht ein neues Gedicht beginnen lassen, während NVe die zwei Stücke zu einem zusammennehmen. Dies beweist für NVe eine gemeinsame Vorstufe γ . Ferner hat V zu Nr. 1, 1 am Rand richtig eine metrische Glosse $\iota\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$, die in dem $\sigma\pi\omicron\nu\delta\epsilon\iota\omicron\varsigma$ $\iota\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$ $\beta\alpha\kappa\chi\epsilon\iota\omicron\varsigma$ zu Nr. 1, 2 ihre logische Fortsetzung findet, CNVe aber lassen das erste $\iota\alpha\mu\beta\omicron\varsigma$ aus. Schließlich steht Nr. 4, 9 allein in V das metrisch erforderliche $\iota\chi\upsilon\epsilon\sigma\iota$ ³, CNVe dagegen $\iota\chi\upsilon\epsilon\sigma\iota$. Die Fehlergemeinschaft in CNVe führt auf ein weiteres Zwischenglied β . Damit ergibt sich das folgende Stemma:



Vergleicht man die im kritischen Apparat bis Nr. 4, 18 verzeichneten Varianten der Notation in V, C und N⁴, so bestätigt sich das am Text gewonnene Stemma. Denn C und N rücken durch Fehlergemeinschaft häufig gegenüber V zusammen. Doch ist auch V oft aus CN zu verbessern. Häufig sind Auslassungen, die sich gelegentlich als Haplographien erklären lassen (Nr. 1, 1; Nr. 2, 6), noch öfter aber anders zu deuten sind: Akzente und Spiritus mußten sich in α mit den Noten in die Oberzeile teilen, was in V noch am deutlichsten zu erkennen ist. So wird es verständlich, wenn in sechs Fällen der Akut die Note I verdrängt hat⁵. Dreimal freilich scheint I einfach übersehen zu sein⁶. Man wird daher versuchen, bei Notenlücken auf

¹ E. Heitsch 1 (1959).

² E. Heitsch 1 (1959) 41—43.

³ C. v. Jan 5 (1895) 464 liest $\iota\chi\upsilon\epsilon\sigma\iota$, was für α auf $\iota\chi\upsilon\epsilon\sigma\iota$ führte. Nachprüfung von V und seinen Abschriften ergab, daß C. v. Jan 5 (1895) 462, 464, —, 6 (1899) 48, 50 zu $\delta\iota\upsilon\tau\upsilon\alpha$ Nr. 4, 8 eine Note I, zu $\delta\epsilon\iota\upsilon\alpha$ Nr. 4, 12 eine Note C übersehen hat. Eine weitere Note I zu $\iota\chi\upsilon\epsilon\sigma\iota$ Nr. 4, 9 hatte Jan in den Apparat verwiesen. C tilgt Nr. 2, 6 ein sechstes C. N tilgt Nr. 4, 14 eine Note A und verbessert darüber zu R, wiederholt Nr. 5, 16 ein mißglücktes C am Rand und verwendet eckige und runde (Nr. 5, 18 zu $\delta\iota\kappa\alpha\varsigma$) Formen der Note \mathfrak{U} nebeneinander.

⁴ Nr. 2, 8 $\Pi\alpha\iota\delta\iota\nu$, Nr. 4, 8 $\delta\iota\upsilon\tau\upsilon\alpha$, $\pi\acute{\omega}\lambda\omega\nu$, Nr. 4, 9 $\iota\chi\upsilon\epsilon\sigma\iota$, $\delta\iota\acute{\omega}\kappa\epsilon\iota\varsigma$, Nr. 4, 12 $\delta\alpha\mu\pi\lambda\acute{\epsilon}\kappa\alpha\nu$. Die Möglichkeit der Verwechslung von Noten und Akzenten beweist, daß in α für Noten und Text die gleiche Tinte verwendet wurde. F. Bellermann 1 (1840) 62 hatte schon mit der Verwechslung von Lesezeichen und Noten gerechnet.

⁵ Nr. 1, 2 $\epsilon\mu\phi\varsigma$, Nr. 2, 9 $\epsilon\mu\epsilon\upsilon\epsilon\iota\varsigma$, Nr. 4, 9 $\acute{\omicron}\mu\acute{\iota}$.

Akutsilben in der nur in N überlieferten Partie die Note I einzusetzen, wenn auf diese Weise eine sinnvolle Melodieführung zustande kommt, und sonst die vorhergehende Note wiederholen. Ferner zeigt der Vergleich der Handschriften — wofür auf die Abbildungen verwiesen wird —, daß vor allem N bei Lücken die Noten willkürlich neu verteilt. So bietet V und dessen Abschriften P

und Mo¹ in Nr. 4, 8 $\delta\iota\upsilon\tau\upsilon\gamma\alpha\pi\acute{\omega}\nu$, in Nr. 4, 12 $\delta\iota\kappa\tau\iota\upsilon\alpha$, N dagegen schreibt $\delta\iota\upsilon\tau\upsilon\gamma\alpha$ und $C\ P\ M$ $\delta\kappa\tau\iota\upsilon\alpha$, wodurch beidemal eine Akzentbeugung entsteht. Doch mögen sich solche Fehler schon in α gefunden haben.

Faßt man die einhellig überlieferten Notenzeichen zusammen, so ergibt sich ein Ausschnitt aus der lydischen Leiter mit den Notenzeichen \sqcap (e), R (f), ϕ (g), C (a), P (b), M (c¹), I (d¹), Z (e¹), E (f¹), \mathfrak{U} (g¹), wozu ein leiterfremdes N (cis¹) aus dem chromatischen Hypolydisch kommt.

Zu einer Reihe von Varianten in den drei Handschriften hat die Note R (f) geführt. So liest man bei Nr. 2, 6 in VC ein R, in N ein A, bei Nr. 2, 7 dagegen in V ein R, in CN dagegen ein P. Schließlich hat sich N bei Nr. 4, 14 noch einmal zu A verlesen, den Irrtum aber am oberen Rand zu R verbessert. Von hier an hat N das Zeichen verstanden: Zu Nr. 5, 7; 5, 10; 5, 11 ist R einwandfrei wiedergegeben. Die Fehler verteilen sich offenbar auf β und N, da das R in V immer richtig erscheint. 2, 7 hat β offensichtlich das R durch Rho, den lateinischen durch den griechischen Buchstaben ersetzt, was CN mechanisch übernehmen. N dagegen versteht bei Nr. 2, 6 und 4, 14 das R nicht, wird aber durch das wiederholte Auftreten des Zeichens aufmerksam und verbessert wenigstens Nr. 4, 14 sein im Rahmen der Tonart sinnloses A.

Die Diskussion einer weiteren Variantenreihe erledigt sich durch das Hinzutreten von C. C. v. Jan hatte in V viermal die Note H = es¹ gelesen (Nr. 1, 3f., Nr. 2, 6), der in N jeweils ein N = cis gegenüberstand². Doch ist jenes vermeintliche H nichts weiter als ein kursives N, wie es V im Text auch als Schlußbuchstaben verwendet. Diese von C. v. Jan schon erwogene Deutung nahm Th. Reinach auf und erklärte das N im »Musenhymnus« als einen leiterfremden Ton³, wie er sich auch in dem O = h des anonymen Delphischen Hymnus findet⁴. O. J. Gombosi wollte die vier N bzw. H auf schlecht leserliches M der Vorlage zurückführen⁵. Da C nun aber wie N viermal eindeutig das N überliefert, verbietet sich eine solche wiederholte Emendation von selbst. Freilich wird man trotzdem gegen Th. Reinachs Versuch, den »Musenhymnus« dem Mesomedes abzusprechen und ihn wegen des chromatischen N in die Zeit des ähnlich chromatisierten delphischen Hymnus zu rücken⁶, skeptisch bleiben — wenn auch ein höheres Alter der Texte jener Prooimien nicht unwahrscheinlich ist⁷.

Eine Variante in Nr. 2, 8 jedoch verlangt eine Verbesserung gegen alle Handschriften. Dort findet sich in VC ein klar leserliches $\Gamma = f^1$, das gleiche Zeichen mit mehrfach gebrochenem Querstrich in N. Es gehörte in das sogenannte »Synemmenon-Tetrachord« des Lydischen, das hier mit keiner weiteren Note vertreten ist, und ist vor allem deswegen sinnlos, weil kurz vorher das reguläre E = f¹ und Z = e¹ aus der Normalform der lydischen Leiter stehen. Schon Reinach hatte hier zu I = d¹ verbessert⁸. Der Fehler geht vielleicht auf ein I[~] wie in Nr. 1, 3; 4, 13 zurück, das zu einem Zeichen zusammengedrückt war und in Minuskel als Gamma gelesen werden mußte.

¹ Parisinus 2532, 126 Jan, Monacensis 215, 69 Jan, Abbildungen bei F. Bellermann 1 (1840) Taf. I f.

² C. v. Jan 5 (1895) 458.

³ Th. Reinach 4 (1896) 17.

⁴ S. 67.

⁵ O. J. Gombosi 1 (1939) 132 f.

⁶ Th. Reinach 4 (1896) 19, 22.

⁷ S. 28.

⁸ Th. Reinach 4 (1896) 16 f.

Die zahlreichen Notenlücken scheiden sich in verschiedene Gruppen. Nr. 5,7 fehlt zu τροχόν Nr. 5,19 zu μεγαλονορίαν jeweils auf der Akzentsilbe die Note. Ergänzt man hier ein Π , so ergibt sich eine akzentgerechte Melodieführung. Nr. 5,8 ist der Akut zu στρέφεται auf das ϕ geraten und hat

I M IM IM IM

wohl ein Π zu der zweiten Silbe verdrängt. Nr. 4,10 bietet $V \ \acute{\alpha} \gamma \alpha \lambda \lambda \acute{o} \mu \epsilon \nu \omicron \varsigma, N \ \acute{\alpha} \gamma \alpha \lambda \lambda \acute{o} \mu \epsilon \nu \omicron \varsigma.$

MP C

Nr. 4,16 findet sich in $N - \tau \omicron \nu \ \acute{\alpha} \mu \acute{\epsilon} \rho \alpha \nu.$ Beidemale haben sich nach dem Verlust eines Π auf der

I M (I) I M M P (I) C

Akzentsilbe die Noten verschoben². Mit $\acute{\alpha} \gamma \alpha \lambda \lambda \acute{o} \mu \epsilon \nu \omicron \varsigma$ und $-\tau \omicron \nu \ \acute{\alpha} \mu \acute{\epsilon} \rho \alpha \nu$ wäre der Akzentuierung wieder Rechnung getragen. Die Ergänzung eines Π empfiehlt sich jedoch nicht 4,15 bei σέθεν, 5,8 bei μερόπων, wo zwar ebenfalls die Akzentsilbe ohne Note geblieben ist, ein $\Pi = d^1$ aber den Akut tiefer legen würde als die umgebenden unbetonten Silben. Doch könnte man hier an eine Haplographie denken und die vorhergehende Note wiederholen³.

Kein Anhaltspunkt bietet sich schließlich an folgenden Stellen: Nr. 1,2 fehlen, wohl durch σπονδεῖος verdrängt, zwei, gleich darauf noch eine Note. Nr. 3 ist — bis auf eine versprengte Note C in V — ohne Notenzeichen geblieben. Man möchte annehmen, daß diese Verse, die ein gesondertes Prooimion darstellen, nie vertont waren. Nr. 5,6 fehlen zur zweiten Vershälfte in CN die Noten, V läßt auch den Text ausfallen. Diese Lücke hat F. Bellermann geschickt aus der Vertonung von Nr. 5,10 ergänzt⁴. Schließlich hat Nr. 5,20 außer einem $Z = e^1$ zur ersten Silbe alle Noten verloren. Hier bietet sich die Vertonung von Nr. 5,8 an, die auch mit Z beginnt und vielleicht nicht zufällig auch der Akzentuierung von Nr. 5,20 entspräche. Immerhin ist eine ähnliche Refrainwirkung, wie sie durch eine solche Ergänzung entstünde, in Nr. 4 belegt. Dort wiederholt ebenfalls die Schlußzeile die Melodie einer vorhergehenden Zeile (Z. 29), wobei beidemale keine Akzentbeugung entsteht.

Mit Dittographie hat schließlich C. v. Jan Nr. 5,12, an einer auch textlich verderbten Stelle, gerechnet und eins von den drei M zu ὄφρῶν gestrichen⁵. Ähnlich ist Nr. 5,1 zu beurteilen. Verteilt man dort vom Zeilenende beginnend die Notenzeichen nach dem Wortakzent, so entfallen auf πτερόσσα fünf Noten. Streicht man das zweite M , so entsteht — wie auch in Nr. 5,12 — eine akzentgerechte Vertonung.

Die rhythmische Notation in den Handschriften ist, verglichen mit zeitgenössischen Musikpapyri, äußerst sparsam. Gelegentlich finden sich einzelne Längenzeichen (Nr. 1,3 Z^- und Γ , Nr. 2,8 Γ^- , Nr. 4,18 Γ^-), doch nur das Z^- , das auf Spondeus statt Iambus hinweist, scheint sinnvoll. Gewiß sind auch manche Längenzeichen, wie schon die Varianten in den Handschriften zeigen, verlorengegangen, doch darf kaum angenommen werden, daß ursprünglich jede Länge bezeichnet war.

Größere Bedeutung hat das zu Nr. 4 und 5 insgesamt sechsmal überlieferte Leimma (Nr. 4,8; 4,9; 4,21; 5,3; 5,10; 5,19). V und C gehen hier, soweit sie Noten überliefern, mit N zusammen. Das Leimma findet sich dort, wo die Normalform der Zeile $\cup \cup - \cup \cup - \cup \cup - \cup$ durch Katalexe zum Paroemiakus wird, und steht anstelle der unterdrückten Kürze zwischen der vorletzten und der letzten Note oder Notengruppe. Der Wert des Leimma ist dabei, wie die Papyri gezeigt haben, der vorhergehenden Silbe zuzuschlagen. Aus der Klausel $\cup \cup \cup$ wird demnach $\cup \cup$. Zu vergleichen sind Nr. 4,28 = 4,25, wo bei Katalexe die vorletzte Silbe drei Noten trägt, was auf die Rhythmisierung $\cup \cup \cup \cup$ führt.

¹ s. S. 24 f.

² s. S. 25.

³ s. S. 24.

⁴ F. Bellermann 1 (1840) 82.

⁵ C. v. Jan 5 (1895) 470.

Nun fehlt aber an manchen katalektischen Versenden das Leimma (Nr. 4,14; 4,18; 4,19; 4,22; 5,4; 5,9)¹, was nicht verwunderlich ist. Jeder Schreiber, der das Leimma nicht als Pause oder Dehnung, sondern als Notenzeichen betrachtete, mußte am Ende einer jeden katalektischen Zeile eine vermeintliche Note Λ auf der letzten Silbe übrigbehalten. Wirklich steht, wie R. Wagner gezeigt hat², das Leimma, soweit jeweils erhalten, in den Handschriften meist zusammen mit der letzten Note auf der letzten Silbe — was aber nicht, wie R. Wagner meinte, beweist, daß es rhythmisch der letzten Silbe zuzuschlagen sei.

Zwei Stellen legen nahe, ein Leimma zu rekonstruieren: Zu erwarten wäre es auch Nr. 4,7

ϕ C MP PC

und Nr. 4,18, wo sich statt dessen mit δοῦς ($V, \acute{\alpha} \omicron \upsilon \varsigma$ CNVe) bzw. πᾶγαν³ (VCNVe) je ein falscher Akut findet — wohl eine Spur eines schlecht überlieferten Λ der Vorlage. Ähnlich ist vielleicht

MC C ϕ

Nr. 5,9 βάλεις zu beurteilen, in der Notenwiederholung⁴ eine Parallele zu 4,18, der es allerdings an einem paläographischen Anhaltspunkt fehlt.

R. P. Winnington-Ingram hatte vermutet, daß die Klauseln ohne Leimma zwar auch gedehnt, jedoch als $\cup \cup$ zu rhythmisieren seien, und so das zeitweilige Fehlen des Leimma erklären wollen⁵. Doch wird man an den nun verbleibenden sechs Stellen wohl mit dem Ausfall eines Leimma rechnen und entsprechend übertragen dürfen, vor allem, wenn man bedenkt, daß diese sämtlich in die nur noch in N überlieferte Partie fallen. Analog wurde bei Nr. 1, 2; 1, 4 und Nr. 2, 9 verfahren.

Eine gewisse Schwierigkeit bei der Übertragung bieten die katalektischen Fälle, bei denen die vorletzte Silbe zwei Noten trägt. Teilte man hier den Zeitwert der unterdrückten Kürze der letzten der beiden Noten zu, so schließe der Rhythmus um, und man erhielte $\cup \cup$ anstelle der normalen Klausel $\cup \cup \cup$. Jene Fälle (Nr. 4,8; 4,18; 4,21; 5,9) werden daher als $\cup \cup \cup$ übertragen, das Leimma also der ersten der beiden Noten zugerechnet, obwohl eine solche Verwendung bislang nicht nachzuweisen war. Sicher scheint immerhin, daß das Leimma seinen Ort am Platz der unterdrückten Kürze hatte, den es auch im Fall einer solchen Komplikation nicht verlassen konnte.

Die drei Überschriften, wie man sie schon für α voraussetzen muß, stammen von einem Schreiber, der glaubte, es mit einem »Museshymnus«, »Helioshymnus«, »Nemesishymnus« zu tun zu haben und den Texten die entsprechenden Titel entnahm. Dem Seitenbild zufolge liegen aber fünf Gedichte vor, erst drei Prooimien, Nr. 1, 1—4 an die Muse, Nr. 2, 5—9 an Kalliope und Apollon, Nr. 3, 1—6 an Phoibos Apollon. Daran schließen sich ein Hymnus an Helios (Nr. 4, 7—25) und an Nemesios (Nr. 5). Nun kann der »Museshymnus« unmöglich ein zusammenhängendes Stück sein. Schon G. Hermann⁶ und U. v. Wilamowitz⁷ hatten die ionisch vokalisiertem iambischen Tetrameter Nr. 1, 1—4 von den dorisch vokalisiertem Hexametern mit trochaeischer Klausel Nr. 2, 5—9 getrennt und so den vermeintlichen »Museshymnus« in zwei selbständige Prooimien zerlegt, was V durch das ἄλλως, C durch Ekthesis und Initiale bestätigen. Das Seitenbild ist demnach älter als die Überschriften. Dann muß man aber auch folgern, daß Ekthesis und Initialé in CN ,

¹ Nr. 5, 6 und Nr. 5, 20 haben die Notation ganz oder teilweise eingeübt.

² R. Wagner 1 (1921) 287—289.

³ πᾶγαν »Fessel« kommt schon metrisch nicht in Betracht.

⁴ C. v. Jan 5 (1895) 464 hatte die wiederholten P und C als Dehnungen gedeutet, wofür es keine Analogien gibt.

⁵ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 82f.

⁶ G. Hermann (1877) 343.

⁷ U. v. Wilamowitz 1 (1903) 97.

Zeichen für Gedichtschluß in Ve, Wechsel des Metrums und Einsetzen der Notation zu Nr. 4, 7 den Beginn eines neuen Gedichts anzeigen. U. v. Wilamowitz hatte die Sonderstellung von Nr. 8, 1—6 klar erkannt: »Die ersten sechs Verse haben keine Noten; sie können ein altes Prooemium sein oder bilden doch ein solches nach!«. Der Inhalt allein würde die Abtrennung nicht zwingend fordern. Wohl geht das Prooimion auf Apollon, der Hymnus dann aber auf Helios. Doch finden sich die ersten Belege für die Identifikation von Apollon und Helios schon früh². Daß im Sprachlichen nach Nr. 8, 6 ein Bruch vorliegt, hat E. Heitsch klar herausgestellt, ohne jedoch die Abtrennung vorzunehmen³. Die handschriftlichen Kriterien zwingen nun dazu, Nr. 8, 1—6 als selbständiges Prooimion zu betrachten und zu den beiden anderen Prooimien zu ziehen. Noch einen Schritt weiter als U. v. Wilamowitz geht P. Maas, der vermutet, daß die Texte der drei Prooimien sämtlich älter als Mesomedes seien, aber einräumt, daß die beiden Musenprooimien wohl von Mesomedes neu vertont sein können⁴.

Für die Textgeschichte höchst aufschlußreich sind die metrisch-musikalischen Scholien, die schon für α voraussetzen sind und Parallelen in O, dem notenlosen Zweig der Mesomedes-Überlieferung finden. Schon F. Bellermann hatte ein Scholion erschlossen, das die rein iambische Zeile Nr. 1, 1 durch ἰαμβος, die katalektische Zeile Nr. 1, 2 mit σπονδαῖος ἰαμβος βακχεῖος erklärt⁵, später aber zum Teil dem Titel, zum Teil den Notenzeilen zugeschlagen wurde. Es kann von jedem Glossator stammen, der, anstatt mit iambischem Metron und Katalexe zu rechnen, eine Zeile schematisch nach Versfüßen abteilt.

Eine andere Terminologie verwendet ein zweites längeres, an seinem Platz sinnloses Scholion: συζυγία κατ' ἀντίθεσιν. ὁ πούς—υ καὶ υ—. γένος διπλάσιον. ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος. CN bieten es am linken Rand auf der Höhe von Nr. 2, 9 bis Nr. 4, 7, V verteilt es auf den rechten Rand und den Raum zwischen den Kolonnen, Ve gibt es auf. F. Bellermann, W. Christ, C. v. Jan und U. v. Wilamowitz hatten vergeblich versucht, dieses Scholion mit den Iamben oder Hexametern der Musenprooimien in Einklang zu bringen⁶. Th. Reinach und K. Horna erkannten, daß der Schreiber in α das Scholion dem Beginn des Helioshymnus (Nr. 4, 7) zuordnen wollte⁷. Doch auch dort ist es sinnlos, obwohl es in sich völlig verständlich ist: Mit der Terminologie des Aristoxenos oder des Aristeides Quintilianus⁸ beschreibt der Scholiast einen choriambischen Dimeter. Dieser zählt zwölf Zeiteinheiten, jeder Choriambus ist, wie schon sein Name sagt, aus χορείος = Trochaeus und Iambus zusammengesetzt, zwei einander entgegengesetzte Bestandteile, die ihrerseits zum »doppelten Geschlecht« gehören, da sich ihre Arsis und Thesis wie 1:2 verhalten.

Daß der Scholiast die aristoxenische Terminologie auch so verstand, läßt sich aus dem notenlosen Zweig der Mesomedes-Überlieferung zeigen. Dort, im Codex Ottobonianus, finden sich zu weiteren drei Gedichten Scholien, die dem zum »Helioshymnus« entsprechen. Zusätzlich wird die Tonart der (nicht überlieferten) Vertonung genannt.

An seiner Stelle sinnvoll ist das zum »Isishymnus« überlieferte Scholion: ἡ συζυγία πυρρήχιος καὶ ἰαμβος· γένη δύο, ἰαμβος διπλάσιον καὶ πυρρήχιος ἴσον. ὁ ῥυθμὸς δεκάσημος.

¹ U. v. Wilamowitz 2 (1921) 604.

² Etwa Parm. VS 28 A 20, Oinopides VS 41, 7, Aischyl. Bassarai 83 Mette, Eur. Phaeton Fr. 781, 11—13 Nauck.

³ E. Heitsch 2 (1960) 145.

⁴ P. Maas 1 (1933) 156 mit Anm. 1f.

⁵ F. Bellermann 1 (1840) 53f.

⁶ F. Bellermann 1 (1840) 54, W. Christ (1874) 600, C. v. Jan 5 (1895) 461f., U. v. Wilamowitz 1 (1903) 97, Anm. 2.

⁷ Th. Reinach 4 (1896) 13 Anm. 1, K. Horna (1928) 21.

⁸ Aristox. harm. II 34 M und Aristeid. Quint. I 52f. M, Aristox. rhythm 296—300 Mor. und Aristeid. Quint. I 34ff. M.

ὑπολύδιος ὁ τρόπος. Zehnzeitige Zeilen aus Pyrrhichius + Iambus führen genau auf das Metrum des Isishymnus, paeonische Dimeter mit allen Möglichkeiten der Auflösung und Kontraktion. Der bei Aristoxenos selbständige Paeon wird hier wie bei Bakcheios zerlegt¹. Die Angabe der Tonart beweist, daß das Stück ursprünglich mit Noten überliefert war.

Das Scholion zum »Physishymnus«: Πυθαγόρου. ὁ πούς προκελευσματικός. ὁ ῥυθμὸς οκτάσημος. ὁ τρόπος λύδιος hat K. Horna nur mit Mühe mit den Spondeen des Physishymnus verbinden können. Mit προκελευσματικός ist nach Horna hier nicht die Doppelkurze gemeint, sondern deren Verdoppelung, die kontrahiert mit dem Spondeus zusammenfällt². Der Hymnus bietet spondeische katalektische Dimeter ohne Auflösung. Man könnte daher als Zeiteinheit die Länge ansetzen. Wenn der Scholiast trotz der Katalexe acht Zeiteinheiten zählt, so mag er im Notentext seiner Vorlage am Versende ein zweizeitiges Leimma gelesen und mitgezählt haben. Doch bleibt es zu erwägen, den metrischen Teil des Scholions auf den »Schwan« des Mesomedes zu beziehen, wo sich anapaestische Monometer finden, die schon U. v. Wilamowitz wegen der Vielzahl der Auflösungen als Prokeleusmatiker aufgefaßt hat³.

Schließlich ist zu dem ersten der beiden Gedichte »An eine Sonnenuhr« ein umfangreicheres Scholion überliefert, das in zwei Hälften zerfällt. Der erste Abschnitt: ἡ συζυγία ἰαμβου καὶ τροχαιου. ὁ τρόπος λύδιος. ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος· γένος διπλάσιον würde, nähme man die Reihenfolge Iambus—Trochaeus wörtlich, auf antispastische Dimeter führen, ein nur zur Erklärung des Glykoneus oder verwandter Maße ersonnenes Gebilde⁴. Vertauschte man die beiden Elemente, so ergäben sich wieder zwölfzeitige choriambische Dimeter, die schon das Scholion zum Helioshymnus beschrieben hatte. Doch weder Antispaste noch Choriamben finden sich in dem zugehörigen Gedicht: »An die Sonnenuhr I« ist, wie der Helioshymnus (Nr. 4), Nemesishymnus (Nr. 5), An Adria, An die Sonnenuhr II, Schwamm, Mücke, Sphinx, in anapaestischen Dimetern mit Katalexe, in »Cholanapaesten«, die P. Maas »Mesomedes« benennen wollte⁵, niedergeschrieben. Das Scholion zum Helioshymnus und der erste Teil des Scholions zu »An die Sonnenuhr I«, scheinen somit irrtümlich an ihren jetzigen Platz geraten zu sein und gehörten vielleicht zu zwei verlorenen Gedichten.

Es bleibt noch der zweite, umfanglichere Abschnitt des Scholions zu »An die Sonnenuhr I«, offensichtlich eine spätere Glosse, die ohne Erfolg den an eine falsche Stelle geratenen ersten Abschnitt deuten und mit den anapaestischen Elfsilblern in Verbindung bringen möchte: ὡς μὲν πρὸς ὅλον τὸν στίχον ὁ ῥυθμὸς δωδεκάσημος, ἑνδεκα γὰρ ἐστὶ συλλαβῶν, ἡ δὲ τοῦ στίχου τελευταία οὔσα τὸν τόπον, ἑνὸς λείποντος χρόνου, ἐτι δωδεκασύλλαβος ὁ στίχος ἐστίν, ἡ τελευταία συλλαβὴ γ' χρόνων ἐστίν. Dies schreibt offensichtlich ein Byzantiner, der nicht mehr Quantitäten mißt, sondern Silben zählt und die Angabe δωδεκάσημος der gewanderten Glosse mit der Tatsache ausgleichen will, daß die Cholanapaeste Elfsilbler sind. Freilich wechselt er Silbe und Zeiteinheit — haben ja die Cholanapaeste nicht elf oder zwölf, sondern fünfzehn χρόνοι πρότοι — und erklärt die Zwölfzahl in einem Elfsilbler einfach durch Dreizeitigkeit der letzten Silbe.

Jenes merkwürdige Scholion zu »An die Sonnenuhr I«, das sich sachlich mit dem zum Helioshymnus verschobenen Scholion berührt, hatte H. Husmann zu dem Versuch veranlaßt, die

¹ Aristox. rhythm. 302 Mor. und Aristeid. Quint. I 34ff. M. Bakcheios § 100f. 315 Jan zerlegt den Paeon in Trochaeus und Doppelkurze.

² K. Horna (1928) 8, vgl. Aristeid. Quint. I 36 M.

³ U. v. Wilamowitz 2 (1921) 602.

⁴ Heph. 10, O. Schröder 3 (1929) 11, —, 4 (1930) 119, 157, W. J. W. Koster 1 (1936) 21, 179 Anm. 1, B. Snell 2 (1955) 23 Anm. 1, A. Dain (1965) 22.

⁵ P. Maas 1 (1933) 156.

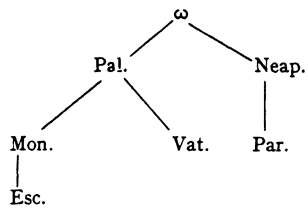
Nr. 6

'Η ΚΟΙΝΗ 'ΟΡΜΑΣΙΑ

Conspectus codicum

- Pal. Palatinus 281, anno 1040 scriptus, 165 JAN, exhibet f. 173r. Hormasiam. ex quo descripti sunt:
- Mon. Monacensis 104, anno 1552 scriptus, 65 JAN, f. 289r.
- Esc. Escorialensis Y I 13, saec. XVI, 16a JAN, f. 170r.
- Vat. Vaticanus reg. 108, saec. XVI, 171a JAN, f. 83r.
- Neap. Neapolitanus III C 2, saec. XV, 76 JAN, exhibet ff. 41v—45 'Πτολεμαίου μουσικά', quae JAN 5 (1895) 407—423 imprimenda curavit. excerpta illa § 27 Hormasiam omissis notis tradunt. e Neap. descriptus est:
- Par. Parisinus 3027, saec. XVI—XVII, 184 JAN, f. 84r.

Stemma codicum



Nr. 6

'Η κοινή ὀρμασία ἡ ἀπὸ τῆς μουσικῆς μεταβληθεῖσα

Λυδίου κατὰ τὸ διάτονον

ἀριστερᾶς χειρὸς		δεξιᾶς χειρὸς	
	O 7		A Φ
1 προσλαμβανόμενος	K 1	17 διάπεμπτος	M F
	O I		A C
μέση	K <	ὑπάτη	M C
	A Φ		A O
νήτη	M V	χρωματική	M K
	A U		A E
συνημμένη	M Z	20 διάτονος	M K
	A U		A I
5 συνημμένη	M Z	μέση	M <

nr. 6 'Η κοινή ... μεταβληθεῖσα Pal. κατὰ κίθαρωδιαν Neap.

O A

1, 15/16, 25, 30—32 om. Neap. signa K vel M et notas musicas om. Neap.

1f. in marg. s. Λυδίου κατὰ τὸ διάτονον Pal., om. Neap.

17—26 in marg. d. ὑπολυδίου κατὰ τὸ διάτονον· ὑπερλυδίου κατὰ τὸ διάτονον· ὑπεραιολίου κατὰ τὸ διάτονον γένος· ὑποιαστίου κατὰ τὸ χρωματικόν· ὑπεραιολίου κατὰ τὸ διάτονον· λυδίου κατὰ τῶν τριῶν γενῶν· ὑπερφυγίου κατὰ τὸ ἑναρμόνιον· ὑπεριαστίου κατὰ τὸ διάτονον· ὑπεριαστίου κατὰ τὸ ἑναρμόνιον habet Pal., om. Neap.

1 [Z REINACH, Z Pal.

2, 14, 21, 28 [< REINACH, [< Pal.

4f. συνημμένα δύο Neap.

	O E		A Z
διάτονος	K K	παράμεσος	M C
	O E		A E
διάτονος	K K	τρίτη	M U
	O Z		A U
παράμεσος	K C	συνημμένη	M Z
	A E		A Φ
τρίτη	M U	25 νήτη	M V
	A Φ		O O'
10 διάπεμπτος	M F	ὄξεια χρωματική	K K'
	A C		O E'
ὑπάτη	M C	ὄξεια διάτονος	K K'
	A P		O I'
παρυπάτη	M O	ὄξεια μέση	K <
	O C		O Z'
χρωματική	K K	ὄξεια παράμεσος	K C'
	O I		O E'
μέση	K <	80 ὄξεια τρίτη	K U'
	O Z		O U'
15 παράμεσος	K C	ὄξεια συνημμένη	K Z'
	A E		O Φ'
τρίτη	M U	ὄξεια νήτη	K V'

6f. διάτονοι δύο Neap.

8 [Z RÖHLMANN, [Z Pal.

9, 23, 30 [REINACH, [Pal.

10 διάπεμπτος Neap.

16 [REINACH, [Pal.

24f. συνημμένα Neap.

Zusammen mit musiktheoretischen Exzerpten hat sich in Sammelhandschriften eine merkwürdige Tabelle altgriechischer Notation erhalten, die schon G. Zarlino veröffentlicht, doch erst Th. Reinach textkritisch zutreffend behandelt hat¹. Die Handschriften zerfallen in zwei Gruppen. Die eine, angeführt von Pal. aus dem Jahr 1040, bietet die Tabelle mit der Überschrift 'Η κοινή ὀρμασία ἡ ἀπὸ τῆς μουσικῆς μεταβληθεῖσα und hat am linken Rand den Untertitel λυδίου κατὰ τὸ διάτονον, am rechten Rand neun weitere solche Vermerke, die vielleicht zu ähnlichen, nicht erhaltenen Tabellen gehören². 92 Paare von Vokal- und Instrumentalnoten sind auf zwei Spalten zu je 16 Zeichengruppen verteilt, an deren Spitze sich die Vermerke ἀριστερᾶς χειρὸς bzw. δεξιᾶς χειρὸς finden. Zu jedem Notenpaar tritt die zugehörige Stufenbezeichnung und ein ungedeutetes Symbol, entweder ^AM oder ^OK.

¹ G. Zarlino 2 (1588) 283, A. J. H. Vincent (1847) 254—259, F. Féty (1859) 41—51, C. E. Ruelle (1875) 38—43, 113—115, F. A. Gevaert (1881) 636—641, C. v. Jan 5 (1895) 420—423, Th. Reinach 5 (1896), dazu C. v. Jan 7 (1897).

² Th. Reinach 5 (1896) 214.

Die zweite Handschriftengruppe dagegen hat die Überschrift *Κατὰ κιθαρῳδία* und läßt die Notenzeichen und Marginalien fort. Da sich aber Vokal- und Instrumentalnoten gegenseitig kontrollieren, genügt Pal. zur Herstellung eines sicheren Notentexts. Die Übertragung ergäbe für die linke Spalte von oben nach unten die Tonfolge $d-d^1-a^1-g^1-g^1-c^1-c^1-e^1-f^1-g-a-b-h-d^1-e^1-f^1$, für die rechte Spalte eine Tonleiter von g bis a^2 ohne Vorzeichen.

Vermutlich ist nur die Überschrift in Neap., *Κατὰ κιθαρῳδία*, die Ursache, daß die Tabelle unter die Musikfragmente geraten ist. An Hypothesen über die »Hormasia« hat es nicht gefehlt. G. Zarlino und A. J. H. Vincent sahen, veranlaßt durch die Vermerke *ἀριστερός* und *δεξιός χειρός*, in der linken Spalte der Tabelle die Begleitung zu der rechten Spalte¹. F. Fétis wollte die Töne beider Spalten in der Reihenfolge 1—17, 2—18 usf. angeschlagen wissen und löste so die merkwürdigen Zusammenklänge seiner Vorgänger in ein Nacheinander auf². F. A. Gevaert nahm an, die Tabelle verzeichne unter »linker Hand« die von der Linken auf der Kithara zu zupfenden, unter »rechter Hand« die von der Rechten mit dem Plektron anzuschlagenden Töne³. Erst C. v. Jan gelang die Erklärung jener Vermerke. Es handelt sich lediglich um eine Lesehilfe, durch die sichergestellt werden sollte, daß die Spalten nacheinander und nicht quer über die Kolonnen gelesen und abgeschrieben wurden⁴.

Unklar bleiben die beiden Abkürzungen $\overset{A}{M}$ und $\overset{O}{K}$. F. A. Gevaert hatte $\overset{A}{M}$ und $\overset{O}{K}$ vermutet und $\mu(\acute{\epsilon})\lambda(\acute{o}\varsigma)$ bzw. $\kappa\rho(\acute{o}\upsilon\sigma\iota\varsigma)$ lesen wollen⁵. Doch ist es mehr als unwahrscheinlich, daß der gleiche Fehler einem Schreiber fünfzehn- bzw. siebzehnmals unterläuft. Dazu kommt, daß sowohl in der linken als auch in der rechten Spalte beide Zeichen vorkommen, die Verteilung der Töne auf »Linke« und »Rechte« also von der Verteilung der vermeintlichen Vermerke *μέλος* und *κρούσις* durchkreuzt würde. Th. Reinach löste die Zeichen zu $\delta(\psi\theta\rho\omega\pi\omicron\varsigma)$ $\mu(\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma)$ und $\delta(\rho\gamma\alpha\nu\omicron\upsilon)$ $\kappa(\rho\acute{o}\upsilon\sigma\iota\varsigma)$ auf und konstruierte auf diese Weise ein Duo von Gesang und Kithara, dem leider nur der Text fehlt⁶. Verdächtig ist, faßt man die Tabelle wie Th. Reinach auf, der Gebrauch der Doppelnotation, der sich bei A. Kirchers (Nr. 16*) und B. Marcellos (Nr. 17*) Fälschungen findet — ferner freilich in den Tonleitertabellen des Alypius, Gaudentios, Boethius, Anonymus Bellermann, dort natürlich zu Recht. Wie beide Notensysteme gemeinsam verwendet wurden, zeigt ein Blick auf die Papyri (Nr. 21, 24, 27, 28, 29), bei denen Vokal- und Instrumentalnoten alternieren. Ferner sollten die Abkürzungen ein Wort ergeben, dessen erster Buchstabe jeweils unten steht. So könnte $\overset{O}{K}$ beispielsweise *κοινός* bedeuten⁷.

Auch die Überschrift im Palatinus hilft nicht weiter. A. J. H. Vincent hatte *ὀρθία* »Reihe« für *ὀρθία* gesetzt⁸. Doch hatte Th. Reinach mit *ὀρθία* für *ὀρθία* zu *ὀρθία* = *ὀρθία* (Et. M. 681, 49) die Überlieferung halten können⁹. Damit ergäbe sich aber als Überschrift: »Die übliche Stimmung, aus »Die Musik« übernommen«¹⁰, und C. v. Jans Vermutung, die Hormasia sei ein Stimmungsrezept (für die Kithara?), wird wieder wahrscheinlicher¹¹.

Was mit der Tabelle eigentlich gezeigt werden sollte, muß so lange dunkel bleiben, als die Zeichen $\overset{A}{M}$ und $\overset{O}{K}$ nicht zureichend gedeutet sind. Zahlreiche Regelwidrigkeiten der Stufenbezeich-

nungen und der Notation zeigen jedoch, daß die in sich widerspruchsfreie Tabelle weder mit F. A. Gevaert in hadrianische Zeit noch mit H. Reinach zwischen Aristoxenos und Adrast angesetzt werden darf¹², sondern als gelehrte Rekonstruktion zu gelten hat, deren Vorlage zu ermitteln ist.

Die Stufenamen der Tabelle beziehen sich auf das Lydische, wie die Glosse zu 1f. oder der mit d gleichgesetzte Proslambanomenos zeigt. Die Notenzeichen dagegen gehören, wie man an den Noten 6, 7, 13, 19, 20 sieht, dem Hypolydischen an. 26—28 kommen nicht mehr im Hypolydischen, 29—31 weder im Lydischen noch im Hypolydischen vor, und 32 ist überhaupt nicht belegt, da das Zeichen in keiner der fünfzehn Tonarten des Alypius benötigt wird.

Die Zeichen 26—32 wiederholen die Zeichen 19—25 unter Zusatz eines Oktavstriches, obwohl es für 26 (h^1) im Lydischen noch ein normales Zeichen gegeben hätte. Dementsprechend werden auch ab 26 die Stufenamen von 19—25 mit dem Zusatz *ὄξετα* wiederholt, was wie *διόπεμπτος* 10 und 17 anderwärts nicht zu belegen ist. Th. Reinach selbst hat all diese Regelwidrigkeiten der Nomenklatur der Hormasia übersichtlich zusammengestellt¹³.

Offensichtlich hatte der Schöpfer der merkwürdigen Tabelle die Absicht, im Rahmen der lydischen Tonleiter ($d-d^2$) zu notieren, jedoch nur Kenntnis der hypolydischen Notenskala, die bereits bei a^1 endet. Daher wiederholte er die hypolydischen Noten von $h-a^1$ unter Zusatz eines diakritischen Akzents und geriet so über d^2 hinaus bis a^2 . Die gesuchte Vorlage muß daher die hypolydische, darf aber nicht die lydische Notenreihe enthalten und sollte einen Fingerzeig für den Gebrauch der diakritischen Oktavstriche geben. Beide Bedingungen erfüllt Gaudentios, wo es über den Oktavstrich heißt: *τὴν δὲ ὑπὲρ ταῦτα κατ' ἡμιτόνιον παραύξησιν τῶν φθόγγων τοῖς αὐτοῖς σημείοις ἔξ ὑπαρχῆς ὄξετας προσθέντες ἐσημειοῦντο ἀπὸ τοῦ ἐννεακαιδεκάτου ἀρξάμενοι στίχου, ὃς ἔχει οὐ καὶ κάππα σημεῖον* (21, 350 Jan). Richtig ist hier festgestellt, daß das tiefste Zeichen der griechischen Notenschrift mit Oktavstrich eben jenes *Ο' Κ'* (h^1) ist, das freilich, was aus dieser Stelle nicht hervorgeht, im Hypolydischen nicht mehr vorhanden ist und im Lydischen durch \perp λ vertreten wird. Nach dem nächsten Kapitel nimmt C. v. Jan Textverlust an, dem auch eine lydische Tonleitertabelle zum Opfer gefallen sei¹⁴. Unmittelbar darauf steht die gesuchte hypolydische Tonleitertabelle (23, 352 Jan). Wenn man in dieser Tabelle dann noch die gleichen Varianten findet, wie sie die Hormasia zu den Zeichen 1, 14, 21, 28 bietet, wenn man ferner sieht, daß Gaudentios 341 Jan am Monochord die Stimmsschritte Grundton—Oktave—Quarte—Quinte demonstriert, wovon man sich die merkwürdigen Sprünge der linken Spalte der Hormasia angeregt denken könnte, dann dürfte kein Zweifel mehr daran bestehen, daß die »Hormasia« aus einer bereits durch Textverlust beschädigten Gaudentios-Handschrift abzuleiten ist. Damit scheidet die Tabelle aber schon aus chronologischen Gründen aus der Reihe antiker Dokumente aus, ganz gleich, was damit nun wohl gezeigt werden sollte.

¹ G. Zarlino 2 (1588) 283, A. J. H. Vincent (1847) 255.

² F. Fétis (1859) 47.

³ F. A. Gevaert (1881) 636.

⁴ C. v. Jan 5 (1895) 423.

⁵ F. A. Gevaert (1881) 639, 641.

⁶ Th. Reinach 5 (1896) 204.

⁷ V. Gardthausen (1913) 52.

⁸ A. J. H. Vincent (1847) 254, 257 Anm. 1.

⁹ Th. Reinach 5 (1896) 208f.

¹⁰ s. S. 31.

¹¹ C. v. Jan 5 (1895) 422f., —, 7 (1897) 167—169.

¹² Th. Reinach 5 (1896) 197, F. A. Gevaert (1881) 640 Anm. 4.

¹³ Th. Reinach 5 (1896) 196.

¹⁴ C. v. Jan 5 (1895) 352 Anm. 3: *ceteri huius tabulae versus ... perierunt. periisse etiam videtur tabula toni lydii*

11 F̄ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ F̄ Ḟ Ḟ F̄ Ḟ
 12 C F C F Ḟ Ḟ F̄ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ



Nr. 11 § 99 ^Aλλος δωδεκάσημος

18 F̄ Ḟ Ḟ Ḟ F̄ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ
 14 Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ F̄ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ



Nr. 12 § 101 Ὀκτω(καιδεκά)σημος

15 F̄ Ḟ Ḟ Ḟ F̄ Ḟ Ḟ
 16 F̄ Ḟ Ḟ Ḟ F̄ Ḟ Ḟ
 17 F̄ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ
 18 C F F F Ḟ Ḟ Ḟ Ḟ



Nr. 11 (ἄλλος) PÖHLMANN.

Nr. 12 ὀκτωκαιδεκάσημος PÖHLMANN, δεκάσημος WESTPHAL, ὀκτάσημος V.

11 Ḟ PÖHLMANN, Ḟ V, Ḟ WESTPHAL.
 12 Ḟ WESTPHAL, Ḟ V.
 13 F̄ WESTPHAL, Ḟ V. Ḟ WESTPHAL, F̄ V.
 14 Ḟ WESTPHAL, ^A V.

Seit 1841 sind sechs lydische Instrumentalstücke bekannt, die den Schluß einer von F. Bellermann erstmals herausgegebenen Kompilation von Traktaten über altgriechische Musik bilden¹. Sie finden sich dort § 97—101 und 104 und sollen offenbar die Anwendung der rhythmischen Zeichen illustrieren. F. Bellermann hatte für seine Ausgabe sechs jüngere Handschriften benützt. A. J. H. Vincent, der kurz vor Bellermann eine Textausgabe der Anonymi fertiggestellt hatte, die Manuskript blieb, übersetzte und kommentierte die Schrift, die er in zwei selbständige Traktate zerlegte², trug jedoch zum Notentext der Melodien wenig bei. R. Westphal gab die Stücke seiner Rhythmik bei und zog hierzu zwei weitere jüngere Handschriften heran³. C. v. Jan untersuchte den Aufbau jener Kompilation, wies den Beginn eines dritten Traktats bei § 66 nach⁴, nahm aber die Instrumentalstücke nicht in den Anhang seiner Musici scriptores auf. R. Wagner zog als erster den Venetus Marcianus VI 10 (V) für die Instrumentalstücke heran, beschränkte sich aber auf einige Bemerkungen zur rhythmischen Notation⁵.

Die Handschriften zerfallen in drei Gruppen. Auszuscheiden sind alle Exzerptenhandschriften, da sie die § 97—101 und 104 nicht überliefern. Drei weitere Handschriften, darunter der schon F. Bellermann bekannte Neapolitanus graecus III C 4 (N) und der Florentinus Riccardianus 41 (F), enthalten nur § 1—82 der Anonymi und bleiben daher hier ebenfalls außer Betracht. Eine dritte Gruppe von Handschriften, die § 1—104 und somit auch die Instrumentalstücke überliefern, geht auf V zurück, der somit für jene Notenbeispiele codex unicus ist.

Mit dieser Gruppierung fällt ein Einwand von A. J. H. Vincent gegen Alter und Echtheit der Instrumentalstücke. Für Vincent war noch N die älteste Handschrift der Anonymi gewesen. Da er die Instrumentalstücke dort nicht, jedoch in allen jüngeren der ihm bekannten Handschriften fand, schloß er, daß die Stücke erst nachträglich eingefügt worden seien⁶. Nachdem aber der älteste Codex, V, die Stücke bereits enthält, dreht sich das Verhältnis um: Der Redaktor des Zweiges, dem N und F entstammen, hat § 83—104 seiner Vorlage getilgt, vielleicht weil ihm aufgefallen war, daß § 83—93 mit § 1—11 identisch sind, und seine Fassung der Anonymi mit einer Tonleitertabelle und dem vielgewanderten Kapitel 3, 16 des Ptolemaios über den Zusammenhang des Planetensystems mit dem Stufenbau der Tonleiter beschlossen⁷.

Ein Blick auf die Abb. 12 zeigt aber, daß auch V Mängel hat. Die fragliche Seite, f 197v, ist ein Durcheinander von Nachträgen und Fußnoten. Mit § 95 endet der dritte anonyme Traktat der Handschrift. § 96 bietet eine Tonleiter mit Bezugswerten für die Intervallverhältnisse, wie sie ähnlich in dem verstümmelten § 79 vorliegt. In der rechten Spalte schließt sich § 108, jene auch separat überlieferte Tabelle der Intervallverhältnisse, an. Nun folgen die Notenbeispiele: ganz links § 97 und darunter § 100, rechts anschließend von oben nach unten § 98, 99, 101, und schließlich § 102, eine Tabelle der Pausenzeichen, die weniger hier als § 1 = 88 vermißt wird. In der rechten Spalte ist der wohl über § 97 zu rückende § 104 nachgetragen.

Auch die Notenschrift der Stücke hat Mängel, die der Apparat ausweist. Besonders unsicher ist der Schreiber in der Setzung der Arsispunkte. R. Wagner hatte sich damit beschieden, die Punktierung der §§ 97 und 100 zu besprechen, die am besten erhalten ist⁸. Erneute Untersuchung von V jedoch erlaubt es, die Schemata der Punktierung aller Stücke zu rekonstruieren.

¹ F. Bellermann 2 (1841) 94—98. [Korr. Zus.: Neue Ausgabe von D. Najock, Diss. Göttingen 1970 (masch.).]

² A. J. H. Vincent (1847) 5—13, 14—63.

³ R. Westphal 1 (1867) Suppl. 50—53.

⁴ C. v. Jan 1 (1871) 414f., —, 3 (1894) 2326.

⁵ R. Wagner 1 (1921) 289—292.

⁶ A. J. H. Vincent (1847) 229.

⁷ Vgl. I. Döring 1 (1930) LXXVI, LXXXIVff.

⁸ R. Wagner 1 (1921) 292f.

In § 100 wird ein »vierzeitiges« Maß mit der eindeutig erhaltenen Punktierung $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ durchgeführt. Die gleiche Tonfolge erscheint im § 97 in einem »sechszeitigen« Maß und wird als $\dot{\cup}-\dot{\cup}\dot{\cup}$ punktiert. »Sechszeitig« ist auch § 104, wo sich das abweichende Schema $\dot{\cup}-\dot{\cup}$ herstellen läßt. § 98 zeigt eine »zwölfzeitige« Zeile, deren Punktierung verwirrt ist. Immerhin fällt auf, daß Z. 10—12 je fünf Punkte erhalten sind. Punktiert man die Zeile in Analogie zu § 100, so ergäbe sich das Schema $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}|\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ mit eben fünf Punkten, deren Zusammenhang mit der Notenzeile in V offensichtlich gelöst ist. § 99 ist eine »zwölfzeitige« rhythmisierte Tonleiter, deren Punktierung analog zu § 100 $\dot{\cup}\dot{\cup}|\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ sein müßte. Auch hier ist die Anzahl der erhaltenen Punkte zutreffend, nicht aber ihre Zuteilung zu den Noten. § 101 schließlich, zwei Trimeter, ein »achtzehnzeitiges« Maß, sollte pro Zeile drei Punkte haben, wie sie sich auch Z. 15 und 17 finden. Daher darf vermutet werden, daß die Punktierung dem Schema $\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}\dot{\cup}$ folgte.

Der didaktische Zweck jener Notationsbeispiele liegt offen zutage. Drei von ihnen geht jeder musikalische Charakter ab. § 99 ist eine auf- und absteigende Tonleiter. Die Melodie der § 97 und 100 ist durch sechsfache Permutation der Reihe d, e, f, g hergestellt, wobei d als Anfangston festgehalten wird. Von hier aus versteht man auch § 80 der Anonymi besser, wo die Tonreihe defgdg, fortgesetzt durch ihre eigene Umkehrung gfdgd, zwölfmal niedergeschrieben wird, jedesmal von nächsthöheren Ton aus. Und § 81 bietet die Umkehrung jener Reihe im Krebsgang und stellt mit der resultierenden Reihe die nämliche Notationsübung an, diesmal absteigend. § 80f. bietet übrigens keine rhythmischen Zeichen; dort geht es offensichtlich nur um die melodische Notation. Doch sollten solche Übungen, wie in § 78 verlangt wird, auch gesungen werden.

Trotz der Formelhaftigkeit der Melodien ist es unzulässig, die Beispiele der §§ 97—104, die, wie gezeigt, mit den §§ 78—81 eng verklammert sind, als Zusätze eines byzantinischen Schreibers abzutun. Im Gegenteil, gerade jene systematische Kombinatorik ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit ist ein Charakteristikum schon des hellenistischen Schulunterrichts. So wurden im Schreibunterricht nach der Erlernung des Alphabets systematisch Silben gebildet¹ oder im Grammatikunterricht Mustersätze durch alle Kasus in Einzahl, Dual und Plural gebeugt², ohne Rücksicht auf entstehenden Sinn oder Unsinn. Die Instrumentalstückchen der Anonymi Bellermann dürfen daher wohl als Zeugnisse aus dem antiken Musikunterricht bestehen, ohne daß ihnen im übrigen viel Gewicht zugemessen werden darf.

¹ E. Ziebarth (1913) 4f., H. I. Marrou 3 (1957) 221—225.

² E. Ziebarth (1913) 16f., H. I. Marrou 3 (1957) 256f.

Nr. 13*

TERENZ HECYRA 861

i. suavior

$\dot{\cup}$
ut unus hominū homo te vivat nūquā quisquā blandior

in margine D [= Victorianus Laurentianus XXXVIII 24 saec. X] notam habet $\dot{\cup}$ atque accentus singulis vocibus dedit. F. UMPFENBACH ad 861.

signa exhibent hoc modo

$\dot{\cup}$
 $\dot{\cup}$
UMPFENBACH
REINACH.

$\dot{\cup}$ »pedem«, $\dot{\cup}$ »pedem liquescentem«, $\dot{\cup}$ »clivem liquescentem«, $\dot{\cup}$ »franculum« agnovit B. STÄBLEIN.

1870 bemerkte F. Umpfenbach in dem Codex Victorianus Laurentianus XXXVIII 24 zu Vers 861 der Hecyra des Terenz »accentus«, versagte sich aber deren Deutung¹. Veranlaßt von L. Havet untersuchte Th. Reinach die Zeile, las nach einem von G. Vitelli angefertigtem Facsimile statt des siebten und neunten Zeichens ein $\dot{\cup}$, deutete die Zeichen als hypophrygische Instrumentalnotation ($\dot{\cup}$ = f, $\dot{\cup}$ = b, $\dot{\cup}$ = h) und war geneigt, die Zeichen als Reste einer Instrumentalbegleitung aufzufassen, wie sie der in den Didaskalien öfter als Komponist genannte Sklave Flaccus für die Hecyra komponiert hatte². C. v. Jan, der sich Th. Reinachs Versuch gegenüber mit Recht skeptisch zeigte, dachte selbst an metrische Zeichen³. Richtig ist, daß gerade jede Akzentsilbe ein Zeichen trägt und daß diese — außer ut, ho(mo) und te — auch Iktussilben sind. Allerdings trägt hó(minum) zusätzlich einen Akzent.

R. Kauer unternahm, gestützt auf verwandte Erscheinungen in anderen lateinischen Handschriften, den Versuch, jene Zeichen im Victorianus als Konstruktionshilfen zu deuten. Doch ergäbe sich, folgte man seiner Deutung, mit »ut unus hominum homo vivat quisquam te numquam blandior« eine Wortabfolge, die auch nicht einfacher zu überblicken ist als die ursprüngliche. Ferner sind die von Kauer beigebrachten palaeographischen Parallelen⁴ nicht immer stichhaltig: genauere Überprüfung ergab, daß oft die vermeintlichen Konstruktionshilfen lediglich auf Marginalien verweisen, bei denen das betreffende Zeichen wiederholt wird. J. F. Mountford schließlich sah in den Zeichen wieder griechische Notation und suchte die Tatsache, daß alle Akzent- und nicht alle Iktussilben ein Zeichen tragen, als Argument gegen den lateinischen Versiktus heranzuziehen⁵.

Eine erneute Untersuchung anhand einer Photographie ergab die obigen Lesungen. Wichtig ist, daß das letzte Zeichen wesentlich tiefer steht als alle anderen. Es mußte der Glosse »(d est) suavior« ausweichen. Somit wurde die Handschrift erst nach der Glossierung mit den Zeichen versehen. Nicht nur dieses chronologische Indiz aber, sondern bereits die Form der Zeichen verboten es, hier antike Notation erkennen zu wollen. Palaeographisch lassen sich die Zeichen

¹ F. Umpfenbach (1870) 425 und XXII.

² Th. Reinach 3 (1894) 196—203.

³ C. v. Jan 4 (1894) 1555—1557.

⁴ R. Kauer (1904) 224—227.

⁵ J. F. Mountford 1 (1925) 153—155. Weitere Literaturangaben bei G. Wille 4 (1967) 489 Anm. 857.

einwandfrei als deutsche Neumen des 10. bis 11. Jahrhunderts deuten¹, Es treten auf: pes, pes liquescens, clivis liquescens und franculus. Ihre Verwendung entspricht freilich dem gewohnten Gebrauch nicht. Auffällig ist vor allem, daß nicht jede Silbe, sondern nur jedes Wort ein Zeichen erhält. Eine Transskription ist daher nicht angezeigt. Die Zeile mag zu der Vielzahl neumierter Horaz- und Vergilhandschriften gehören², darf aber hier wohl außer Betracht bleiben.

Nr. 14*

ARISTOPHANES NUBES 275—277

ω ω α
275 ἀέναιοι Νεφέλαι,

β ζ δ γ γ ε
ἀρθώμεν φανεραὶ δροσεράν φύσιν εὐάγητον,

θ η
πατρός ἀπ' Ὠκεανοῦ βαρυαχέος

276 β vel F REINACH, ζ cod., F WALKER.

signa hoc fere modo in nostri temporis usum vertas:

ω ω α β γ δ ε ζ η θ
F G A B c d e f g a

1911 entdeckte R. J. Walker in einem Manuskript des 15. Jahrhunderts, das er in München erworben hatte, f. 56 zum Beginn der Parodos der Wolken des Aristophanes elf Zeichen, die er für altgriechische Notenzeichen hielt und als Instrumentalnoten deutete. Freilich fand er für ein Zeichen kein Äquivalent, und das Ergebnis seiner Übertragung war wenig überzeugend. Wichtig ist dagegen seine Beobachtung, daß die Notenzeichen — wie bei Nr. 18* die Neumen — erst von zweiter Hand nachgetragen wurden. Während nämlich die schwarze Tinte des Textes in der Nähe des Buchrückens durch eingesickertes Wasser verblaßt ist, zeigt die rote Tinte der Noten und Scholien auch innerhalb des deutlich ausgeprägten Wasserrandes keine Spur von Wassereinwirkung. Somit ist sicher, daß ein Scholiast die Notenzeichen und Glossen dem beschädigten Manuskript erst hinzugefügt hat¹.

Da die Zeichen weder als Instrumentalnoten noch als Vokalnoten sinnvoll deutbar waren, schloß Th. Reinach mit Recht, daß jener Scholiast nicht etwa aus einer Parallelquelle Noten in sein Aristophanes-Manuskript eingetragen, sondern ein beliebiges Chorlied mit einer Melodie eigener Erfindung ausgestattet habe. Da sich die verwendeten Zeichen zum Teil alphabetisch ordnen ließen (ω ω α (β) γ δ ε ζ η θ), zog Th. Reinach die Guidonische Buchstabennotation ΓΑΒCDEFG als Parallele heran, in der Meinung, jener Glossator habe eine Übertragung der lateinischen Buchstabennotation auf das griechische Alphabet versucht. ω und ω dürften in der Tat wie das Γ = G die Reihe nach unten verlängern. Nur bei dem einem Stigma recht ähnlichen Zeichen β kam Reinach nicht zu einer Entscheidung zwischen Digamma und kursivem Beta und konstruierte daher zwei verschiedene Notenreihen ω ω α (β) γ δ ε ζ η θ und ω ω α β γ δ ε ζ η θ².

Eine bisher übersehene Parallele stützt Th. Reinachs Hypothese. A. Kircher nämlich wendet in Nr. 15* die Buchstaben αβγδεζηθ als Noten. Sie stehen dort am Kopf eines Acht-Linien-Systems und geben somit eine Oktave wieder, vielleicht die Oktave A—a. Offenbar verwenden beide Stücke, Nr. 14* und Nr. 15*, ein mittelalterliches griechisches Notenalphabet. Und dort, wo Kirchers und des Glossators Zeichen übereinstimmen, liegt die Tonbedeutung fest: Alpha—Theta ist A—a. Das 4. Zeichen ist daher nicht als Digamma, sondern als Beta zu lesen.

¹ Freundliche Mitteilung von Bruno Stäblein.

² Vgl. G. Wille 1 (1951) 304f., —, 2 (1961) 170, Anm. 2, —, 4 (1967) 227f., 253—260.

¹ R. J. Walker (1911) 113—119.

² Th. Reinach 7 (1911) 282—289.

Für die Herkunft des lateinischen und griechischen mittelalterlichen Notenalphabets hat M. Vogel auf Boethius verwiesen. Manche der lateinischen Alphabeteihen des vierten und fünften Buchs von *de institutione musica* sind ja aus griechischen Reihen umgeschrieben, wie aus dem unvermittelten Auftreten des X nach N hervorgeht. Die Vorlage ist bekannt: Bei Boethius IV 14, IV 17 und V 14 hatte Vogel bereits auf Ptolemaios Harmonik 49f. und 26f. Düring hingewiesen¹. Dazu kommt unter anderem, daß Boethius IV 17 sachlich auf Ptolemaios 60f. Bezug nimmt und daß Boethius IV 18, eine Demonstration am Kanon, aus Ptolemaios 18f. stammt.

Ptolemaios verwendet das griechische Alphabet nach Methode der Geometrie laufend zur Benennung von Strecken, Saiten und Tönen, allerdings so, daß er für jedes neue Problem eine neue Bezeichnungsweise einführt. Und Boethius schreibt lediglich die griechischen Reihen seiner Vorlage möglichst getreu um. Daher ist es nicht möglich, wie M. Vogel es versucht², in solchen Reihen »ptolemaeische« oder gar »pythagoreische« Notenschrift zu sehen, welche neben der üblichen und auch bei Boethius IV 8f., 15ff. verwendeten altgriechischen Notenschrift bestanden habe, schon weil jenen Reihen die wichtigste Voraussetzung einer jeden Schrift fehlt, die Gewißheit nämlich, daß die Bedeutung der Zeichen konstant bleibt und nicht von Fall zu Fall wechselt³. Daß freilich die Reihen bei Boethius trotzdem der Ansatzpunkt einer echten mittelalterlichen Buchstabennotation waren, ist richtig, und daß der gleiche Versuch auch am griechischen Alphabet unternommen wurde, sieht man an Nr. 14* und 15*.

¹ M. Vogel 1 (1962) 1—19.

² M. Vogel 1 (1962) 13ff.

³ Der Verweis auf die Überschrift von Boethius IV 3 »Musicarum notarum per graecas ac latinas litteras nuncupatio« (M. Vogel 1 (1962) 2) hilft nicht weiter. Einmal ist »ac latinas« nicht in allen Handschriften überliefert, und außerdem könnte der Zusatz durch die Zeichen R L F C P M I V H N Z E der IV 3f. wiedergegebenen lydischen Tonleiter provoziert worden sein, von denen R L F V nur dem lateinischen Alphabet angehören und deren Rest beiden Alphabeten gemeinsam ist.

Nr. 15*

GREGOR VON NAZIANZ POEM. MOR. 1, 11f.

(A. Kircher)

Schema Musica Antiqua.

The image shows two musical staves. The top staff is a six-line staff with Greek letters (Theta, Eta, Zeta, Eta, Gamma, Beta) on the left and a series of dots on the lines. Below it is the Greek text: Παρθί η η μέ γα χαϊη θεο δέ τα δώτορ σακ ο μητρ κατακα εύησ. The bottom staff is a modern five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melody with Latin text: Παρ - θε - νί - η μέ - γα χαϊ - ρε, θε - όσ - δο - τε, δώ - τορ έ - ά - ων, Μη - τερ ά - πτη - μο - συ - νης ...

Abb. 1. Musurgia I 218

An zwei Stellen seiner *Musurgia Universalis* erzählt Athanasius Kircher von seiner Reise nach Sizilien und Malta. Bei dieser Gelegenheit will er in der Bibliothek des Klosters S. Salvatore in Messina in alten Handschriften Vertonungen zu eineinhalb Hexametern des Gregor von Nazianz (poem. mor. 1, 11f., Migne 97, 528) sowie zum Beginn der ersten pythischen Ode Pindars (Pyth. I 1—8) gefunden haben. In beiden Fällen dienen ihm seine »specimina musicae antiquae« dazu, eine Theorie zu unterbauen.

Das erste Beispiel soll die Frage »quomodo harmonicos suos gradus signarint Veteres Ecclesiastici Musici ... quibus signis usi sint?« beantworten. Kircher behauptet, schon vor Guido von Arezzo habe es Notenlinien gegeben, und fährt fort: »Nam in itinere meo Melitensi, Messanensem S. Salvatoris Bibliothecam Graecis Manuscriptis instuctissimam [sic], dum lustrarem, Manuscriptus Hymnorum liber ab illis Monachis mihi exhibitus fuit, ante 700 circiter annos scriptus, in quo multi Hymni musicis notis expressi cernebantur; ductaeque erant 8 lineae, quibus in principio totidem literae respondebant, in lineis autem ascensus, descensusque vocum nigris punctis vel potius circellis spectabatur; ut sequens Schema docet⁴«.

Der griechische Text der singulären Gregor-Vertonung, deren Echtheit P. Friedländer verteidigt⁵, ist durch zahlreiche Druckfehler entstellt. Die Idee, griechische Buchstaben an den Kopf

⁴ A. Kircher (1650) 213.

⁵ A. Kircher (1650) 213.

⁶ P. Friedländer 2 (1935) 467f.

**Musica veterum nostris notis musicis tono
Lydio expressa.**
Monophonia, sine vox praemia.

Abb. 8. Musurgia I 542

Nach einer Übersetzung von Pyth. 1,1—8, einem Bruchstück der Strophe, das Kircher höchst künstlich in sich antistrophisch gliedert, obwohl mit 1,8 gar kein Satz endet, bietet er sein specimen noch einmal mit einer Übertragung. Was Kircher hier beweisen wollte, zeigt die anschließende Bemerkung: »Atque ex hoc unico paradigmate, reliqua nullo negotio patebunt, modum itaque Veterum tum in cantando, tum sonando observatum hoc antiquo specimine tradidimus. Ut vel hinc, quid de Veterum musica sentiendum sit, facile cuilibet prudenti musico innotescere possit.«¹

Es geht um die Bedeutung der merkwürdigen Doppelheit der antiken Vokal- und Instrumentalnotation, für die schon Galilei keine rechte Erklärung gefunden hatte². Kurz vorher hatte Kircher gegen seine Vorgänger polemisiert: »primus ordo [scil. notarum] significat characteres, qui cantui voce perficiendo servirent: secundus ordo instrumentis competit; ea fere ratione, qua etiamnum, notae musicae vocalis distinctae sunt a notis, quas tabulaturas vulgo vocant, musicae instrumentali servientibus, quem ordinem Alipii multi non intellegentes binas hasce notas pro

¹ A. Kircher (1650) 542.² V. Galilei (1602) 91.

una sumentes uti Liardus [sic] et ex eo Salomon Caus¹ specimina, quae mundo exhibere voluerunt antiquae musicae, vitiosissime et falsissima reddiderunt.«² A. Kircher dagegen notiert die erste Hälfte seines Stücks, den »chorus vocalis«, wie er sagt, mit Vokalnoten, die zweite Hälfte, den »chorus instrumentalis«, mit Instrumentalnoten und gibt hiermit seine Interpretation der Doppelheit des Notensystems, die dem Richtigen schon näher kommt. Wie es wirklich war, haben Inschriften und Papyri gezeigt. Doppelnotation ist nur bei Rekonstruktionen und Fälschungen belegt³. Eine alternierende Verwendung von Vokal- und Instrumentalnoten ist bei instrumentalen Einwüfen in Vokalmusik möglich (Nr. 21, 24, 27, 28, 29). Sonst stehen Vokalnoten für Vokalmusik, Instrumentalnoten für Instrumentalmusik — wiewohl ausnahmsweise Nr. 20, der Paian des Limenios, mit Instrumentalnoten und eine eingesprengte textlose Zeile in Nr. 89 mit Vokalnoten niedergeschrieben ist. Zu dieser Singularität der Notation bei Kircher, die aber im Rahmen des Beweisgangs der »Musurgia« ihren Sinn hat, kommt — neben einer Vielzahl kleiner Bedenken gegen die Echtheit — ein gewichtiges äußeres Indiz: Wie A. Rome als erster gezeigt hat⁴, hat Kircher seinen Pindartext nicht etwa aus einer Handschrift, sondern aus einer Pindarausgabe von Erasmus Schmid (Wittenberg 1616), bei der genau an der Stelle, nach Pyth. 1, 8, umzublätern ist, wo Kircher seinen Text — noch mitten in der Strophe — enden läßt. Die Fehler des Kircherischen Pindartextes gehen zum Teil auf Schmid, zum Teil auf Kirchers Setzer zurück. Offenbar hat Kircher hier ebensowenig wie bei Nr. 15* Korrektur gelesen.

P M

Nachlässig ist auch die Wiedergabe der Notenzeichen, die mit den Zeichen $\cup = b$, $\sqcap = c^1$, $\Gamma = d^1$, $\theta = es^1$, $N = f^1$, $Z = g^1$ dem Lydischen mit Verwendung des Synemmenon-Tetrachords angehören. Die antiken Noten sind im Holzschnitt wiedergegeben, wobei ein und derselbe Druckstock für beide Abbildungen verwendet wurde. Daher wiederholt sich ein verschnitztes $\surd = V$ anstelle eines $\sphericalangle = <$ in beiden Wiedergaben (Z. 8, 8. Note). Die Verbesserung ergibt sich aus der Übertragung. Und in der vierten Zeile haben sich Notentext und Übertragung gegeneinander verschoben⁵. Streicht man das sechste Zeichen und verschiebt die nächsten sieben Zeichen um eine Stelle nach links, so ist der Fehler behoben. Die viertletzte Silbe muß dann ein $<$ erhalten, das die Übertragung verlangt. Offensichtlich liegen nicht etwa zwei Fassungen von der Hand A. Kirchers vor, sondern eine Dittographie des Setzers, die dann am Zeilenschluß die Tilgung eines Zeichens erzwang.

¹ R. Wagner 4 (1936) 162 hat Kirchers Vorgänger identifiziert: P. de Tyard (1555) und S. de Caus (1615). Das erwähnte specimen der Vorgänger Kirchers war eine bekannte Melodie zu »Plus d'une paix rebelle« mit vokalen und instrumentalen Noten, die sich auch bei M. Meibom (1652) Vol. 1 praef. findet.² A. Kircher (1650) 540.³ Nr. 6, 17*; s. S. 142.⁴ A. Rome 1 (1932) 6—9.⁵ Dies hat schon P. J. Burette (1731) 318f. bemerkt.

*Parte di Canto greco del Modo Hippolidio sopra
un' Inno d' Omero a Cerere.*

Ι Ι Ι	Ε Ζ Ι	Ι Ξ	Ξ Ε	Υ Ε	Ε Ε Ζ C
Λ Λ Λ	Υ C Λ	Λ Ξ	Χ Υ	Ζ Υ	Π Π C C
Δημήτρ'	ὕψιστον	σιμῶν	Θιόν	ἄρχον'	αἰδῶν

Φ Υ	Υ	Ε Ε	Ε Ε Ζ Ι	Ι Ι Υ Υ Ξ
Η Ζ	Ζ	Υ Υ	Υ Υ Π C Λ	Λ Λ Ζ Ζ Ξ
Αὐτῶ	καὶ	κίρῳ	περικαλλία	Περσιφορίῳ

Ξ Ξ	Ξ Ξ	Ξ	Ξ Ξ	Ε Ε	Ε Ε	Ζ Ζ	Ζ Ζ Ζ C
Χ Χ	Χ Χ	Χ	Χ Χ	Υ Υ	Υ Υ	C C	C C C C
Χαίρι	Θιά,	καὶ	τίλδι	εἶπυ	πόλυ	ἄρχιδ'	αἰδῶς

Abb. 4. Estro poetico-harmonico III 182

Im dritten Band seines 1724—27 erschienenen Psalmenwerks bemüht sich Benedetto Marcello, jener barocke Nachfahre der Florentiner Camerata, in Theorie und Praxis um die altgriechische Musik. Über die Ziele seiner Kompositionen will er in einer Vorrede zu diesem Band aufklären und stellt zu diesem Zweck einiges gängige Material aus der altgriechischen Musiktheorie zusammen. Seiner Vertonung des sechzehnten Psalms liegt der Helioshymnus des Mesomedes als cantus firmus zugrunde, im siebzehnten Psalm geht es um die antike Chromatik und Enharmonik, und dem achtzehnten Psalm ist eine hypolydische Melodie zu dem dreizehnten homerischen Hymnus an Demeter unterlegt, die Marcello mit griechischem Text und doppelter, altgriechischer Notation auch separat abdruckt, ohne seine Quelle anzugeben¹. Der griechische Text jenes Prooimions ist bis auf Kleinigkeiten korrekt, und abgesehen davon, daß der Setzer ein Zeichen vom zweiten auf das erste Wort verschoben hat, unterlaufen auch bei den Noten lediglich, Töne zu wiederholen oder zu streichen, um dem neuen italienischen Text gerecht zu werden.

Was B. Marcello mit seinem specimen antiquae musicae zeigen wollte, kann man seiner Vorrede entnehmen: »Alcune cantilene che dovevano accompagnarsi collo stromento e con qualche diversità di concerto erano segnate con doppi e vari caratteri, lo che rimane tuttavia espresso nell'inno d'Omero a Cerere del Modo hyppolidio interpretato secondo Gaudenzio, ed in uso posto a luogo opportuno nel Tomo presente al Salmo Decimottavo.«² Wieder geht es um das Problem der Doppelheit der antiken Notation, das schon die specimina von P. de Thiard, A. Kircher und M. Meibom provoziert hatte³.

Die antikisierenden Psalmen B. Marcellos waren noch Goethe bekannt, der sie 1788 erwähnt⁴. Dann wurde die Homer-Melodie vergessen und erst von G. Behaghel wiederentdeckt, der geneigt war, sie für echt zu halten⁵. R. Westphal nahm zu Recht Anstoß an der Doppelnotation⁶ und auch J. F. Mountford zog die Echtheit in Zweifel⁷.

Ein scheinbares Indiz für die Echtheit, das sich jedoch bei genauerer Betrachtung in einen Beweis der Unechtheit verkehrt, ist die Tatsache, daß bei B. Marcellos Demeterhymnus wie bei den meisten authentischen Fragmenten Wortakzent und Melodiebildung aufeinander abgestimmt sind. Jenes Prinzip antiker Melodieführung wurde erst 1891 von O. Crusius wiederentdeckt⁸. B. Marcello aber weiß davon, wie seine Vorrede zeigt: »Ciò che si rileva di più raro nel Testo e che perciò convien credere che fosse a gran ragione dell'arte di que' prischi tempi uno de' principali istituti (come qualche cosa altresì Marziano Capella di ciò ne tocca) si è la espressione per lo più degli accenti o circonflessi, o gravi, od acuti (e se non sempre, per difetto forse come si è detto di trascrizione o di stampe) con voci adattate a significarne o la circonfessione, o la gravità, o l'acutezza.«⁹ Offenbar hat B. Marcello nicht nur Martianus Capella gelesen — gemeint ist III 268: »et est accentus, ut quidam putaverunt, anima vocis et seminarium musices« —, sondern auch Beobachtungen an den ihm bekannten Mesomedeshymnen angestellt. Bezeichnend

¹ B. Marcello (1724—26) Vol. 3, 1—6 (Vorwort); 132—135 (Text, Bearbeitung).

² B. Marcello (1724—26) Vol. 3, 4.

³ s. S. 49, Anm. 1.

⁴ Italienische Reise III, 1. März 1788.

⁵ G. Behaghel (1844) 7 ff.

⁶ R. Westphal 2 (1868) XXIX, 623.

⁷ J. F. Mountford 2 (1929) 147.

⁸ O. Crusius 2 (1893) 173. L. Gamberini (1962) 52f. argumentiert bei der Demeter-Melodie mit deren akzentgerechten Vertonung.

⁹ B. Marcello (1724—26) Vol. 3, 3f.

aber ist, daß er der Ansicht ist, der Gravis müsse immer durch den Tiefton, durch »gravità«, ausgedrückt werden. So vertont er auch $\sigma\mu\nu\eta\upsilon$ (Z. 1) und $\alpha\upsilon\tau\eta\upsilon$ (Z. 2) mit absteigenden Sekundschritten, während die authentischen Fragmente den Gravis auf zwei- und mehrsilbigen Wörtern wie den Akut hochtonig behandeln¹. Druckfehler sind $\Delta\eta\mu\eta\tau\rho'$ (Z. 1) sowie Περσεφονίαν (Z. 2); περικαλλέα (Z. 2) jedoch ist gegen den Akzent vertont; aufsteigend $\theta\epsilon\delta\upsilon$ (Z. 1).

Freilich ist B. Marcello nicht der erste, der antike Quellen für das Verhältnis von Sprache und Melodie heranzieht. Schon Hans Ott leitete 1689 eine in Nürnberg erschienene Sammelausgabe, die vornehmlich Werke von Josquin des Prez und Heinrich Isaak enthält, mit einem gelehrten Beleg ein: »Atque hic videmus eruditos diligenter eam regulam secutos esse, quam apud Platonem de melodiis Socrates praescribit, $\delta\tau\iota$ $\delta\epsilon\iota$ $\acute{\alpha}\nu\alpha\gamma\kappa\acute{\alpha}\zeta\epsilon\iota\nu$ $\tau\acute{o}$ $\mu\acute{\epsilon}\lambda\omicron\varsigma$ $\acute{\epsilon}\pi\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$ $\tau\acute{\omega}$ $\lambda\acute{o}\gamma\omega$ $\kappa\alpha\iota$ $\mu\eta$ $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\nu$ $\tau\acute{\omega}$ $\mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota$. Hoc est: quod musicus debet melodiam cogere, ut sequatur verba, non verba melodiam.«² Auch G. Zarlino³ zitiert 1558 die genannte Platonstelle (Rep. III 400 A, D), die dann das musikalische Glaubensbekenntnis der Florentiner Camerata wird: 1580 findet sie sich bei G. de' Bardi⁴, 1601 bei G. Caccini, der getreu die Lehren seines adeligen Mentors wiederholt⁵, schließlich 1607 im Nachwort G. C. Monteverdis zu den »Scherzi musicali« seines Bruders Claudio⁶.

Wenn nun B. Marcello auch den Leser über die Herkunft seines »Parte di canto greco« im unklaren läßt, A. Kircher sogar eine handschriftliche Provenienz für seine »specimina« erfindet, so würde man trotzdem dem Verfahren, bestimmte Probleme antiker Musik durch erfundene Beispiele zu illustrieren, mit dem Begriff der Fälschung nicht gerecht. An der Möglichkeit, die antike Musik schöpferisch zu rekonstruieren, hat bis ins 19. Jahrhundert kaum jemand ernsthaft gezweifelt. Um nicht von der Oper, jenem einzigartigen produktiven Mißverständnis der antiken Tragödie, zu reden: Gerade Pindar ist vom 16. bis zum 19. Jahrhundert — neben Horaz — immer wieder Gegenstand solch gutgläubiger Rekonstruktionen gewesen. R. Wagner hatte auf eine Vertonung von Ol. 11 hingewiesen, die 1598 in Straßburg als Einlage zu Euripides' Medea liente, wie auch auf die bei M. Mersenne 1637 mitgeteilte Vertonung zu Ol. 1 von Etienne du Chemin⁷. Nachzutragen wäre eine Vertonung von Ol. 14, die J. A. Mingarelli 1772 vorlegte⁸. A. Kirchers Melodie zu Pindars Pyth. 1 (1650) findet somit einige Seitenstücke. Auch F. A. Wolf lächelte sich nichts dabei, Goethe und seine Tischrunde in Berka mit ähnlichen Versuchen zu unterhalten⁹. Und noch R. Westphal, der Kirchers Pindar anzweifelt, meint von seiner Vertonung von Pindars Ol. 8: »Wenn auch nicht Pindarisch, so kann die von mir hergestellte Melodie wenigstens darauf Anspruch erheben, griechisch zu sein.«¹⁰ Anderwärts bietet er Ol. 1 in einem vierstimmigen Satz für Singstimme, Kithara und zwei Auloi, diesmal auch mit griechischer Notation, und bemerkt dazu: »Selbstverständlich habe ich die Melodie ganz in antiker Weise gehalten« —, in Vertrauen auf die Zulänglichkeit eigener Einfühlung, das ebenso entwaffnend wie beneidenswert ist¹¹.

¹ s. S. 140.

² A. W. Ambros (1881) 163 Anm. 1, O. Strunk (1950) 256 Anm. k.

³ G. Zarlino 1 (1573) 95, 419, O. Strunk (1950) 256, G. Zarlino 2 (1588) 278.

⁴ G. Bardi (1580) 233—248, O. Strunk (1950) 292, 295, 298.

⁵ G. Caccini (1601) praef. A 2v, O. Strunk (1950) 378.

⁶ G. C. Monteverdi (1607) 69, 71, O. Strunk (1950) 407, 410. Zum Nachleben jenes Platonworts s. E. Pöhlmann 6 (1969).

⁷ R. Wagner 4 (1936) 170 ff., M. Mersenne (1636) Vol. 2, 416—418.

⁸ J. A. Mingarelli (1772) 63, J. N. Forkel (1788) 434 ff.

⁹ F. Riemer, Mitteilungen über Goethe, zum 15. Juni 1814.

¹⁰ R. Westphal 2 (1868) 615—618.

¹¹ R. Westphal 2 (1868) 807—810.

II. Melodien aus Inschriften

Ι Εἰκὼν ἡ λίθος
 εἰμί· τίθησι μὲ
 Σεῖκιλος ἐνθα
 μνήμης ἀθανάτου
 δσῆμα πολυχρόνιον.
 C Z̄ Z̄̄ KIZ Ī
 Ὅσον ζῆς, φαίνου,
 K̄ Ī Z̄̄ IK̄ O
 μηδὲν ὄλωσ σὺ
 C OΦ C K Z
 λυποῦ· πρὸς ὀλί-
 Ī K̄ Ī K̄ C̄ OΦ
 γον ἐστὶ τὸ ζῆν,
 C K O Ī Z̄
 10 τὸ τέλος ὀ χρο-
 K̄ C̄ C̄ CX̄
 νος ἀπαιτεῖ.
 Σεῖκιλος εὐτερ
] ζῆ [

1—12 lapidem inspexit J. RAASTED.

2 EIMI· lapis.

6 KIZ lapis (JAN, MOUNTFORD), KIZ WAGNER. I PÖHLMANN, I lapis.

7 I PÖHLMANN, I lapis. IK̄ PÖHLMANN, IK̄ lapis, IK̄ JAN, MOUNTFORD, IK̄ REINACH, WAGNER.

8 OΦ PÖHLMANN, OΦ lapis (JAN), OΦ WAGNER, MOUNTFORD.

9 IK̄ I lapis (WAGNER, MOUNTFORD), IK̄ I JAN. OΦ PÖHLMANN, OΦ lapis (JAN), OΦ MOUNTFORD.

1 K̄ lapis (WAGNER), K JAN, MOUNTFORD. CX̄ I lapis (WAGNER, MOUNTFORD), CX̄ I REINACH, JAN, CX̄ I

MARTIN. an CX̄ I scribendum?

2/13 Εὐτερ[| ζῆ Ramsay, Εὐτερ(πής) | ζῆ Cougny, Εὐτερ|πη Wessely, Εὐτέρ | [που] ζῆ vel Εὐτέρ | (που)
 ζῆ Marx, εὐ ter | ζῆ Carcopino. ζῆ vidit Ramsay, cf. Crusius 2 (1893) 160 tab. et infra tab. 15f.; 23,
 e quibus apparet lapidem litteras non habuisse post EYTEP et ante ZH.

Εἰκὼν ἡ λίθος εἰμί· τίθησι μὲ Σεῖκιλος ἐνθα
 μνήμης ἀθανάτου σῆμα πολυχρόνιον.

Ὅ - σον ζῆς, φαί - νου,
 μη - δὲν ὄ - λωσ σὺ λυ - πού,
 - πρὸς ὀ - λί - γον ἐ - στὶ τὸ ζῆν,
 τὸ τέ - λος ὀ χρο - νος ἀπ - αι - τεῖ.

Σεῖκιλος Εὐτέρ(που)
 ζῆ.

Schon 1888 veröffentlichte W. M. Ramsay eine in Aidin, bei Tralles, gefundene Grabstele aus Privatbesitz, die zwei Gedichte trägt, ein Epigramm und ein mit Notenzeichen versehenes Lied¹. Bis zum Brand von Smyrna im September 1922 befand sich die Stele in der Sammlung De Jong in Bourja (Buša) bei Smyrna, war seither verschollen und wurde 1957 als wiedergefunden gemeldet². 1966 wurde sie von der Antikenabteilung des Nationalmuseums zu Kopenhagen erworben und am 6. 12. 1967 von Jørgen Raasted in einem Vortrag³ der Öffentlichkeit wieder vorgestellt.

Dem Schriftcharakter nach gehört die Inschrift ins 1. Jh. n. Chr. Dies zeigen die Apices, besonders beim Epsilon, My, Ny, Sigma, das Phi mit Unterlänge, vor allem aber die 127/128 und 149/150 belegte⁴ Sonderform $\overline{\Omega}$ des Omega⁵. Dazu kommt die hochentwickelte rhythmische Notation.⁶

O. Crusius erkannte als erster die Bedeutung der Notenzeichen⁷. D. B. Monro, Th. Reinach, C. v. Jan, R. Wagner und J. F. Mountford bemühten sich um Sicherung des Notentextes⁸, E. Martin untersuchte die Rhythmik des Stücks⁹, und W. Fischer unternahm den anfechtbaren Versuch, die Melodie durch moderne Parallelen zu beleuchten und ihr vermeintliches Nachleben in der Gregorianik und im deutschen Volkslied zu erweisen¹⁰. Der Text ist mit reichen Literaturangaben bei W. Peek abgedruckt¹¹.

Mit den Notenzeichen $\overline{\Gamma}$ (e), X(fis), Φ (g), C(a), O(h), K(cis¹), I(d¹), Z(e¹) ergibt sich ein unerwarteter Ausschnitt aus der iastischen Leiter. Die Melodie ist nach dem Wortakzent komponiert, abgesehen von dem Quintsprung auf $\overline{\Theta\Theta\Theta\Theta}$ Z. 6, der in Nr. 1 eine Parallele findet¹², und der Tonbeugung bei $\overline{\Theta\Theta\Theta}$ Z. 9, die mit der nicht auszuschließenden Akzentuierung $\overline{\Theta\Theta\Theta}$ verschwände¹³.

Die Mängel der verfügbaren Abzeichnungen und Photos¹⁴ waren die Ursache für eine Reihe von vieldiskutierten Unsicherheiten in der Lesung der Arsispunkte, Längestriche und Bindebögen. Diese sind nach dem Wiederauftauchen des Originals, an dem J. Raasted den vorliegenden Text überprüft hat, gegenstandslos geworden. Allerdings ergeben sich jetzt, bei gesichertem Text, einige Inkonsistenzen der rhythmischen Notation. Ein reines Versehen wird es sein, wenn der Steinmetz in Z. 6 die letzte Note, das I, mit einem überzähligen Punkt ausstattet. Irrtümlich gesetzt ist — wenn es sich nicht um eine nachträgliche Beschädigung handelt — auch der Arsispunkt zum ersten I der Z. 7, da dies in der Thesis steht. Weitere vermeintliche Punkte über Textbuchstaben (Φ AINOY Z. 6, AYTOY Z. 8) sind mit Sicherheit nur Fehler der Oberfläche.

W. M. Ramsay (1883) 277f., Nr. 21. Abklatsch in Abzeichnung: O. Crusius 2 (1893) Tafel. Vgl. Abb. 23

Vgl. BCH 48 (1924) 506f., I. Henderson (1957) 369 Anm. 1.

J. Raasted (1967) 1—7. Für die Überlassung des Manuskripts bin ich dem Autor zu Dank verpflichtet.

W. Larfeld (1914) 274.

Freundliche Mitteilung von A. Gotsmich.

I. Henderson (1957) 369 räumt die Möglichkeit einer Datierung der Inschrift ins 2. Jh. v. Chr. ein, rückt das Stück dann aber wegen seiner hochentwickelten Notationstechnik zu den nachchristlichen Musikpapyri. Vgl. W. M. Ramsay bei J. F. Mountford 3 (1931) 92 Anm. 3, der jeden Zeitanatz nach dem 2. Jh. v. Chr. für möglich hält.

O. Crusius 1 (1891) 163—172. —, 2 (1893) 160—200.

D. B. Monro (1894) 133, 145, Th. Reinach 2 (1894) 365ff., —, 11 (1926) 171, C. v. Jan 5 (1895) 450ff., —, 6 (1899) 35ff., R. Wagner 1 (1921) 285f., 295ff., J. F. Mountford 2 (1929) 147f.

E. Martin (1953) 48—55.

W. Fischer (1953) 153—165.

W. Peek (1955) 609, Nr. 1955.

s. S. 30.

vgl. R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 68.

s. o. Anm. 1f.

Eine Absonderlichkeit dagegen, die man hinnehmen muß, ist es, daß $\delta\lambda\omega\varsigma$ in Z. 7 mit $\overline{\dot{Z}}\overline{\dot{I}}\overline{\dot{K}}$ dagegen — $\gamma\omega\nu\overline{\Theta\Theta\Theta}$ — in Z. 8 mit $\overline{\dot{I}}\overline{\dot{K}}\overline{\dot{I}}$ notiert ist, was rhythmisch auf das gleiche Ergebnis führt. Am wichtigsten dürfte jedoch der Nachweis sein, daß das Zeichen für die dreizeitige Länge auch über zwei Noten stehen kann, die durch ein Hyphen verbunden sind. Diese Möglichkeit hatte R. P. Winnington-Ingram bei Nr. 89 in Zweifel gezogen¹; sie steht jetzt durch die beiden $\overline{\Theta\Phi}$ in Z. 8f. fest — ohne daß dies für Nr. 89 weiter hülfe. Dementsprechend möchte man für die letzte Silbe in Z. 11 die Notation $\overline{C}\overline{X}\overline{\Gamma}$ anstelle von $\overline{C}\overline{X}\overline{\Gamma}$ erwarten. Freilich hätte der Steinmetz an dieser Stelle für ein dreizeitiges Längenzeichen keinen Raum gehabt. An der Sicherheit der Übertragung ändert sich auch durch die neuen Lesungen nichts. Selbstverständlich dürfte es sein, daß bei den Gruppen $\overline{\Theta\Phi}$ der Zeitwert entsprechend dem iambischen Grundmaß aufgeteilt wird.

Ungeklärt wird der Sinn der subscriptio bleiben, um die sich E. Cougny, C. Wessely, F. Marx, J. Carcopino, Ch. Picard und L. Robert bemüht haben². Denn da das Original schon vor 1922 am unteren Rand abgeschliffen worden war, wie der Vergleich eines früheren Abklatsches und einer späteren Photographie zeigt³ — diente die Säule ja als Untersatz für eine Blumenvase⁴ —, so läßt sich jetzt, nach dem Verlust der letzten, auf dem Abklatsch als fragmentiert kenntlichen Zeile, nicht mehr sicher feststellen, ob Ergänzungen in jener Zeile überhaupt zulässig sind.

¹ R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 191.

² E. Cougny (1890) 595, 607, C. Wessely 1 (1891) 20, F. Marx (1906) 145, J. Carcopino (1922) 273, Ch. Picard (1925) 123—125, L. Robert (1937) 412 Anm. 4.

³ s. Abb. 15f., 23.

⁴ Für die Vorgeschichte s. J. Raasted (1967) 1f.

Col. I/II [παιάν και ύπόρχημα] εἰς τὸν Θεὸν ὁ ἐξ[πότησε] Ἰ. Ἀθηναῖος.

Col. I

[] Θ Ι Μ Υ Μ
1 [Κέκλυθ' Ἐλι] κῶνα βαθύδενδρον αἰλά-
[] Θ Ι Μ Ι Μ Υ Μ []
[χετε, Διὸς] ἐ[ρι]βρόμουου θύγατρεις εὐώλ[ενοι],
Θ ? [] Θ Ι Μ Ι Μ Υ Μ Υ
μόλετε, συνόμαιμον ἵνα Φοιοῖβον ὠίδαε [I-]
Μ Φ Φ Υ Φ Θ Ψ Ψ
σι μέλψητε χρυσεοκόμαν, δς ἀνά δικόρυν-
Θ Ψ Θ Μ Θ Ι Μ Υ []
5 βα Παρνασσίδος ταῖσδε πετέρας ἔδραν ἀμ' [ἀ-]
Υ Μ Υ Μ Ι Θ Ι Θ Γ Ψ Γ
γακλυταιεῖς Δεελφίσιιν Κασταλίδος
Ψ Ψ Θ Γ Λ Μ
εοῦδρου νάματ' ἐπινίσεται, Δελφὸν ἀνά
Υ Μ Ι Θ Ι Μ Φ
[πρ]ῶνα μαντειεῖον ἐφέπων πάγον.
[] Γ Ψ Ψ
[Ἦν] κλυτά μεγαλόπολις Ἀθθίς, εὐχαιε-
[] Κ Λ Μ Ο Κ Λ Κ Γ Ψ Ψ []
10 [I] σι φερόπλοιο ναίουσα Τριτωνίδος δά[πε]-
Θ Γ Μ Γ Β Γ Λ Κ Γ Ο Μ Γ
δον ἄθραυστον ἄγίοις δὲ βωμοιοῖσιν Ἀ-
Κ Μ Λ Κ Λ Μ Λ Μ Ο Κ
φαιστος αἰεῖθε(ι) νέων μῆρα ταούρων ὄμου-
Λ Γ Μ Ψ Θ Ι Θ Γ Θ Υ Ο Μ Λ Μ
οὔδενιν Ἀραψ ἀτμός ἐς [Ἦ] λ[υ]μπὸν ἀνακίδν[α-]

[παιάν και ύπόρχημα] PÖHLMANN, (ἄσμα μετὰ κιθάρας εἰς τὸν Θεὸν ὁ ἐξ[πότησε] Ἀθηναῖος REINACH, εἰς lapis, [παιάν και προσόδιον εἰς] MOENIS.

Col. I

- 1 [Κέκλυθ' κ.τ.λ. CRUSIUS, Ἐλικ]ῶνα REINACH,]κωνα lapis.
2—22 suppl. WEIL et REINACH.
2 Διὸς] ἐ[ρι]βρόμουου REINACH,]ς ε[.] lapis. εὐώλ[ενοι REINACH, ευωλ[lapis.
3 μόλε[τ]ε REINACH, μόλετε lapis.
9 εὐχαιε[ι]([.σ]) REINACH, ευχαιε[ι]([.])σ] lapis.
10 Κ vel] REINACH, Κ lapis.
11 Ο lapis, Θ conl. JAN, GOMBOSI.
12 απειθε lapis, conl. WEIL.
13 υλομπων lapis, conl. WEIL.

Ο Υ Ο Μ Λ Μ Λ Κ Λ Μ Λ
 ται· λιγύ δέ λωτοός βρέμων αείόλοιοις μ[έ-]
 Μ Υ Ο Μ Λ Μ Γ Λ Κ Γ Μ []
 15 λεισιν ώιδαάν κρέκει. χρυσέα δ' άδύθρου[ς κ[]
 Κ Λ Μ Ο Υ Ο Μ Λ Μ Ο Φ Ψ []
 θαρ[ι]ς ύμνοισιν άναμέλ[ε]ται. Ό δέ [τεχνι-]
 ♯ Γ Ψ Θ Γ ♯ Ψ []
 τωών πρόπας έσμός 'Αθθίδα λαχψ[ν τόν κιθα-]
 Col. II
 [] Θ Γ ♯ Ψ ♯ Γ []
 [ρ]σει κλυτόν παιδα μεγάλου [Διός ύμνουσί σε]
 [] Ι Θ Γ Ψ ♯ Ψ ♯ Γ Ψ []
 [πα]ρ' άκρονιφή τόνδε πάγον, άμ[βροτ' άψευδέ']
 [] ♯ Ψ Λ Γ Ψ Γ []
 20 [δ]ς πάσι θνατοίοις προφαίνει [εις λόγια,]
 Μ Υ Μ Ι Μ Ι Θ Γ Θ []
 [τρ]ίποδα μαντειείον ώς ειε[] [λες, έχθρός όν έ-]
 [] ♯ Γ Ψ ♯ Ψ Φ Ψ []
 [φ]ρουούρειει δράκων, ότε τε[] [οίσι βέλεσιν έ-]
 Ι Ο Γ ♯ Ψ []
 [τρ]ηησας αίολον έλικτάν [φυάν, έσθ' ό θήρ συχ-]
 [] Ι Θ Μ Ι Θ Γ ♯ []
 [ν]ά συυρίμαθ' ίεις άθώπε [υτ' άπέπνευσ' όμώς]
 [] Ψ ♯ * ♯ Ψ []
 25 [ώ]ς δέ Γαλαταάν άρης [βάρβαρος, τάνδ' ός έπί γαι-]
 [] Ι Θ Γ ♯ []
 [α]ν έπέρασ' άσέπτ[ω]ς, χιόνος ώλεθ' ύγρα[ι]ς βολ-]
 [] Ω ♯ Γ []
 [α]τ[ι]ς. 'Αλλ' ίώ γεένναν[]

6 [τεχνι]τωών REINACH, | τωων lapis, [θ]ε[ω]των WEIL, [ν]ε[ω]των CRUSIUS.

7 λαχ[ών] REINACH, λαχψ[] lapis.

Col. II

8 κιθα[ρ]ίσει vel]σει REINACH, κλυτον WEIL, []σει κλυτον lapis.

20 [δ]ς REINACH, []ς lapis. Λ lapis, ♯ con. REINACH flexae causa.

11 ειε[] REINACH, ειε[] lapis.

2 τε[] REINACH, τε[] lapis.

3—26 suppl. CRUSIUS.

3 []ρηησας WEIL, []ρησας lapis: apex litterae I vel N extare videtur. Ο lapis, Θ con. JAN, GOMBOSI.

4 συχ[ι]νά REINACH, [ν]ψ lapis.

5 [ώ]ς δέ REINACH, []ς lapis, cf. I. 21.

6 άσέπτ[ω]ς, χιόνος ώλεθ' ύγρα[ι]ς βολ[α]τ[ι]ς PÖHLMANN, cf. nr. 20, 33, άσέπτ[ω]ς, χιόνος έφθιτο λευκής βολ[α]τ[ι]ς MOENS.

κ[ι]δ - ν[α]-ται· λι - γύ δέ λω - το - ός βρέ - μων α - ει - όλ - οι - οις
 μ[έ]-λε - σιν ώι - δα - άν κρέ - κει· χρυ - σε - α δ' ά - δύ - θρου[ς]
 [κί] - θα - ρις ύμ - νοι - σιν ά - να - μέλ - πε - ται.
 Ό δέ [τεχνι] - τω - ών πρό - πας έσ - μός 'Αθ - θί - δα λα - χψ[ν]
 [τόν κιθαρί] - σει κλυ - τόν παι - δα με - γά - λου [Διός ύμ -]
 [νουσί σε πα]ρ' ά - κρο - νι - φή τόν - δε πά - γον, α - άμ - [βροτ' ά -]
 [ψευδέ' δ]ς πά - σι θνα - τοι - οις προ - φαί - νει - [εις λόγια,]
 [τρ]ί - πο - δα μαν - τει - ει - ον ώς ει - ει - [λες, έχ - θρός όν έ - φρ]ου - ού -
 ρει - ει δρα - κων, ό - τε τε - [οί - σι βέλεσιν έ - τρ]η - η - σας αί -
 ό - λον έ - λικ - τάν [φυάν, έσθ' ό θήρ συχ]νά συ - υ -
 ρίγ - μαθ' ί - εις ά - θώ - πε [υτ' άπέ - πνευσ' όμώς ώ]ς δέ Γα - λα -
 τα - άν ά - ρης [βάρβαρος, τάνδ' ός έπί γαι]ν έπέ -
 ρα - ασ' ά - σέπ - τ[ω]ς, χιόνος ώλεθ' ύγ - ραις βολ[α]τ[ι]ς .

[] Ὡ Ἀ []
 [..] ὕ θά λ ο ς φ ι λ ὄ μ []

[] Ἀ Γ Ὡ []
 [..] ε . δ α ά μ ο ι ο λ ο ι ! []

[] Ἀ Ὡ []
 80 [..] ρ ω ν ἔ φ ο ρ . []

[] * Ἀ []
 [..] τ ε ο ν κ []

[] Ὡ []
 [..] ε ν α ι κ []

[] []
 [..] θ η []

[] []

[]

Fr. 3

Γ
 1] . π ε []

] ρ α τ []

Ὡ
] . ο σ . []

Fr. 4

] α ... []

Θ Γ
] . ι ν α ο []

Ὡ Φ
] . ε ν []

28 [] Ὡ REINACH, [] .] lapis. φιλόμ[αχον] CRUSIUS, φιλόμ[ολπον] MOENS.

29 λο[ιγόν] CRUSIUS, λοι[] lapis.

30 [] ἔχθ[ρῶν] ἔφορ[μάν] CRUSIUS, [] .] ρων ἔφορ.] lapis: apex litterae M extare videtur.

33 Ὡ REINACH, vacat lapis.

37—30 CRUSIUS adhibitis fr. 3 et 4 hoc modo suppl.:

col. II fr. 3 fr. 4

37 σ. 'Ἄλλ' ἰώ, γέενναν [αὐτάν τ' ἔ] πε[υχαις σε, Ἀ]στ[οί κλείζωμεν οί-]

38 ο]ν θάλλος φιλόμ[αχον] ἑπή]ρατ[ου] ἔγ]είνα' δ[ς] φοίνιον τοῦ-]

39 8]ε δάάμοιο λο[ιγόν] ἀπέλασε πρ] οσ[τατῶν]]ἔν[σπλος]

0 ἔχθ[ρῶν] ἔφορ[μάν] ...

Fr. 4

1]στ[CRUSIUS,]αι...[REINACH.

Ὡ Θ
 2]είναο[CRUSIUS,]τιναο[REINACH.

3]πεν[REINACH.

n. 3

]φπε[REINACH.

]π]ροστ[REINACH.

An der südlichen Außenmauer des Athenerschatzhauses in Delphi befanden sich unter Festdekreten zu der athenischen Pythais der Jahre 188, 128, 116 und 97 v. Chr.¹ zwei metrische Inschriften mit griechischer Notation, zwei Paiane auf Apollon, von denen sechzehn Fragmente gefunden wurden. Die Verteilung der Bruchstücke wurde dadurch erleichtert, daß eine Gruppe der Fragmente Vokalnoten, die andere Instrumentalnoten trägt². Nach einem ersten vergeblichen Versuch³ gelang es, die Position der Fragmente in der Mauer festzulegen⁴. Die größeren Fragmente ließen sich zu zwei Blöcken zu je zwei Kolonnen zusammenfügen, die heute im Museum in Delphi ausgestellt sind. Bei dieser Rekonstruktion wurden jedoch von Nr. 19 die Fragmente 8 und 4, von Nr. 20 die Fragmente f, g, h nicht eingefügt. Th. Reinachs definitive Ausgabe verwendet sämtliche Fragmente und bietet von allen Bruchstücken Photos nach Abklatschen⁵. Schon damals war Fragment e nur noch zur Hälfte erhalten⁶. Die beiden Paiane sind in Reinachs Fassung in zahlreichen Corpora zugänglich⁷.

1968 konnte ich die Inschriften an Ort und Stelle untersuchen. Nachforschungen in den Magazinen nach den Fragmenten 8, 4, f, g, h blieben ohne Ergebnis. Die im Museum zugänglichen Fragmente jedoch sind unlängst gereinigt und neu zusammengesetzt worden. Daher waren, vor allem an den Rändern, Korrekturen mancher Lesungen von Th. Reinach möglich. Die noch vorhandenen Bruchstücke sind stellenweise stark versintert. Sie sind im Anhang abgebildet; von den verschollenen Fragmenten werden Abzeichnungen und Photos der Erstaugaben wiederholt.

Manche Lesungen der Herausgeber sind heute nicht mehr zu verifizieren. Hierfür können Transportschäden, vor allem an den Rändern, verantwortlich sein⁸. Daher dürfen die ersten Abzeichnungen, Abklatsche und Photos auch der erhaltenen Bruchstücke nicht außer Acht gelassen werden. Th. Reinach hat auch für die endgültige Ausgabe der Paiane sowohl die Originale als auch alles übrige Material herangezogen⁹. Wie sein Apparat angibt, konnte schon damals M. G. Colin manche Lesungen Reinachs am Original nicht sichern. Hier wird Reinachs Text zugrundegelegt; die vom Original nicht bestätigten Lesungen sind im Apparat kenntlich gemacht. Die Textergänzungen Reinachs wurden beibehalten, da bei der Formelhaftigkeit der Sprache und der Gleichartigkeit des Gesamtaufbaus beider Paiane häufig eine Parallele aus dem jeweils anderen Lied die Ergänzung stützt. Auf Reinachs Ergänzungen der melodischen Lücken wurde verzichtet.

Verfasser und Aufführungsdatum des instrumental notierten Paians (Nr. 20) sind aus der Überschrift und dem zugehörigen Festdekret bekannt: Limenios, Sohn des Thoimos aus Athen, Mitglied der Künstlergilde der »Techniten«, verfaßte für die Pythais des Jahres 128 den Paian und nennt darin (Nr. 20, 20f.) ehrend die Ausführenden, den großen Chor der Techniten¹⁰.

¹ FdD III 2, 1909—13, Nr. 11, 47, 49, 48.

² FdD III Nr. 137, Vokalnoten: Fragmente B (Inv. Nr. 517), A (Inv. Nr. 526), 3 (Inv. Nr. 494), 4 (Inv. Nr. 499); Nr. 138, Instrumentalnoten: Fragmente A (Inv. Nr. 489), B (Inv. Nr. 1461), C (Inv. Nr. 1591), D (Inv. Nr. 209), a (Inv. Nr. 212), b + c (Inv. Nr. 226), d + e (Inv. Nr. 225), f (Inv. Nr. 224), g (Inv. Nr. 215), h (Inv. Nr. 214).

³ H. Weil 1 (1893), Th. Reinach 1 (1893), O. Crusius 3 (1894).

⁴ H. Weil 2 (1894), Th. Reinach 2 (1894). Eine Planzeichnung FdD II 1, 3, 1933, Taf. B und C, FdD III 2, Text 158, Planches XVI.

⁵ Th. Reinach 8 (1909—13) 147—69, FdD III 2 Planches X.

⁶ Th. Reinach 8 (1909—13) 158 unrichtig: »Le petit morceau e est perdu«.

⁷ C. v. Jan 5 (1895) 432—449, —, 6 (1899) 8—34, H. W. Smyth (1900) 529—538, A. Fairbanks (1900) 119—139, E. Diehl (1925) 303—309, I. U. Powell (1925) 141—159, Th. Reinach 11 (1926) 177—192, C. del Grande 7 (1960) 450—461.

⁸ FdD III 2, 1909—13, S. III.

⁹ Th. Reinach 8 (1909—13) 148, 154 ff., 163 ff.

¹⁰ Den Verfasser erkannte aus dem Festdekret FdD III 2 Nr. 47, 22 M. G. Colin 1 (1909—13) 332, Anm. 1, —, 2 (1913) 529—32. Zum geschichtlichen Rahmen G. Daux (1936) 521 ff., 584 ff., 708 ff.

Die Überschrift des vokal notierten Paians (Nr. 19) dagegen ist zerstört; man erfährt nur, daß er einen Athener zum Verfasser hat. Der Schriftcharakter rückt den anonymen Paian zu dem Paian des Limenios, ohne jedoch die Datierung auf die Pythais von 188 v. Chr. auszuschließen¹. Wieder werden die Sänger im Gedicht erwähnt (Nr. 19, 16f.); das Schlüsselwort [τεχνι] | τῶδων freilich ist ergänzt. Nun war der Künstlerverband der Techniten bei der Pythais von 188 v. Chr. noch nicht beteiligt; anwesend war nur ein Knabenchor mit seinen Chorführern Elpinikos und Kleon, den man sich zunächst kaum als Ausführenden eines »Technitenpaians« vorstellen kann².

Sucht man in den beinahe provinziell ausführlichen Festdekreten zur Pythais von 128 nach Anhaltspunkten, so findet sich wieder der Knabenchor³, dann, eingeführt mit τοὺς δισομένους τὸν Παῖνα, die Mitglieder des Technitenchors, der den Paian des Limenios sang, und schließlich der Hinweis auf ἀρχοματὰ der Techniten, unter denen man den anonymen Paian nicht suchen wird. Als Mitwirkende werden Instrumental- und Vokalsolisten sowie Schauspieler und schließlich die drei Chorführer des Knabenchors, Elpinikos, Kleon und Philion, genannt, von denen zwei schon 188 den Knabenchor geleitet hatten⁴. Weitere Verweise auf Chorgesang finden sich nicht. Man stünde also, wollte man Nr. 19 und Nr. 20 der Pythais von 128 zuordnen, vor der gleichen Schwierigkeit: auch 128 müßte der Knabenchor den »Technitenpaian« Nr. 19 gesungen haben.

Schließlich beweist das δὲ der Überschrift von Nr. 20 nicht zwingend, wie es M. G. Colin und G. Daux wollen⁵, daß der unmittelbar über dem Paian des Limenios eingemeißelte anonyme Paian ins gleiche Jahr gehörte. Einleitendes δὲ läßt sich vielfach belegen⁶. Wenn damit auf Nr. 19 zurückverwiesen sein sollte, so kann dies durchaus auch zehn Jahre nach der Eintragung des anonymen Hymnus geschehen sein.

Die Entscheidung muß also aufgrund innerer Kriterien fallen. Vergleicht man beide Paiane, so fällt sogleich deren überraschende Ähnlichkeit auf. Musenanruf, Epiphanie des Gottes, Opferfest, Aufzählung der Wundertaten des Gottes und Fürbitten bilden den Rahmen beider Lieder, den Limenios in Nr. 20 nur um Einzelzüge bereichert hat. Dies macht die Verwendung beider Paiane beim gleichen Fest recht unwahrscheinlich. Man wird daher Nr. 19 trotz des [τεχνι] | τῶδων auf 188 datieren und dem Knabenchor zuteilen, dessen Chorführer ja immerhin Techniten waren und bereits 188 in offiziöser Funktion an der Pythais teilnahmen.

Der Aufbau des Limeniospaians ergibt sich aus dem Wortlaut der Überschrift: »(Dies) aber (ist) ein Paian und ein Prosodion ...« Der Hauptteil, Z. 1—88 in Kritikern, ist der Paian, der Schlußteil, Z. 88—40 in Glykoneen, »choriambischen Dimetern« und einem abschließenden Pherekrates, enthält die Fürbitten und ist das Prosodion. Auch der Hauptteil von Nr. 19, die Kritiker von Z. 1—27, ist als Paian zu bezeichnen. Der mit 'Αλλ' ἰὼ deutlich abgesetzte Schlußteil, Z. 27—84 mit den nur noch in Spuren kenntlichen Fürbitten, kann wegen des fortlaufenden kretischen Rhythmus nicht als Prosodion, eher als Hyporchem bezeichnet werden⁷, was man bei der Ergänzung der Überschrift erwägen wird.

Zwei notationstechnische Eigenheiten verbinden die Paiane mit den älteren Musikfragmenten⁸. Manche Silben tragen kein Notenzeichen. Man hat an solchen Stellen anzunehmen, daß die vorhergehende Note weitergilt. Später werden Tonwiederholungen jedoch ausgeschrieben. Eine scheinbare Ausnahme bestätigt die Regel (Nr. 20, 12f.). Hier handelt es sich um Neueinsatz nach

¹ Th. Reinach 8 (1909—13) 148 und Anm. 1 (M. G. Colin). Vgl. S. 66, Anm. 8.

² Vgl. G. M. Sifakis (1967) 90. Der Knabenchor FdD III 2 Nr. 11, 3f.; 20ff.

³ FdD III 2 Nr. 12, 3.

⁴ FdD III 2 Nr. 47, 9 ff.; 20 ff.; 28 ff.

⁵ M. G. Colin 2 (1913) 531 Anm. 1, G. Daux (1936) 725.

⁶ E. Bethe (1937) 240.

⁷ O. Crusius 3 (1894) 61, vgl. A. Fairbanks (1900) 55, 66, 91, 125, W. J. W. Koster 1 (1936) 210.

⁸ vgl. Nr. 21—28.

Alinea. Ferner fällt auf, daß Längen oft zwei Noten erhalten, die nicht durch ein Hyphen verbunden sind wie in den späteren Stücken. In solchen Fällen wird der Textvokal wiederholt, Diphthonge wiederholt oder zerdehnt. Gelegentlich fehlt trotz Vokalverdopplung die zweite Note (Nr. 19, 5, Nr. 20, 26). Bemerkenswert ist, daß das Prosodion des Limeniospaian auf jede melodische Auflösung der Längen verzichtet. Offensichtlich war sie mit dem isosyllabischen Maß nicht verträglich¹.

In beiden Paianen ist der Wortakzent überaus sorgfältig in der Melodie nachgebildet. Nur je einmal steht eine unbetonte Silbe höher als die Akzentsilbe des Worts, Nr. 19, 10 bei φερόπλοιο, Nr. 20, 2 bei δικόρυφον. Einmal steht ein δὲ höher als die folgende Akzentsilbe (Nr. 20, 10), und bei θυστοιοῖς (Nr. 19, 20) wird der Zirkumflex aufwärts geführt.

Wegen des Fehlens² der schon lange vor den delphischen Paianen nachweisbaren rhythmischen Notation (vgl. Nr. 21, 24, 25, 27, 28, 29) wird man annehmen, daß hier Rhythmik und Metrik in eins fallen. Nichts veranlaßt dazu, die Kretiker beider Paiane in $\frac{3}{8}$ -Takt zu pressen, wie es E. Martin versucht³, auch wenn Aristoxenos sechszeitige »Kretiker« mit einer dreizeitigen Länge innerhalb von Iamben kennt⁴. Das gleiche gilt vom Prosodion des Limeniospaian, den man im $\frac{3}{8}$ -Takt⁵ oder $\frac{2}{4}$ -Takt⁶ mit irrationalen Längen sowie im $\frac{3}{4}$ -Takt mit Überlängen⁷ übertragen hat. Da keine Möglichkeit besteht, über etwa vom Metrum abweichende Rhythmisierung etwas uszumachen, wird man auf die durch nichts geforderte Gleichtaktigkeit verzichten und lediglich die metrischen Werte in Notenwerte umsetzen⁸.

Der anonyme Paian ist in Th. Reinachs Textfassung von Z. 25 an unergänzt geblieben. Nur O. Crusius hat den Versuch unternommen, die kleinen Fragmente 3 und 4 zur Ergänzung der Z. 27—29 des anonymen Paian heranzuziehen, dann aber Fragment b, das nach Ausweis der Notation zu Nr. 20 gehört, irrtümlich zu Z. 32f. von Nr. 19 gezogen. Auch inhaltlich sind seine Vorschläge problematisch, da er wie die ersten Bearbeiter Fragment A = Col. II mit Galliereinbl. und Fürbitten vor Fragment B = Col. I mit dem Musenanruf gestellt hat⁹. P. W. Moens hat Z. 25—38 ohne Verwendung der Fragmente 3 und 4 ergänzt, den Schlußteil (27 ff.) aber als »Prosodion« in Glykoneen, was schlecht zu der hier weiterlaufenden Vokalzerlegung stimmt¹⁰.

¹ Th. Reinach 8 (1909—13) 160, W. J. W. Koster 1 (1936) 169. Der ebenfalls als delphische Inschrift überlieferte, ältere Apollo-Paian des Aristonoos, FdD III 2 Nr. 191, E. Diehl (1925) 297—300, I. U. Powell (1925) 162—164, vgl. W. J. W. Koster 1 (1936) 186, verwendet die nämlichen Metren wie das Prosodion des Limenios.

² Doutsaris (1934) 332, 338—345 glaubte, in 16 Fällen Pausenzeichen in Gestalt eines hochstehenden Komma zu erkennen, was der Nachprüfung nicht standhält. Vereinzelt rhythmisch nicht deutbare Punkte in der Höhe der Oberkante der Notation dienen wohl der Linienvorzeichnung.

³ Martin (1953) 27—35, dazu R. Wagner 5 (1955) 214.

⁴ Oxy 1, 1898, Nr. 9 Col. II (jetzt durch einen neuen Fund ergänzt: POxy 34, 1968, Nr. 2687), C. v. Jan 8 (1899) 475f., J. F. Mountford 2 (1929) 178—80, G. B. Pighi 3 (1959) 29—32. Die Regel war dies nicht: J. W. Koster 1 (1936) 92, 97f., 210, 217f.

⁵ Th. Reinach 8 (1909—13) 169.

⁶ Doutsaris (1934) 344f.

⁷ Martin (1953) 77f.

⁸ Trotz aller Ähnlichkeiten haben Nr. 19 und 20 kaum den gleichen Verfasser: der Pythondrachen ist Nr. 19, 24 männlich, Nr. 20, 26 weiblich; vgl. P. W. Moens (1930) 88; sie stammen sicher nicht vom gleichen Steinmetzen: Nr. 20 assimiliert das Schluß-Ny sechsmal (Z. 13, 14, 15, 17, 27, 32), Nr. 19 dagegen nie. S. S. 65.

⁹ S. 64 Anm. 3.

¹⁰ W. Moens (1930) 48—56, vgl. oben und Anm. 1.

Th. Reinachs bis Z. 24 ergänzter Text läßt sich mit den Vorschlägen von O. Crusius bis Z. 25 führen, und für Z. 26 bietet sich der Wortlaut bei Limenios (Z. 98) an. Der Schlußteil aber (Z. 27 bis 38) muß Fragment bleiben, da die Position der Bruchstücke 3 und 4 nicht zu bestimmen ist. Lediglich das 'Αλλ' ἰώ — vgl. den Neueinsatz mit 'Αλλὰ bei Limenios Z. 21 und 26 —, zwei Epiklesen Apollons (Z. 27 f.) und die Erwähnung eines δᾶμος (Z. 29) zeigen, daß das Lied in eine Fürbitte — für Athen? — ausläuft.

Das Tonmaterial des anonymen Paian bietet mit den Zeichen F(es), Φ(g), Υ(as), Ο(h), Μ(c'), Λ(des'), Κ(d'), Ι(d'), Θ(es'), Γ(f'), Β(ges'), Ψ(g'), Η(as'), * (a') ein buntes Bild. Betrachtet man aber die einzelnen Abschnitte des Textes, wie sie schon Th. Reinach festgestellt hat¹, so ergibt sich eine sinnvolle Verteilung:

Ein erster Abschnitt, der sich Z. 8 mit πᾶγον durch Alinea und anceps anzeigt, verwendet die Stufen es, g, as, c', d'(l), es', f, g', as', einen Ausschnitt aus der phrygischen Leiter, der konsequent auf das b verzichtet. Dies ließ R. P. Winnington-Ingram an archaisierende Melodik nach dem Muster der sog. »Spondeion-Skala« denken². Das Fehlen des f freilich mag Zufall sein. Ein des' (Z. 7), eine sog. Synemmenon-Wendung ins Hyperphrygische, bereitet den nächsten Abschnitt vor, der seinerseits mit Hiati nach ἀναμπετα in Z. 16 endet. Ein dritter Abschnitt endet Z. 24 mit dem Tod des Pythondrachens — ohne äußere Indizien, da das Zeilenende nicht erhalten ist. Hier finden sich die schon aus dem ersten Abschnitt bekannten Stufen g, as, c', d'(l), es', f, g', as'. Wieder kommt zu der phrygischen Reihe ein des' (Z. 20) und weiter eine leiterfremde Note h (Z. 28), die aus dem zweiten Abschnitt nachklingt. Das zerstörte Ende des Paian (Z. 25—34) zeigt zwar mit dem 'Αλλ' ἰώ Z. 27 noch einen Einschnitt, den Beginn der Fürbitten. Doch die Vertonung läuft durch: In Z. 25—34 — und den wohl zugehörigen Fragmenten 3 und 4 — finden sich die Stufen g, d', es', f, g', as', a' — wieder ein Ausschnitt aus dem Phrygischen, dessen höchstes Tetrachord g¹—as¹—a¹—(c) sich nun endlich als chromatisch entpuppt. Dies ist die Ursache dafür, daß das b¹ und wohl auch das b in den übrigen Partien ebenfalls ausgespart ist.

Es verbleibt der 2. Abschnitt (Z. 9—16), in dem sich die Stufen as, h, c', des', d'(K), d'(l), es', f, g', as' finden. d'(l) und es'(Θ) erinnern zwar immer wieder an das Phrygische, doch überwiegt das Hyperphrygische mit dem chromatischen Tetrachord c¹—des¹—d¹(K)—f¹, das durch eine Synemmenonwendung mit ges¹(Z. 11) befestigt und durch das leiterfremde, zehnmal wiederholte h weiter chromatisiert wird. R. P. Winnington-Ingram hat diese Stufe mit verwandten Erscheinungen bei weiteren Musikfragmenten in Beziehung gesetzt³. O. J. Gombosi wollte sie hier aus der Spieltechnik der Kithara erklären wissen⁴.

¹ Th. Reinach 8 (1909—13) 150f., zum Limenios-Paian —, —, 154f., 159, 164f.

² R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 24, 33—35, zum Limenios-Paian —, —, 35—38.

³ R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 33, 34 und Anm. 2; 40 und Anm. 1; 41 und Anm. 2f.

⁴ O. J. Gombosi 1 (1939) 123—135. Vgl. hierzu R. P. Winnington-Ingram 3 (1956). Zu I. Hendersons Versuch (1957) 363—68, die Noten von Nr. 19 abweichend von Alypius zu übertragen, s. S. 142 Anm. 5.

NR. 20 DELPHI INV. NR. 489, 1461, 1591, 209, 212, 226, 225, 224, 215, 214 128 a. Chr.
(Limenios)

Col. I/II [πα]ῖάν δὲ καὶ π[ροσό]ξιον εἰς τ[ὸν θεόν] δ' ἐπό]ησε[ν
καὶ προσεκιθάρι | σε]ν Λιμήνι[ος Θ]οῖνο[υ 'Αθηναίος.]

Col. I

[] U C < C [] C []
1 [] τ' ἐπι τηλέσκοπον τάν[δ]ε Πά[ρ]νασι[α]ν [φιλόχορον]
< C < U < U < C U [] < []
2 δικόρυφον κλειειτύν, ὕμνων κα[τάρ]χ[ε]τε δ' ἐμῶν,
[] U Z V < V [] U []
8 Πιερίδες, αἰ νιφοβόλους πέτρας ναίεθ' [Ἐλι]κωνί[δ]ας
U U U C [] C U C [] U
4 μέλπετε δὲ Πύθιον χ[ρ]υσεοχαίταν, ἔ[κα]τον, εὐλύραν
U U U C < C [] < C U
5 Φοῖβον, ὃν ἔτικτε Λατῶ μάκαιρα πα[ρά] λιμναί κλυταί,
Z V < V < U []
6 χερσί γλαυκα[ἄ]ς ἐλαίας θιγουοῦσ' [δ]ζον ἐν ἀγωνίαις
C []
7 ἔριθα[λῆ].
Γ [] C U < C < Z []
8 Π[α]ῖς δὲ γ[ά]θησε πόλος οὐράνιος [ἀννέφελος, ἀγ-]
[] < U Γ U < C U [] <
9 [λαός· ν]ηνέμους δ' ἔσχεν αἰθηρᾶ [λλωῶν ταχυπετ]εῖς

[πα]ῖάν δὲ καὶ π[ροσό]ξιον (vel π[ροσό]ξιον) εἰς τ[ὸν θεόν] δ' ἐπό]ησε[ν REINACH,]ησε[fr. h. καὶ προσε-
κιθάρι]σε]ν Λιμήνι[ος Θ]οῖνο[υ 'Αθηναίος] COLIN coll. tit. FdD III 2 nr. 47, 21 s Pythaidis a. 128/27 cele-
bratae: κιθαριστὸς δὲ Θοῖνον Θοῖνον | Λιμήνι[ος]ν Θοῖνον.]ινο[lapis.

cl. I

—27, 31—40 suppl. WEIL et REINACH.

Ϝ REINACH, ? [lapis.]άν[fr. h.

κ[ατάρ]χ[ε]τε REINACH, κ[ατάρ]χ[ε]τε [lapis,]χ[ε]τε [fr. h et a.

πέτρας REINACH,]ετρας lapis.

ἔ[κα]τον REINACH, ε[κα]τον lapis.

θιγουοῦσ' REINACH, θιγουοῦσ' [lapis.

π[α]ῖς REINACH, π[α]ῖς PÖHLMANN, []ς [lapis, π[α]ῖς [BCH 17, 1893, 606, fig. 3.

Γ lapis, C conl. REINACH.

[] τ' ἐ - πι τη - λέ - σκο - πον τάν - [δ]ε Πά - ρνασί - αν [φιλόχορον]
δι - κό - ρυ - φον κλει - ει - τύν, ὕμ - νων κα[τάρ -] χ[ε] - τε δ' ἐμῶν,
Πιερί - δες, αἰ νι - φο - βό - λους πέ - τρας ναί - εθ' [Ἐλι] - κω - νί - δ[ας]
μέλ - πε - τε δὲ Πύ - θι - ον χ[ρ]υ - σε - ο - χαί - ταν, ἔ - [κα] - τον, εὐ - λύ - ραν
Φοί - βον, ὃν ἔ - τι - κτε Λα - τῶ μά - και - ρα πα - [ρά] λιμ - ναί κλυ - τᾶι,
χερ - σί γλαυ - κα - [ἄ]ς ἐ - λαί - ας θι - γου - οῦσ' [δ]ζον ἐν ἀ - γωνίαις
ἔ - ρι - θα - [λῆ].
Π[α]ῖ - δ[ας] δὲ γ[ά] - θη - σε πό - λος οὐ - ρά - νι - ος [ἀννέφελος, ἀγλαός]
[ν]η - νέ - μους δ' ἔ - σχεν αἰ - θη - ἦρ ἄ - ε[λ - λωῶν ταχυπετ]ε -

[] Γ Ϛ κ Κ Γ κ [] Ϛ
10 [δρ]όμους· λήξε δὲ βαρύβρομον Νη[ηρέως ζαμενὲς ο]εἰ-

< κ < Ϛ [] Ϛ
11 δμ' ἡδὲ μέγας Ὀκεανός, ὃς πέριξ γ[αἶν ὑγραεῖς ἀγ]κά-

< Ϛ Ϛ Ϛ
12 λαις ἀμπέχει.

ρ κ < Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Γ Ϛ [] < []
18 Τότε λιπώγ Κυυνθίαν ναᾶσον ἐπ[έβα Θεός] πρω[τό-]

κ κ < Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ []
14 κα(α)ρπογ κλυτάν Ἄτ[θ]ίδ' ἐπι γα, ἀλ[όφωι πρωῶνι]

< Ϛ [] Ϛ
Τριτωωνίδος·

ρ < Ϛ < ν ζ ν < ν [] []
15 μελίπνοον δὲ λίβυς αὐδὰγ χέω[ν λωωτὸς ἀνέμελ] πεν[ἀ-]

Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ []
16 δειεῖαν δπα μειγνύμενος αἰειόλ[οις κιθάριος μέλεσιν·]

[] Ϛ < Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ []
17 [ἀ]μα δ' ἰαχεμ πετροκατοίκητος ἀχ[ῶ παιάν ἰε παιάν·

] δὲ γέγα-

ρ < Ϛ < κ κ < Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ []
18 θ' ὅτι νόωι δεξάμενος ἀμβρόταν, Δι[ὸς ἐπέγνω φρέ]ν'

κ
ἀνθ' ὠῶν

< κ < Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ Ϛ []
19 ἐκείνας ἀπ' ἀρχᾶς Παιήονα κικλήϊσκ[ομεν ἅπας λ]αὸς

] Ϛ
αὐ[το-]

[] Ϛ Ϛ κ Κ Γ κ [] Ϛ
[τ]εῖς [δρ]όμους· λή - ξε δὲ βα - ρύ - βρο - μον Νη - [η - ρέως]

[ζαμενὲς ο] - εἰ - δμ' ἡ - δὲ μέ - γας Ὀ - κε - α - νός, ὃς πέ - ριξ

γ[αἶν ὑγραεῖς ἀγ] - κά - λαις ἀ - ἀμπ - ἐ - χει.

Τό - τε λι - πώγ Κυ - υν - θί - αν να - ᾶ - σον ἐπ - [έ - βα Θεός] πρω - [τό -] κα(α)ρ -

πογ κλυ - τάν Ἄτ - [θ]ίδ' ἐ - πι γα / - α - λ[όφωι πρωῶνι] Τρι -

τώ - ω - νί - δος·

με - λί - πνο - ον δὲ λί - βυς αὐ - δὰγ χέ - ω[ν λωωτὸς ἀνέ - μελ] πεν [ἀ -

δει - εἰ - αν ὁ - πα μει - γνύ - με - νος αἰ - εἰ - ὄλ - [οἰς κιθάριος]

[μέλεσιν· ἀ]μα δ' ἰ - α - χεμ πε - τρο - κατ - οἰ - κη - τος ἀ -

χ [ῶ παιάν ἰε παιάν·]

[δ] δὲ γέγαθ' ὁ - τι νό - ωι δε - ξά - με - νος ἀ - ἀμ - βρό - ταιν / Δι [ὸς ἐπέ -]

[γνω φρέ]ν' ἀνθ' ὠ - ῶν ἐ - κεί - νος ἀπ' ἀρ - χᾶς Παι - ἡ -

ο - να κι - κλήι - σκ[ομεν ἅπας λ]αὸς αὐ - [το] - χθό - νων ἡ - δὲ Βάκ -

10 [δρ]όμους REINACH, [. . .]όμους lapis.

13 ἐ[πέβα] REINACH, ἐπ[] lapis. Ϛ REINACH, ? lapis.]σπρω[fr. f.

14 καρπογ et ατοιδ lapis, corr. REINACH. γαα[λόφωι] REINACH, primum α et Ϛ inter se ligata lapis. Τριτ

fr. f, ὠῶνι fr. g, ζος fr. C.

15 Ϛ lapis, Ϛ REINACH.]πεν[fr. g.

16 Ϛ et Ϛ inter se ligata lapis.

17]δὲ γέγαθ' REINACH,] . . . εγα lapis,]δεγεγα BCH 17, 1893, 604, fig. 2, 1.

19 Ϛ lapis, non vidit REINACH. λ]αὸς α[ύτο-] REINACH, cf. BCH 17, 1893, 609, fig. 6, 11,].σσαυ[lapis.

- Γ Κ Ε Κ Κ Λ C [] Κ < Ε
 20 χ θόνων ἢ δὲ Βάκχου μέγας θυρσοπλή [Ξέσμος] ἐρός τεχνι-
 U E U S E U C Γ E []
 21 τῶν ἔνοικοος πόλει Κεκροπίαι. - Ἄλ [λα χρηση] ωιδόν
 C < C U C L C U [] Γ
 22 δς ἔχειεις τρίποδα, βαῖν' ἐπιθεοστιβ [ἔα τάνδε Π]αρναξ-
 N C U < C Γ C < V [] V < []
 28 σίανδειράδα φιλένθεον. Ἄμφι πλόκ [αμον σὺ δ' οἱ] νῶ [ῶπα]
 O U C E C U []
 24 δάφνας κλάδον πλεξάμενος ἀάπ [λέτους θεμελίους τ']
 F C U C F O U C []
 25 ἀάμβρόται χειρὶ σύρων, ἀναξ, Γ [ἄς πελώρωι συναντᾶις]
 C F Γ C U []
 26 κόραι. - Ἄλλὰ Λαατοῦς ἐρατοῦ [λέφαρον ἔρνος ἀγρ-]
 Κ < Κ U [] U < C []
 27 [ἰα] μ παιδα Γα[ἄς] τ' ἔπεφνεςιοῖς, ὁ [μοίως τε Τιτυὸν δτι]
 Col. II

- U E U < E []
 28 πρόθον ἔσχε ματρός []
 U < C U Γ C []
 29 θῆήρ, ἀ κατέκτ[α]ς, οσ[]
 [] U < C U [] E []
 30 [σ] ὑύριγμ' ἀπ' ε[ύ]νῶν ὦν []
 [] < C Γ [] < []
 31 [Εἰτ'] ἔφρούρε [εις] δὲ Γαἄ[ς] ἱερόν, ὦναξ, παρ' ὀμφαλόν,
]
 ὀ β ἄ ρ -]

20 < REINACH, ? lapis. C REINACH, cf. BCH 18, 1894, tab. XII bis, C vel U lapis.
 21 < REINACH, < vel C COLIN, < signo C superpositum lapis. Ἄλλα REINACH, ἀλ lapis.
 22 L lapis, U conii. REINACH. U REINACH, U vel C lapis.]αρναξ REINACH,]αρναξ lapis.
 23 N lapis, V COLIN, C REINACH, v. p. 76 n. 6. ο]γῶ[ῶπα REINACH,]νῶ[lapis.
 27 ὀ[μου τ' ἀναβοῆς ἢ δὲ] REINACH, ὀ[μοίως δὲ Τιτυὸν δτι] MOENS coll. Hom. Od. 11, 576—581, Apollod. I 4, 1.

Col. II

- U C C
 28 ἦο fr. e. ματρος REINACH, μ,τρος lapis, μᾶ[BCH 17, 1893, 606, fig. 3 bis 7. [καὶ ἤλκησε Πυθῶδ' ἰούσαν
 τὸν οὖν] MOENS.
 U < U
 29 θῆήρ' & RÖHLMANN, θῆ fr. e. lapis. Γ lapis, C conii. REINACH. [θῆ]ήρ, & WEIL, [θ]ήρα κατέκτ[α]ς ὅς
 [ὀδύνησι χαλεπῆσ' ἐρεχθόμενος ἢ δ' ὀδύ] MOENS.
 30 [σ]υύριγμ' REINACH, []υύριγμ lapis. ε[ύ]νῶν WEIL, ε[. . .]ων lapis, ε[. . .]ων REINACH. ἀπο[πνέ]ων [ἔλ]ισ-
 σστο χρύσον ἀάμφέτων τρι[ποδ'] MOENS.
 31 [Εἰτ'] RÖHLMANN, [.] . ε lapis.

χου μέγας θυρ - σο - πλή [Ξέσμος] - ε - ρός τεχ - νι - τῶ - ὦν ἔν - οἱ -
 κο - ος πό - λει Κε - κρο - πῖ - αι.
 Ἄλ - [λά χρηση - σμ]ωιδόν ὅς ἔ - χει - εις τρί - πο - δα, βαῖν' ἔ - πί θε -
 ο - στι - β[ἔ - α τάνδε Π]αρ - να - α - σί - αν δει - ρά - δα φιλ - ἐν - θεον.
 Ἄμ - φι πλό - κ[α - μον σὺ δ' οἱ -] - νῶ - [ῶπα] δάφ - νας κλά - δον
 πλε - ξά - με - νος α - ἀ - πι[λέτους θεμελίους τ'] α - ἀμ - βρό - ται
 χει - ρί σύ - ρων, ἀ - ναξ, Γ[ἄς πελώ - ρωι συναν - τᾶις] κό - ραι.
 Ἄλ - λά Λα - α - τοῦς ἐ - ρα - το - γ[λέ - φαρον ἔρ - νος ἀγρί - α]μ
 παῖ - δα Γα - [ἄς] τ' ἔ - πεφ - νες ἰ - οῖς, ὁ - [μοί - ως τε Τιτυ -]
 [ὸν δτι] πρό - θον ἔ - σχε μα - τρός [] θῆ - ήρ,
 ἀ κατ - ἐ - κτ[α]ς οσ[] ὀγ - ὑ - ριγμ' ἀπ' ε[ύ -]
 [νω] - ὦν [] .
 [Εἰτ'] ἔ - φρού - ρε [εις] δὲ Γα - ἄ[ς] ἱερόν, ὦ - ναξ, παρ' ὀμ -]

Ζ ς ς ς Π [] Ζ ς ς ς [
 82 βαρος ἀρης ὅτε [τε] ὀμ μαντόσϋ [νον οὐ σεβίζων ἔδος
]
 πολυκυ-]

< Π ς Π Ζ Π Ζ ς ς [
 88 θῆς ληζόμενος ὤλεθ' ὑγράι χι! [όνος ἐν ζάλαι. - 'Ἄλλ', ὦ
]
 Φοῖβε,]

Π ς Π ς Π < [
 84 σῶιζε θεόκτις {κ} τον Παλλάδος [ἄστυ καὶ λαὸν κλεινόν,
]
 σὺν]

Ο < ς Π < Ο < Ν [
 85 τε θεά, τόξων δεσπότη Κρησίω [ν κυνῶν τ' Ἄρτεμις, ἡ δὲ
]
 Λατῶ]

ς Ο < Ν < [
 86 κυδίστα: [κ] αἰναέτας Δελφῶν τ' [ημελεῖθ' ἀματέκνοις, συμ-
]

ς < Ο ς Ο Π ς [
 87 βίοις, δώμασιν ἀπταίστους, Βάκχου [θ' ἱερονίκαισιν
]
 εὐμε-]

Ζ Ν < Ο < [
 88 νεῖς μόλ [ε] τε προσπόλοισι, τάν τε δορίσ [τεπτον κάρτει]
]

< Ο ς Ο ς Ο ς Ο ς < [
 89 Ῥωμαίω [ν] ἀρχάν αὖξεν' ἀγηράτῳ θάλλ [λουσαν φερε-]
]

Ο []
 40 νίκαν.

32 μαντόσ[υνον REINACH, μαντοσ.[lapis.

33 χ[ίονος REINACH, χι[lapis.

34 θεόκτις{κ}τον REINACH, θεοκτι[.]κτον lapis.

36 κυδίστα καὶ REINACH, -στρ[.]αι lapis.

37 δώμασιν REINACH, δομ. .iv lapis.

38 μόλετε REINACH, μόλ[.]τε lapis. προσπολοῖς lapis, corr. REINACH.

[φαλόν, ὁ βάρ] - βα - ρος ἀ - ρης ὅ - τε [τε] ὀμ μαν - τό-σϋ[νον]
 [οὐ σεβί - ζων ἔδος πολυκυ]θῆς λη - ζό - με - νος ὦ - λεθ' ὑ -
 γράι χι-[όνος ἐν ζάλαι.]
 ['Ἄλλ', ὦ Φοῖβε,] σῶι - ζε θε - ὄ - κτισ{κ} - τον Παλ - λά - δος [ἄστυ καὶ]
 [λαὸν κλεινόν, σὺν] τε θε - ἄ, τό - ξων δε - σπό - τι Κρη - σί - ω[ν]
 [κυνῶν τ' Ἄρτεμις, ἡ δὲ Λα - τῶ] κυ - δί - στα' [καὶ] να - ἔ - τας
 Δελ - φῶν τ' [ημελεῖθ' ἀμα τέκ - νοῖς συμ]βί - οῖς, δῶ - μα - σιν ἀ -
 πταί - στους, Βάκ - χου [θ' ἱερονί - καςιν εὐ]μενῆς μό - λ[ε] - τε
 προσ - πό - λοι - σ(ι), τάν τε δο - ρί - σ[τεπτον κάρτει] Ῥω - μαί - ω[ν]
 ἀρ - χάν αὖ - ξεν' ἀ - γη - ρά - τῳ θάλλ - [λουσαν φε - ρε]νί - καν.

Th. Reinachs Textfassung des Limeniospaians läßt eine große Lücke von Z. 28—80 unergänzt¹. Das Hindernis war Z. 28, die Reinach auf den Pythondrachen und seine Mutter Gaia bezog². Gestützt auf ein $\tau\epsilon$ in Z. 27, das eine dem Drachenkampf vergleichbare Heldentat Apollons in der Lücke erwarten läßt, gelang P. W. Moens die richtige Deutung der Stelle³. Offensichtlich ist von der Vergewaltigung der Leto durch Tityos und dessen Bestrafung durch Apollon die Rede. Zu den Belegen von P. W. Moens, vor allem Homer Od. 11, 576—581 und, im Wortlaut noch näher, Apollodor I 4, 1: κτείνει δὲ ... καὶ Τιτυόν. οὗτος ... Λητώ θεωρήσας πόθῳ κατασχθεὶς ἐπισπᾶται tritt Nr. 80, 9, der Berliner Paian, und Nonnos 20, 76f.: ἰὸν ... | Γηγυεύς Τιτυοῖο ποθοβλήτοιο φωνῆα.

Z. 28 des Paians, πόθον ἔσχε ματρὸς, ist also auf Tityos und Leto zu beziehen. Ob die Schilderung schon mit $\theta\eta\eta\rho$, δ κατέκτανε oder erst mit $\sigma\upsilon\lambda\upsilon\rho\iota\gamma\mu\acute{\alpha}\pi\epsilon$ [ἄπ'ε [ἄνω] ὦν Z. 80 zum Drachenkampf zurückkehrt, muß offenbleiben. Die Abteilung $\theta\eta\eta\rho\alpha$ κατέκτανε, zu der P. W. Moens greift⁴, fände zwar in der Melodieführung eine Stütze, ist aber trotz einiger wenig beweiskräftiger Parallelen⁵ metrisch mehr als bedenklich. Jedenfalls setzt mit Z. 81 eine neue Episode ein, der Bericht von der Abwehr der Gallier durch Apollon.

Im Paian des Limenios treten folgende Tonstufen auf: Γ (e), L (f), F (g), C (a), O (b), \mathcal{O} (h), K (h), \sphericalangle (c¹), $<$ (d¹), V (es¹), \square (e¹), \sqcup (f¹), \mathbb{I} = Z (g¹), \leq = N (a¹), \sphericalangle (b¹), die sich auf das Hypolydische mit den Stufen e, f, a, h(K), c¹, d¹, e¹, f¹, a¹, und das Lydische mit den Stufen e, g, a, b, h(O), d¹, es¹, e¹, f¹, g¹, a¹, b¹ verteilen. Mit dem es¹ kommt eine Synemmenon-Wendung ins Hyperlydische hinzu. Das mittlere Tetrachord des Lydischen ist hier mit den Stufen a, b, h, d¹ chromatisch, weswegen c¹(\sqcup) in allen lydischen Partien ausgespart ist. In den hypolydischen Partien dagegen ist c¹ vertreten und mit \sphericalangle notiert.

Der Aufbau des Paians ist an verschiedenartigen äußeren Indizien klar erkenntlich. Ein erster, lydischer Abschnitt reicht bis zur Alinea nach $\epsilon\rho\iota\theta\alpha$ [$\lambda\eta$] Z. 7. Ein zweiter, hypolydischer Abschnitt endet mit Alinea nach $\alpha\delta\mu\pi\epsilon\chi\epsilon\iota$ Z. 12. Ein dritter, ebenfalls hypolydischer Abschnitt ist nur durch die Modulation nach $\tau\rho\iota\omega\omega\nu\lambda\iota\delta\omicron\varsigma$ Z. 14 begrenzt. Der vierte, lydisch chromatische Abschnitt reicht bis [πασιάν] Z. 17. Ein fünfter, hypolydischer Abschnitt endet mit Hiatus und Paragraphos nach $\kappa\epsilon\kappa\rho\upsilon\pi\tau\iota\alpha$ Z. 21. Der sechste, wohl hypolydische Abschnitt ist durch anceps bei $\phi\iota\lambda\acute{\epsilon}\nu\theta\epsilon\omicron\nu$ Z. 28 markiert⁶. Hiatus und Paragraphos nach $\kappa\acute{o}\rho\alpha\iota$ Z. 26 begrenzen den siebten, lydisch chromatischen Abschnitt. Das Ende des achten, hypolydischen Abschnitts fällt in die zerstörte Partie von Z. 80. Der neunte, lydische Abschnitt ist durch Paragraphos am linken Rand Z. 88/84 und Wechsel des Metrums nach [$\zeta\acute{\alpha}\lambda\alpha\iota$] Z. 88 markiert; der zehnte, lydische Abschnitt wird, wie auch der erste, vierte und siebte Abschnitt, durch das Auftreten der Synemmenonstufe charakterisiert.

Wie bei dem anonymen Paian steht auch hier die äußere Form in engem Zusammenhang mit dem Inhalt. Daß den fünf Abschnitten des Anonymus zehn bei Limenios entsprechen, erklärt sich daraus, daß Limenios den beiden Paianen gemeinsamen Rahmen durch Einschübe erweitert, von denen besonders die Geburtsgeschichte (Z. 8—12), der Tempelbau (Z. 23—26), die Tityos-episode (Z. 27—29?) zu erwähnen sind. Die enge Entsprechung der musikalischen und textlichen Gliederung und gewisse programmmusikalische Züge dagegen verbinden beide Paiane wieder⁷.

¹ Für Fundgeschichte, Erhaltungszustand, Datierung, Aufbau und Notationstechnik auch von Nr. 20 s. S. 64—66 zu Nr. 19.

² Th. Reinach 8 (1909—13) 161, 163, 165.

³ P. W. Moens (1930) 91—94.

⁴ Th. Reinach 1 (1893) 608, P. W. Moens (1930) 99.

⁵ P. Maas 3 (1962) Nr. 126.

⁶ Die erste Note Z. 23 sieht aus wie N = f¹. M. G. Colin las V = es¹, Th. Reinach C = a. N wäre sonst in Nr. 20 nicht belegt; V oder N , Synemmenon — Noten des Lydischen, sind unmittelbar vor \square = e¹ und \sqcup = f¹ recht unwahrscheinlich. Der Stein ist ausgebrochen; womöglich war $<$ = d¹ beabsichtigt. Die Tonart des Abschnitts bleibt daher offen.

⁷ Hierzu E. Pöhlmann 1 (1960) 64—71.

III. Melodien aus Papyri

(Euripides Orestes 338ff.)

[κατολοφύρομαι] /839

] Π Ρ C Ρ Φ Π [

1 [κατολο]φύρομαι ἱματέρος [αἵμασας,] 839/838

] Ζ ἱ Ζ Ε [

2 [δσ' ἀναβ]ακχεύει. ἱ δ μέγας [δλβος ού] 838/840

] Π Ρ C ἱ Ζ [

8 [μόνιμο]ς ἐμβροτοῖς, ἱ ἀνά [δέ λαιφος ὤς] 840/841

] C Ρ Π C Ρ ἱ Φ C - [

4 [τι]ς ἀξάτου θοᾶς τινά [ξας δαίμων] 842

Φ Π Ρ Π ? [

5 κατέκλυσεν ? τ ο δ [λεινῶν] 848

] ἱ ἱ Ζ [

6 [πόνω]ν ? τ ο ω ὡς πόντ [λου] 848

] Ρ ἱ Ρ Ζ ἱ Φ [

7 [λάβροις ὀλεθρίοι] ἱ σι [λεέν κύμασιν] 844

1 Π CRUSIUS, Π WESSELY.

4 C-PÖHLMANN, CZ WESSELY.

5 Φ vel Ω CRUSIUS, cf. nr. 22, 5. ? PÖHLMANN, P CRUSIUS.

6 Z PÖHLMANN, ZΦ CRUSIUS.

7 P WESSELY. ἱ WESSELY. ΡΖ PÖHLMANN, ΡΛ CRUSIUS.

ἱ PÖHLMANN. Φ CRUSIUS.

339/338/340 Pap., def. LONGMAN (1962), 338/339/340 codd., 338/340/339 KIRCHHOFF.

337/339 πορεύων τε σ' (τις codd.) ἐξ δόμον ἀλαστώρων. κατολοφύρομαι codd. LONGMAN, sed cf. BENEDETTO (1965) ad l.

822 ... τα - να - ὄν αι - θέρ' ἀμπ - ἄλ - λεσθ', αἱ - μα - τος
839 κατ - ο - λο - φύ - ρο - μαι, κατο - λο - φύ - ρο - μαι

828 τι - νύ - με - ναι δι - καν, τι - νύ - με - ναι φό - νον,
838 μα - τέ - ρος αἱ - μα σᾶς, ὁ σ' ἀ - να - βακ - χεύ - ει·

824 καθ - ι - κε - τεύ - ο - μαι καθ - ι - κε - τεύ - ο - μαι,
840 ὁ μέ - γας δλ - βος οὐ μό - νι - μος ἐμ - βρο - τοῖς·

825 τὸν Ἄ - γα - μέ - νο - νος
841 ἀ - νὰ δὲ λαι - φος ὤς

826 γό - νον ἐ - ἀ - σατ' ἐκ - λα - θέσ - θαι λύσ - σας
842 τις ἀ - κά - του θο - ᾶς τι - νά - ξας δαί - μων

827 μα - νι - ἀ - δος φοι - τα - λέ - ου. φευῖ μόχ - θων,
848 κατ - ἐ - κλυ - σεν δει - νῶν πό - νων ὡς πόν - του

828 οἱ - ὦν, ὦ τά - λας, ὁ - ρεχ - θεις ἔρ - ρεις ...
844 λά - βροις ὀ - λε - θρί - οι - σιν ἐέν κύ - μα - σιν.

zerreißt das Wort. Die Erklärung für diese hier sinnwidrige Notenstellung bringt die Strophe. An der Parallelstelle zu Z. 4 mit dem hochgestellten \dot{Z} , Vers 326, zeigt sich nämlich Synaphie mit $\gamma\acute{o}\nu\omicron\nu\ \acute{\epsilon}\alpha\sigma\sigma\alpha\tau'$ $\acute{\epsilon}\kappa\ |\lambda\alpha\theta\acute{\epsilon}\sigma\theta\alpha\iota\ \lambda\acute{\upsilon}\sigma\sigma\alpha\varsigma$. Umgekehrt entspricht die Z. 7 mit dem \dot{Z} im Text Vers 328 mit Wortende: $\omicron\iota\omega\nu\ \delta\ \tau\acute{\alpha}\lambda\alpha\varsigma\ ,\ |\ \acute{\omicron}\rho\epsilon\chi\theta\epsilon\iota\varsigma\ \acute{\epsilon}\rho\rho\epsilon\iota\varsigma$. Auch die Gruppen $\gamma\ \tau\ \zeta$, die die beiden Dochmien des Verses 348 zerreißen, zeigen sich in der Strophe sinnvoll: Dort liegt Synaphie vor, und die Instrumentalgruppen rahmen ein Wort ein: $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha\delta\omicron\varsigma\ \gamma\ \tau\ \zeta\ \phi\omicron\iota\tau\alpha\lambda\acute{\epsilon}\omicron\nu\ \gamma\ \tau\ \zeta$. $\phi\epsilon\ddot{\upsilon}\ \mu\acute{\omicron}\chi\theta\omega\nu$.

Man sieht also, daß die Notenstellung der Antistrophe den Wortenden der Strophe Rechnung trägt und, was bei scriptio continua naheliegt, mechanisch auf die an einigen Stellen anders gegliederte Antistrophe übertragen wurde. Daher ist man berechtigt, die Vertonung der Antistrophe auch der Strophe zu unterlegen, was bei der Übertragung geschehen ist.

Betrachtet man das Verhältnis von Melodieführung und Wortakzent in Strophe und Antistrophe, so ergeben sich für die Strophe drei Akzentbeugungen ($\tau\iota\nu\acute{\upsilon}\mu\epsilon\nu\alpha\iota$, $\acute{\epsilon}\kappa\lambda\alpha\theta\acute{\epsilon}\sigma\theta\alpha\iota$, $\mu\alpha\nu\acute{\iota}\alpha\delta\omicron\varsigma$) neben drei akzentgerechten Stellen ($\alpha\acute{\iota}\mu\alpha\tau\omicron\varsigma$, $\acute{\epsilon}\alpha\sigma\sigma\alpha\tau'$, $\phi\epsilon\ddot{\upsilon}$). In der Antistrophe stehen neben vier Akzentbeugungen ($\mu\alpha\tau\acute{\epsilon}\rho\omicron\varsigma$, $\mu\acute{\epsilon}\gamma\alpha\varsigma$, $\beta\rho\omicron\tau\omicron\iota\varsigma$, $\acute{\alpha}\kappa\acute{\alpha}\tau\omicron\upsilon$) drei akzentgerechte Stellen ($\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}$, $\theta\omicron\delta\varsigma$, $\kappa\alpha\tau\acute{\epsilon}\lambda\upsilon\sigma\epsilon\nu$). Die Tonwiederholungen beweisen und widerlegen nichts, und die übrigen Fälle sind wegen der Notenlücken nicht zu beurteilen. Das Ergebnis sieht also ganz zufällig aus und ermuntert kaum dazu, mit R. Giani, C. del Grande und D. D. Feaver¹ die Behauptung aufrechtzuerhalten, die überlieferte Melodie nähme irgendwie Rücksicht auf den Wortakzent. Vielmehr steht zunächst nur für dieses Chorlied fest, daß die Vertonung ohne Rücksicht auf den Wortakzent für die Strophe entworfen und dann der Antistrophe unterlegt wurde. Für die erste Strophe der Parodos des Orestes stellt bekanntlich Dionysios von Halikarnaß ebenfalls Vertonung gegen den Wortakzent fest², aber nicht nur für diese: $\tau\acute{\omicron}\varsigma\ \tau\epsilon\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\epsilon\iota\varsigma\ \tau\omicron\iota\varsigma\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\epsilon\iota\sigma\iota\nu\ \acute{\upsilon}\pi\omicron\tau\acute{\alpha}\tau\tau\epsilon\iota\nu\ \acute{\alpha}\xi\iota\omicron\iota\ \kappa\alpha\iota\ \omicron\acute{\upsilon}\ \tau\acute{\alpha}\ \mu\acute{\epsilon}\lambda\eta\ \tau\alpha\acute{\iota}\varsigma\ \lambda\acute{\epsilon}\xi\epsilon\sigma\iota\nu$ (sc. $\acute{\eta}$ μουσική), $\acute{\omega}\varsigma\ \acute{\epsilon}\xi\ \acute{\alpha}\lambda\lambda\omega\nu\ \tau\epsilon\ \pi\omicron\lambda\lambda\omega\nu\ \delta\eta\lambda\omicron\nu\ \kappa\alpha\iota\ \mu\acute{\alpha}\lambda\iota\sigma\tau\alpha\ \acute{\epsilon}\kappa\ \tau\acute{\omega}\nu\ \text{Εὐριπίδου μελῶν, \acute{\alpha}\ \pi\epsilon\pi\omicron\acute{\iota}\eta\kappa\epsilon\nu\ \tau\acute{\eta}\nu\ \text{Ἡλέκτραν λέγουσαν ἐν Ὀρέστη πρὸς τὸν χορὸν}$ (de comp. v. 11, 68).

Dies stimmt zu dem Befund aller bisher bekannten Musikfragmente, die älter sind als die delphischen Paiane (Nr. 21—29, 85). Sie alle können aus strophischem Zusammenhang stammen und lassen, soweit lesbar, jede Berücksichtigung des Wortakzents vermissen. Dazu kommt das Aias-Fragment (Nr. 82) aus dem Berliner Papyrus, das wohl aus einer Tragödie stammt und eindeutig gegen den Wortakzent vertont ist.

Offenbar betrachtet Dionysios von Halikarnaß in attizistischer Polemik³ die »alte Musik«, die für ihn auch Euripides einschließt, als Norm auch seiner Zeit, obwohl die von den delphischen Paianen bis zu dem christlichen Hymnus aus Oxyrhynchos (Nr. 84) faßbare und bei weniger bornierten Autoren auch anerkannte⁴ Praxis des Hellenismus und der Kaiserzeit die nur in unstrophischen Gattungen mögliche Vertonung nach dem Wortakzent bevorzugte.

¹ s. S. 81 Anm. 5.

² Zu dem Zeugnis des Dionysios s. E. Pöhlmann 1 (1960) 19—24.

³ Vgl. E. Pöhlmann 4 (1966) 210—213. H. Koller 1 (1956) 27 möchte, gestützt auf Ath. 10, 453/454, die Ausführungen des Dionysios als ein Zeugnis spät- und nacheuripideischer Musik verstanden wissen. Doch widerspricht Kollers Interpretation der Nachrichten des Athenaios über die sog. ABC-Tragödie des Kallias, die Vorbild des Sophokles und Euripides gewesen sei, der Chronologie. Vgl. E. Pöhlmann 7 (1971).

⁴ Athenodor GrGr I 3, 474, 19—23, Varro GrLat IV 531, 24f = GrRF 303 (Varro 282) 84f., Cic. orat. 17, 57f., Mart. Cap. III 268. Für den Sprechvortrag muß auch Dionysios von Halikarnaß 11, 57 den *scantus obscurior* mit Einschränkungen anerkennen.

[vacat]

] ! H [
 1] θε - ά εχ - θραν υ [
] I P C [
 ά] νά δά πε - δο [ν
] M I P [
] η τάν δε - ρο π [άν
] C P I ? [
] έδη η μί γα [
] P M I Φ [
 5 χ] αλιδοφόρον [. . . .] υσα [
] C P υ λ ι σ τ ι M [] H P M [
] ο ι σ : Χ τ α υ τ [ό] υ β ά θ ο ς Π ζ ε τ ο [
] Φ M C P C [
] ! έ ν α ι θ υ γ ά τ ρ ε ς γ α λ α θ η [ν α ι
] C P [
 π] αρθ έ ν ο ι έ λ κ ε σ ι [
] P R C P R [
] ι τ ρ ο χ α λ ά κ ε [

1—7 exhibit fr. a, 5—9 fr. b.

- 1 | vel Γ HUNGER.
 4 C vel Γ HUNGER.
 6 M vel Η HUNGER.
 7 M vel Η HUNGER.
 8 R R PÖHLMANN, 55 Pap.

- 1 ύ[προθεμένη HUNGER, cf. Hom. II. 8, 36, Hes. Theog. 175.
 2 πάν ά]νά δάπεδο[ν HUNGER.
 3 ροπ[άν HUNGER, cf. Aischyl. Ch. 61, Soph. OK 1508.
 4 άν]έδη(ν) HUNGER, cf. Aischyl. Hik. 14.
 5 χ]αλιδοφόρον HUNGER coll. IG V 1, 1468, 14. χάλις = άκρατος οίνος Et. M. 805, 6; άκρατοφόρος = Dionysos Paus. 8, 39, 6.]υσα[fr. b; υ vel ι HUNGER. [ταις Ν]υσα[ταις HUNGER coll. Orph. Hymn. 51, 15.
 6 χθον]οις HUNGER coll. Orph. Hymn. 51, 3. χ(οροϋ) suppl. PÖHLMANN coll. nr. 32, 16 άλλ(ο) χ(οροϋ).]υ βάθος κτλ. fr. b, υ vel ι vel χ vel τ HUNGER. Π]ζετο HUNGER, HZETO Pap.
 7 -γατρεις κτλ. fr. b. θ. γαλαθ]η[ναι HUNGER coll. Ov. Met. 3, 314 s., Orph. Hymn. 51, 3.
 8 π. έλκασι[χειροι HUNGER coll. AP 6, 103, 5, cf. Orph. Hymn. 51, 11.
 9 τρ. κέ[λευθα HUNGER coll. AP 5, 35, 3, Nik. ther. 589, cf. Orph. Hymn. 51, 4.

ad rem cf. Hom. II. 6, 132—140, Schol. A Hom. II. 6, 131 (p. 231, 18ss. DINDORF), 18, 486 (p. 169, 28ss. DINDORF), Nonn. Dion. 20, 182ss., DRICHGRÄBER (1939) 232—244.

1—9 e. gr. suppl. HUNGER:

- 1 τ[ά] θεά εχθραν ύ[προθεμένη νιν πάν ά]νά δάπεδο[ν σεύ' ήγάθεον. χρ]ή τάνδε ροπ[άν κείνον βάλλειν άν]έδη(ν) ή μίγα [κούρατις, Βρόμιον
 5 τόν χ]αλιδοφόρον, [ταις Ν]υσα[ταις χθονι]οις. - ταυτόν βάθος Π]ζετο [γαούν. έ]ναι θυγατρεις γαλαθ]η[ναι χορόν έ]θελον, π]αρθένοι έλκασι[χειροι θιασέουσαι] τροχαλά κέ[λευθα.

Schon C. Wessely hatte die mit dem Euripidesfragment zusammen gefundenen, jetzt als G 29825 a—f signierten kleineren Musikfragmente (Nr. 22—27) erwähnt, jedoch keinen Versuch einer Edition unternommen¹. Bei O. Crusius und H. Gerstinger finden sich noch zwei kurze Verweise auf die Stücke². Eine Abzeichnung und Transskription von der Hand C. Wesselys vom 4. 10. 1922, auf der Nr. 25 noch fehlt, fand sich im Nachlaß von Rudolf Wagner³, der sich bis 1984 mit den Stücken beschäftigt hatte. Die von ihm benützte Photographie zeigt die Nr. 22—27, das letztere Fragment in drei Bruchstücken, die Wessely nach Ausweis seiner Zeichnung noch vereinigt vorlagen. Den Herausgebern standen neben den Vorarbeiten Wesselys und Wagners die Originale zur Verfügung⁴.

Nur a und b sind beiderseitig beschrieben, und beidemale steht der Text der Versoseite auf dem Kopf. So ist die Zusammengehörigkeit beider Stücke gesichert. H. Hunger gelang es, vom Faserverlauf ausgehend, beide Stücke zu kombinieren. Die Schrift beider Seiten gehört ins ausgehende 8. Jh. v. Chr.⁵

Nr. 22(a/b recto) ist bis auf den unteren Freirand allseitig fragmentiert. In Z. 6f. wird das anapaestische Maß kenntlich. Responson ist nicht nachweisbar. Die dorischen Formen und die Vielzahl der Auflösungen und Kontraktionen⁶ zeigen, daß es sich um »Klageanapaeste« handelt, wie sie strophisch etwa in Aischylos' Persern 931 ff., ohne strophische Bindung etwa bei Euripides Iph. Taur. 123 ff. auftreten. Hiatkürzung wäre Z. 1 und 8 anzunehmen. Wortende nach Metron findet sich etwa in der Mitte des Blattes (Z. 1—6, 9), etwas nach rechts verschoben Z. 7f. Vielleicht enthielt jede Zeile einen anapaestischen Dimeter.

Ein Hinweis von A. Lesky auf Hom. II. 6, 182—140 und den Lykurgmythos erlaubte es, den Inhalt des Fragments zu bestimmen. Der χαλιδοφόρος ist das Dionysosknäblein, das im Kreis der Nymphen von Nysa heranwächst und von Lykurg überfallen wird⁷. Danach richten sich die Ergänzungen. Eine Verbindung mit der Lykurgie des Aischylos scheidet aus⁸.

Die Notenzeichen R(f), Φ(g), C(a), P(b), M(c¹), l(d¹) in Z. 2—5 und 7f. sind lydisch diatonisch. Anstelle des R tritt hier und in Nr. 26 ein dem Stigma ähnliches Notenzeichen 5 auf. Da aber das kaum jüngere Fragment Nr. 28 schon die übliche Form des R und dazu V verwendet, somit also die erste Erweiterung der Vokalnotenschrift über den Bereich A—Ω schon stattgefunden hat, ist hier nicht an das Zahlzeichen, sondern lediglich an eine Sonderform des R, des βήτα ἄλειπτός, zu denken⁹. In Z. 1 und nach dem Modulationsvermerk Z. 6 zeigt sich mit H(e¹) eine Ausweichung ins chromatische Hypophrygisch. Ein tief unter die Zeile gezogenes chi-ähnliches Zeichen sowie zwischen den Zeilen der Vermerk φρυγιστί zeigen deutlich den Absatz in Z. 6. Falls sich die Auflösung χ(ορού) bewähren sollte, hätte man 1—6 dem Chorführer zuzuteilen.

Zum Alter des Papyrus stimmt, was für alle Wiener Fragmente gilt, die niemals ausgeschriebene Tonwiederholung¹⁰. Die Melodie verläuft gegen den Wortakzent bei ἐχθραν Z. 1, ταύτ[ὸ]ν, Πίττο Z. 6, γαλαθῆ[ναί Z. 7. Auch fehlt jede rhythmische Notierung.

¹ C. Wessely 1 (1891) 18, 23.

² O. Crusius 2 (1893) 200, H. Gerstinger (1936) 309.

³ Im Besitz des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität München.

⁴ H. Hunger (1962) 51 f.

⁵ H. Hunger (1962) 53—55.

⁶ W. J. W. Koster 1 (1936) 112 f., 128—130.

⁷ H. Hunger (1962) 61—63, K. Deichgräber (1939) 232—244.

⁸ vgl. H. J. Mette 2 (1963) 136—148.

⁹ E. Pöhlmann 5 (1966) 503 f.

¹⁰ s. S. 65 f.

[vacat]

Nr. 23

PAP. WIEN 29825a/b verso

saec. III/II a. Chr.

1] C Π C P
] . σε ν ἀ γ κ ά λ ι σ μ α

2] P Φ C P
] ο ι σ ύ μ ε τ ' ἀ ν έ ρ ι

3] Π Φ
] .. [.] πο θ ῶ ν , κό ρ ε , τ ις

4] C N Ξ
] . ω ν [έ σ] κ ό ρ α κ α ς , δ σ ο ι κ α ι σ έ

5] C Φ O Z O C
] π ο λ ύ ς π ά ν [τ ω ν ψ] ο θ ο ι έ ' Α χ α ι ῶ ν

6] C I M [
] ο ὕ ν μ ε λ ι [τ ι δ] η . . [.] . . [

7 ἐ ν δ] ρ ο μ ί δ ο ς] α [. . .] . [

8] M [
] α τ α ω ι θ [

9] ? Φ Γ [
] α] κ α μ ά τ α ς . . . [

10] C M Θ [
] . ο [. .] ν θ ε ν [

11 [λ υ δ] ι σ τ ι] I M [
] τ ά ν κ ό ρ α ν . . . [

12] C P M I [
] π] ε ρ ι χ α ρ ε ι ε ι . . . [

1—5 exh. fr. b, 3—12 fr. a.

4 $\frac{3}{4}$ vel $\frac{2}{4}$ PÖHLMANN, $\frac{3}{4}$ HUNGER.

11 [λ υ δ] ι σ τ ι] suppl. PÖHLMANN.

1 ἀγκάλισμα Lukian am. 14, 412, Lyk. Alex. 308.

2 άνέρι Eur. Rhes. 229. μετ[ο] άνέρι Pap., o in α comm. et exp.

3 ποθών κτλ. fr. b.

4 [ές] κόρακας Aristoph. equ. 1314, nub. 123, 133, 789, vesp. 51, 852, 982, Pax 500, 1221, ran. 187, 189.] α κ α ς κ τ λ . fr . b , vestigia primae litt. etiam fr. a.

5 πολύς cf. Aischyl. sept. 6.] ο θ ο ι ε κ τ λ . fr . b . ψ ο θ ο ι ό ς = ό ά κ ά θ α ρ τ ο ς Theognostos p. 53 Cramer, ψόθος Phryn. frg. 95 Kock, Aristoph. frg. 892 s. Kock, Aischyl. Theoroi frg. 21 METZKE.

6 μελι[τίδ]η Aristoph. ran. 991.] . . [fr. b.

7 ἐνδ]ρομίδος Kallim. Artem. 16, Del. 238.

8 -μ]ατα φ θ[? cf. WILAMOWITZ 1 (1903) 10.

12 π]εριχαρειει Aristoph. vesp. 1477, Pax 309.

1] . σε ν ἀ γ - κ ά - λ ι σ - μ α

2] ο ι σ ύ μ ε τ ' ά - ν έ - ρ ι

3] πο - θ ῶ ν , κό - ρ ε , τ ις

4] ω ν [έ σ] κ ό ρ α κ α ς , δ - σ ο ι κ α ι σ έ

5] π ο - λ ύ ς π ά ν - [τ ω ν ψ] ο - θ ο ι ' ' Α - χ α ι - ῶ ν

6] ο ὕ ν μ ε - λ ι - [τ ι δ] η [

7 ἐ ν δ] ρ ο μ ί δ ο ς : α [

8 μ] α τ ' φ θ [

9 ά] κ α μ ά - τ α ς [

10] . ο [. .] ν θ ε ν [

11] τ ά ν κ ό - ρ α ν [

12 π] ε - ρ ι - χ α - ρ ε ι - ε ι [

Nr. 23 (a/b verso) hat einen Teil des oberen und rechten Rands der Z. 1—5 erhalten. Z. 2 und 4 sind nicht ganz gefüllt. Z. 3 und 7 tritt Diastole wie in Nr. 21, 27 auf, Z. 11 ein Modulationsvermerk wie in Nr. 22. Z. 5 und 8 ist wohl scriptio plena, nicht Hiatus anzunehmen und zu elidieren. In Z. 5 scheint ein iambischer katalektischer Trimeter bis auf den ersten Fuß erhalten. Das gleiche Maß ließe sich auch in Z. 3f. durchführen. Doch ist links wohl mehr als eine Silbe verloren. Auch ist nicht sicher, ob nicht ein strophisches Gebilde vorliegt. Responson ist nicht nachweisbar, τάν κόραν Z. 11 deutet auf Chorlyrik.

Wenig ist vom Inhalt kenntlich. Die kräftigen Schimpfwörter verweisen auf Komödie oder Satyrspiel. ἀγκάλισμα Z. 1, τάν κόραν Z. 11 zeigen, daß es um ein Mädchen geht. Z. 5 läßt an Ilias A 121—244 denken. Wollte man das Fragment mit dem Streit des Agamemnon und Achilleus um Briseis verbinden, dann hätte man Z. 4—7 dem Achilleus in den Mund zu legen. Sollte die Diastole in Z. 3 und 7 hier auf Personenwechsel hinweisen? Jedenfalls war der Gebrauch dieses Trennungszeichens nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt¹. An eine Verbindung des Fragments mit der Achilleis des Aischylos, die viel später einsetzt², ist nicht zu denken.

Die durch Diastole und den Modulationsvermerk hervorgehobene Gliederung bestätigt sich in der Vertonung: Bis zur Diastole in Z. 3 liegt mit den Zeichen Φ(g), C(a), P(b), Π(h) chromatisches Lydisch vor. Z. 4f. gehört mit den Noten Φ(g), C(a), O(h), Ξ(c¹), N(cis¹) und Z(e¹) zum chromatischen Hypolydisch. Beidemale ist nur ein Tetrachord (a—d¹ bzw. h—e¹) chromatisiert, wozu man Nr. 19—21 vergleichen könnte. Z. 6f. mit den Zeichen C(a), M(c¹), I(d¹) ist lydisch diatonisch, Z. 8—10 mit den Noten Φ(g), C(a), M(c¹), Θ(es¹), Γ(f¹) hypophrygisch diatonisch. Die Noten C(a), P(b), M(c¹), I(d¹) der Z. 11f. nach dem Modulationsvermerk gehören wieder ins diatonische Lydisch.

Wie bei Nr. 22 sind auch hier Tonwiederholungen nicht ausgeschrieben. Rhythmische Notation fehlt, bei Melismen wird der Diphthong wiederholt³. Vor allem aber fällt wieder die Vertonung gegen den Wortakzent auf. Akzentbeugungen liegen vor bei ἀνέρι Z. 2, πολὺς, πάν[των], [ψ]οθοίε, Ἀχαιῶν Z. 5, [ἀ]κουάτας Z. 9; und bei [π]ερίχρηει Z. 11 ist das Melisma auf Zirkumflex aufwärts geführt. So wenig man mit den Melodietrümmern sonst anfangen kann, so deutlich zeigen sie doch, ebenso wie Nr. 22, daß die Beobachtungen beim Euripidesfragment und das Zeugnis des Dionysios von Halikarnaß⁴ den Regelfall älterer Chorlyrik darstellen und nicht etwa eine euripideische Lizenz, wie H. Koller gemeint hat⁵.

¹ Zur musikalischen Diastole s. S. 141 Anm. 6, zur Diastole der Grammatiker V. Gardthausen (1913) 399f.

² vgl. H. J. Mette 2 (1963) 112—121. Von dem zugehörigen Satyrspiel ist, außer vielleicht Fr. 497 Mette, nichts erhalten.

³ vgl. S. 80.

⁴ s. S. 82.

⁵ H. Koller 1 (1956).

Nr. 24

PAP. WIEN G 29825 c

saec. III/II a. Chr.

1	:	ḟ	υ	ο	[
		O			[
2	..	υ	ω	ν	ε
		C			[
3		τ	ε	κ	[
					[
4		ω	ρ	τ	.
		C			[
5	→	π	ο	ρ	φ
		I	O		[
6	:	α	ι	ρ	ε
		C	ζ		[
7		η	φ	ι	λ
					[
8		τ	ι	ς	ḟ
		N	O		[
9	:	γ	ι	ν	[

1 υ̇ vel ψ HUNGER.

6 α̇ vel ζ HUNGER.

Nr. 24 steht im Schriftcharakter dem Euripidesfragment (Nr. 21) am nächsten und gehört wie dies in die Zeit um 200 v. Chr.¹ Der linke Rand ist erhalten und trägt zu Z. 2 und 5 die Paragraphos. Zu den Vokalnoten C(a), O(h), N(cis¹), I(d¹) treten punktierte Instrumentalnoten, das ḟ(e) im Text (Z. 1, 8) und das ζ(g¹) in der schon vom Euripidesfragment bekannten Form ζ, und zwar wie dort in Z. 4 zwischen den Notenzeichen. Z. 2 trägt die Note O offensichtlich ein ◡, das bisher erstmalig im Seikiloslied (Nr. 18) belegte Zeichen für die dreizeitige Länge. Über NO Z. 9 scheint ein Längestrich zu verlaufen. Kolon in ungeklärter Funktion findet sich im Text Z. 6 und 9, vor einer Instrumentalnote Z. 11. Eine Identifizierung des Textes ist nicht gelungen. Die Bedeutung des Stücks liegt allenfalls darin, daß es die üblichen Lesezeichen in Verbindung mit Notation zeigt. Die Vokal- und Instrumentalnoten fänden sich im Hypolydischen, das Z. 9 mit N ins Chromatische moduliert. Eine Übertragung in moderne Notation erübrigt sich.

¹ H. Hunger (1962) 55.

² Zum Kolon s. S. 141.

Nr. 25—27

PAP. WIEN 29825 d—f

III/II. saec. a. Chr.

Nr. 25 1] ? [] P [] τ α . [] [] φ C O [] α ρ ο ς ! ν α [] I [] ν σ π ι λ α [] Z [] α ι ν ε δ [] . []

Nr. 27 1] τ α ι ς δ α [] C [] κ ο ι λ ο ι [] φ [] ε] φ η μ ε ρ ο [] ο υ σ α) Γ [] C Z [] α ν η [] Z E [] α ς ν α [] C I []

Nr. 26 1] I P C [] σ ε ν ω ς ε φ α . [] R C I [] . ε γ κ ε σ ι κ []

25, 4 Q PÖHLMANN.

5 κωνάει]ν σπιλά[σοιν (Soph. Ant. 966) vel ε]ν σπιλά[σι HUNGER, ε]ν σπιλά[θεσι PÖHLMANN.
6 α vel λ HUNGER.
7 notae perierunt.

26, 2 cf. Eur. Bakch. 1051.

R PÖHLMANN, 5 Pap.

27, 3 ε]φημερο[HUNGER, cf. Eur. Herakleid. 866, Phoin. 558, Or. 976.

7 verba perierunt.

Die Fragmente Nr. 25—27 stehen sich im Schriftcharakter besonders nahe. Wie Nr. 24 sind sie um 200 v. Chr. anzusetzen¹. Doch fehlt es auch nicht an Parallelen zu den übrigen Bruchstücken. Auf Nr. 26, 2 findet sich die von Nr. 22 bekannte Sonderform 5 des R besonders deutlich ausgeprägt. Wie beim Euripides-Fragment (Nr. 21) ist auf Nr. 27 das Epsilon als Note lapidar viereckig (Z. 6), als Buchstabe dagegen gerundet (Z. 9). Auch die vom Euripidesfragment und Nr. 28 bekannte Diastole findet sich hier (Nr. 27, 4), nach der hier das aus Nr. 24 bekannte punktierte instrumentale Γ steht. Tonwiederholungen sind nicht ausgeschrieben, wie man auf Nr. 26 deutlich erkennt. Ein Längstrich über undeutlicher Note findet sich auf Nr. 25, 4.

Die wenigen lesbaren Wörter sind sämtlich im tragischen Vokabular belegt. Die Vokalnoten aller Stücke finden sich im Hypolydischen. Erhalten sind R (f), φ (g), C (a), P (b), O (h), I (d¹), Z (e¹), E (f¹), wozu sich das instrumentale Γ (e) gut fügt. !να (Nr. 25, 4) und εγκεσι (Nr. 26, 2) sind gegen den Wortakzent vertont. Der Rest der akzentuierten Wörter erlaubt wegen der Notenlücken keine Beobachtungen. Eine Übertragung erübrigt sich.

¹ H. Hunger (1962) 55.

Nr. 28—29

PAP. WIEN G 19769/1494

saec. III/II a. Chr.

Nr. 28 1] φ τ ά ν τ α . [] C C [] κ ο ι λ ο ι [] φ [] ε] φ η μ ε ρ ο [] ο υ σ α) Γ [] C Z [] α ν η [] Z E [] α ς ν α [] C I []

Nr. 29 1] . ω . [] φ α σ α K [] < ? C [] C Γ [] N O E ? E [] ε γ κ ο ι ν ο ι ς δ []

28, 5 E vel K vel Δ PÖHLMANN.
7 [.] suppl. PÖHLMANN.
29, 5 -vois: o suprascr. Pap.

Auch Nr. 28 und 29 gehören wie die übrigen Wiener Fragmente in die Zeit um 200 v. Chr., wenn auch wegen des geringen Umfangs lesbaren Textes eine gewisse Unsicherheit bleibt¹. Nr. 28 bietet Vokalmusik, die dreimal von instrumentalen Zwischenspielen unterbrochen wird. Nach Z. 1 stehen zwei Zeilen mit Instrumentalnoten, die Längstriche und Arsispunkte tragen. Z. 4f. bringt wieder Vokalnoten mit Text. Auf Z. 6 ist das Ende eines instrumentalen Zwischenspiels und — nach einem liegenden Doppelpunkt, der hier offenbar die Diastole² vertritt — der Anfang des nächsten vokalen Abschnitts erhalten. Die gleiche Verteilung ist wohl für Z. 7 anzunehmen. Dorische Formen deuten auf Chorlyrik (Z. 1, 5).

Ganz ähnlich wechseln vokale und instrumentale Teile in Nr. 29³. Auf Z. 1f. sind Reste eines vokalen Abschnitts kenntlich. Am Ende der Z. 2 steht nach Spatium ein K mit Längstrich. Es beginnt also ein instrumentaler Abschnitt, zu dem auch Z. 8f. gehört. Z. 5 ist wieder Vokalnotation mit Text erkennbar. Die Notenzeichen beider Fragmente finden sich im Hypolydischen. Die Instrumentalskala ist beidemal diatonisch. Erhalten sind die Zeichen Γ (H), Δ (d), Γ (e), C (a), K (h), K (c¹), < (d¹), C (e¹), Λ (f¹). Die Vokalnoten beider Stücke dagegen sind chromatisch. Erhalten sind R (f), V (fis), C (a), O (h), E (c¹), N (cis¹), E (f¹). Dazu kommt noch ein unsicheres diatonisches φ (g) zu Beginn von Nr. 28.

Vielleicht gehören beide Fragmente zu einem Stück, doch läßt sich kein Zusammenhang herstellen. Interessant sind die Stücke wegen der in diesem Umfang noch nicht belegten Verbindung von Vokal- und Instrumentalmusik, wegen ihrer rhythmischen Notation und wegen der Noten R und V, deren Existenz schon im ausgehenden 8. Jh. v. Chr. für die Entwicklungsgeschichte der griechischen Vokalnotation von Bedeutung ist⁴. Eine Übertragung erübrigt sich.

¹ Freundliche Mitteilung von H. Hunger. E. Pöhlmann 5 (1966) 501.² s. S. 141.³ Für den Hinweis auf das Fragment und die Publikationserlaubnis ist Helene Loebenstein, für die Überprüfung der Lesungen und die Datierung H. Hunger zu danken.⁴ s. S. 142 Anm. 5.

Nr. 92 16 ΑΥ Τ Ο Φ Ο Ν Ω Χ Ε Ρ Ι Κ Α Ι Φ Α Σ Γ Α Ν Ο Ν ! [
 Α' Ι' Ι' Ι' Ο' [K] Κ' Ο' Ι' : Ι' Κ' Ω' Ι' Ε' [
 17 Τ Ε Λ Α Μ Ω Ν Ι Α Δ Α Τ Ο Σ Ο Ν Α Ι Ι Α Ν Ε [
 Κ' Κ' Ι' Η' Ο' Ο' Α' Ε' Ι' Ο' Κ' ? [
 18 Δ Ι [O] Δ Υ Σ Ε Α Τ Ο Ν Α Λ Ι Τ Ρ Ο Ν Ο Τ Η [
 Ι' Κ' Ε' Ι' Κ' : Κ' Ο' [A] [I] Ε' Α' [
 19 Ε Λ Κ Ε Σ Ι Ν Ο Π Ο Θ Ο Υ Μ Ε Ν Ο C [
 : Ι Χ Η Τ Κ Ι Ο Τ Κ Χ Τ [
 23 Α Ι Μ Α Κ Α Τ Α Χ Θ Ο Ν Ο Σ Α Π Ο [

16 : Ι' WAGNER, | Ι' SCHUBART. ḡ suppl. PÖHLMANN, ḡ WAGNER, Π Pap. []

17 [K] WAGNER, [B] SCHUBART. : Ι' PÖHLMANN, Ι' WAGNER, Ι' SCHUBART.

18 ḡ PÖHLMANN, Π WAGNER. Α' SCHUBART, Α' WAGNER. Ε' Ι' WAGNER, Ε' Ι' Π MOUNTFORD, Ε' ? SCHUBART.

19 : Κ' Ο' WAGNER, Κ' Ο' SCHUBART. [A'] [I'] WAGNER.

23 : Ι Χ Η PÖHLMANN, Τ Χ Η WAGNER, Τ Υ Η SCHUBART.

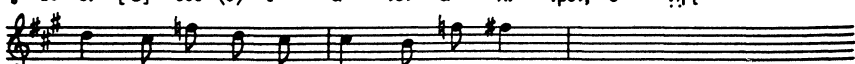
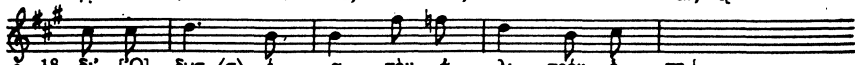
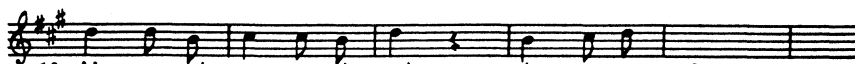
Κ Χ Τ PÖHLMANN, Χ vel Κ, Χ vel Α', Τ WAGNER, Υ Α' ? SCHUBART.

16 ἄλλ(ο) χ(ορού) in marg. s. φάσαγον ῥ[ε] λ[α]β[ω]ν REINACH

17 ἱ[θ]ανες REINACH.

18 [ῶ]δυσ(σ)έα SCHUBART. τη[ι] PÖHLMANN, ζη[ι] SCHUBART.

23 |A|A' in marg. s., i. e. paragrafos, ἄλλ(ο) [A] PÖHLMANN, ἄλλ(ο) Α' SCHUBART, [ἄ] ἄ' PIGHI. ἀπο[ρ]ροεν φονίας ἐκ σφαγῆς μελανθῆν] PIGHI, coll. Soph. Ai. 917—19.



Nr. 92, vier Tragödienzeilen, steht nach einem ἄλλ(ο) χ(ορού), am Rand von Z. 16, wie man es ähnlich von Nr. 2 und 22 kennt. Ein weiteres ἄλλ(ο) findet sich vor Z. 23, die wegen mancher Ähnlichkeiten zusammen mit Nr. 92 behandelt werden darf, wenn der Zusammenhang auch dunkel bleibt. Ebensowenig wie bei dem Chorfragment aus Euripides Orest (Nr. 21) und den übrigen älteren Musikfragmenten (Nr. 22—29, 85) wird hier der Wortakzent in der Melodieführung berücksichtigt. Daher wird man auch hier an alte strophische Dichtung denken. Vom Inhalt ist immerhin soviel kenntlich, daß man das Stück einer Aias-Tragödie zuteilen darf.

F. M. Heichelheim hat nun den Versuch unternommen, Nr. 92 der ὄπλων κρίσις des Aischylos zuzuschreiben¹. Seine Argumente sind die Melodieführung gegen den Wortakzent, sodann die inhaltliche und metrische Verwandtschaft des Stücks mit einem weiteren Aischylos-Fragment, POxy 2256 Nr. 71, das E. Lobel der ὄπλων κρίσις zugeteilt hatte² und schließlich POxy 2255 Nr. 5, der in Z. 1—5 nur jeweils die Anfangsbuchstaben φ, μ, δ, κ und το überliefert. Nach einer Lücke von sechs Zeilen folgen weitere sechs fragmentierte Zeilenanfänge. Nirgends ist ein Sinnzusammenhang kenntlich; für die Schriftzüge verweist E. Lobel auf POxy 2161, Aischylos Diktyulko³.

F. M. Heichelheim verbindet nun POxy 2255, Nr. 5, 1—4 mit dem Berliner Aiasfragment und kommt so zu folgender Fassung:

αὐτο-
 φώνω χερί και φάσαγον[] Τελα-
 μωνιάδα τὸ σὸν Αἴαν [] δι' Ὀ-
 δυσέα τὸν ἀλιτρόν, ὃ ζῆ [] ἔλ-
 κειν ὃ ποθούμενος -- -⁵

Leider ist diese Kombination nicht stichhaltig. Heichelheim übersieht, daß das Berliner Stück selbst Fragment ist, dessen Zeilenlänge unbekannt bleibt. Damit verliert aber die Koinzidenz der vier Buchstaben ihre Beweiskraft. Der Rest von POxy 2255 enthält nichts, was für eine solche Verbindung spräche. Über mögliche Beziehungen zwischen Nr. 92 und POxy 2256, Nr. 71 = Fr. 296 Mette mag man trotzdem nachdenken.

G. B. Pighi hatte gegen den Versuch einer Zuschreibung von Nr. 92 an Aischylos ein Scholion (Soph. Ai. 815) angeführt⁴, wo es heißt: φθάνει Αἰσχύλος ἐν Θρήσσαις τὴν ἀνάφρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγελίας. (= Fr. 292a Mette). Nun setzt Nr. 92, auch wenn man Z. 23 des Papyrus hinzunimmt, keineswegs die Darstellung des Selbstmords des Aias auf offener Bühne voraus. Vom Vorgang des Selbstmords, von dem tödlichen Schwert war im Botenbericht der »Thrakerinnen«, dem zweiten Stück der Aias-Trilogie, nach Ausweis der Fragmente (Fr. 292ab Mette) die Rede, vielleicht auch in einem anschließenden Chorlied (Fr. 298 Mette). Man könnte allenfalls vermuten, daß Nr. 92 von diesem Chorlied der »Thrakerinnen« eine Probe bewahrt hat. Beweisbar ist hier nichts, da in Nr. 92 kein verbum finitum die Situation fixiert und da die Zuschreibung von Fr. 296 Mette, wo ebenfalls über den Selbstmord des Aias reflektiert wird, nicht feststeht⁵.

¹ C. del Grande 6 (1946) 89f. denkt an den Aias — Dithyrambos des Timotheos.

² F. M. Heichelheim (1958).

³ E. Lobel (1952) 57, dazu B. Snell 1 (1953) 439f.; H. J. Mette 1 (1959) Nr. 296, —, 2 (1963) 126 weist das Stück den »Frauen von Salamis« zu, dazu kritisch H. Lloyd-Jones 1 (1961) 16.

⁴ E. Lobel (1952) 18.

⁵ Klammersetzung des Verfassers. Heichelheim liest fortlaufenden Text.

⁶ G. B. Pighi 2 (1943) 233f.

⁷ s. oben Anm. 3.

Die Vertonung des Stücks liegt im Sopranbereich. Die Notenzeichen **O'** (h^1), **K'** (cis^2), **I'** (d^2), **E'** (f^2), **A'** (fis^2), sämtlich mit Oktavstrich versehen, gehören in die hohe Oktave des Hyperaeolischen, mit Ausnahme des **E'**, das man als einen leiterfremden Halbton auffassen kann, wie er aus Nr. 19 bekannt ist. Eine Note **E** = f^1 kommt im Hyperastischen, Hypolydischen und Lydischen vor, ein **E'** = f^2 jedoch gibt es im System der griechischen Notation nicht. Daher hat O. J. Gombosi das **E'** als Verwechslung mit dem **H'** = es^2 erklären wollen¹, was R. Wagner aus palaeographischen Gründen mit Recht abgelehnt hat². Man wird sich mit dem leiterfremden Ton abfinden müssen und kann höchstens annehmen, daß der Schreiber des Berliner Papyrus in der Absicht, dem Aias-Fragment auch graphisch den Charakter des Frauenchors zu geben, in Z. 16—19 die Oktavstriche von sich aus hinzugefügt hat, wodurch das **E** zu seinem irregulären Oktavstrich gekommen wäre. Stellt man sich die Vorlage von Nr. 92 ohne die Oktavstriche vor, so fügt sich Z. 28 mit den ebenfalls hyperaeolischen Zeichen **X T O K I**, die keine Oktavstriche bekommen haben, gut zu Z. 16—19. Man erhielte die Oktave **X** (fis), **T** (gis), **O** (h), **K** (cis^2), **I** (d^2), **E** (f^2), **A** (fis^2).

Die rhythmische Notation befolgt nicht das System des Paians und der Instrumentalfragmente. Mit einer Ausnahme in Z. 19 tragen die langen Silben kein Längenzeichen. Der Zeitwert der Note ergibt sich daher aus der Quantität. Tritt ein Leimma zu einer langen Silbe, so ergibt sich eine Überlänge. Das Hyphen findet sich nur einmal, Z. 17, im Notentext, zweimal steht es in ungeklärter Funktion unter Textsilben (Z. 18, 28). Die Punktierung deutet in Z. 16—18 auf Daktylen, die als $- \acute{u} \acute{u}$ notiert sind. Doch begegnet auch die Form $- \acute{u} \acute{u}$ mit nur einem Punkt. Z. 16 beginnt mit Hemiepes, ein Leimma nach der Schlußsilbe bezeichnet die Katalexe. Leider ist über dem Zeichen der Papyrus zerstört, so daß sich nicht mehr ausmachen läßt, ob hier ein $\bar{\eta}$ wie in Nr. 84 stand. Es folgt ein Daktylus. Z. 17 liest man einen Paroemiakus, der mit Daktylen wohl verträglich ist³. Die Katalexe ist ersetzt durch Dehnung der vorletzten Silbe auf vier Zeiten⁴. **I' K' η' E'** ergibt also $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. J. F. Mountford hat zwar die Silbe wegen des Hyphen nur dreizeitig gemessen und $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ übertragen⁵. Doch spricht der metrische Kontext und die Punktierung eher für die erstere Deutung.

In Z. 18 hatte R. Wagner 'Οδυσῆα gemessen, jedoch wegen des Leimma 'Οδυσῆα übertragen⁶. Nun ist kaum anzunehmen, daß man das Leimma zur Entscheidung einer prosodischen Unklarheit herangezogen hat. Es zeigt vielmehr wie sonst auf eine Überdehnung, hier auf eine dreizeitige Silbe. Man wird daher [\acute{O}]δυσ(σ)ῆα herstellen. Spuren eines Arsispunktes zu dem Leimma sind erhalten. $\text{♩} \text{♩}$ vertritt somit einen Daktylus, und der Zwang zu sprachwidriger Kürzung des α entfällt. In der Zeile stört freilich noch, daß der für die erste Note **O'** zu erwartende Arsis-

K' K' I' η' O' O'

punkt auf die zweite geraten ist. Beabsichtigt war offensichtlich $\delta\iota' \acute{O} \delta \upsilon \sigma \sigma \acute{\epsilon} \alpha$.

Schon J. F. Mountford hatte auf 'Οδυσῆα eine dreizeitige Länge angesetzt, jedoch auch auf $\acute{\alpha}\lambda\tau\rho\acute{\nu}\nu$ neben der Note **I'** ein weiteres Leimma gelesen⁷. Spuren über dem ρ , die W. Schubart zu Recht zu Z. 17 gezogen hat⁸, kommen hierfür nicht in Betracht, da das Leimma, wie die Parallelen zeigen, hier nie über, sondern wie die Noten in den Lücken zwischen den Textsilben steht. Und nach dem **I'** ist kein Raum für ein weiteres Zeichen.

¹ O. J. Gombosi 1 (1939) 134f.

² R. Wagner 6 (1955) 115.

³ W. J. W. Koster 1 (1936) 122f.

⁴ O. Schröder 2 (1922) 323.

⁵ J. F. Mountford 2 (1929) 159 Anm. 4; 176.

⁶ R. Wagner 1 (1921) 279 und Taf. II.

⁷ J. F. Mountford 2 (1929) 176.

⁸ W. Schubart 1 (1918) 766, 768.

Die ganz eindeutige Punktierung der Z. 19 und 28 jedoch läßt sich nicht mit Daktylen vereinbaren. R. P. Winnington-Ingram hatte die Gruppen $- \acute{u} \acute{u} \acute{u} \acute{u}$ in Z. 19 und 28, $\acute{\epsilon}\lambda\kappa\epsilon\sigma\iota\nu \acute{\delta} \pi\rho\text{-}$ und $\text{-}\tau\alpha \chi\theta\omicron\nu\delta\acute{\sigma} \acute{\alpha}\rho\omicron$ mit der Punktierung des Seikiloslieds verglichen, die das Schema $\acute{u} - \acute{u} \acute{u} \acute{u}$ zeigt, und in Z. 19 und 28 Dipodien gesehen, deren zweite Hälfte als Arsis gilt und daher punktiert ist¹.

T X Ḷ T K

Nur die erste Hälfte von Z. 28 entspricht dem nicht, $\alpha\acute{\iota} - \mu\alpha \kappa\alpha$ - ist der Notation nach nur fünfzeitig. Die drei punktierten Noten gehören zur Arsis, die Thessissilbe ist also mit einer Kürze auf die Arsis herübergezogen. Der Arsis fehlt somit eine Kürze. Die Parallele in Z. 19 ist als $\text{:}\bar{\text{K}}' \text{O}' \acute{\text{E}}' \text{A}'$ notiert. An Verlust einer Note oder eines Längestrichs in Z. 28 ist nach Schubarts Lesungen nicht zu denken, doch bleibt die Möglichkeit, **T** in **I** zu zerlegen. Spuren eines Kolon vor der Gruppe sind noch zu sehen.

Vertonung und Rhythmisierung hatten Z. 28 eng zu Z. 16—19 gerückt. Doch scheint dem die Randbemerkung $\backslash \text{A} / \acute{\text{A}}'$ zu widersprechen, die Schubart als $\acute{\epsilon}\lambda(\lambda\omicron) \text{A}'$ (fis^2) gedeutet hatte². H. Abert nahm an, mit dem zweiten **A'** sei die Versetzung der ganzen Zeile in die höhere Oktave bezeichnet³. R. Wagner wertet es zuletzt als Angabe der Tonart⁴, O. J. Gombosi deutete es als eine Wiederholung des $\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omicron$ ⁵. Die Schwierigkeit eines $\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omicron$ zu Z. 28 hat G. B. Pighi richtig gesehen: Z. 28 ist die letzte Zeile auf dem Verso eines Einzelblatts. Ist es wahrscheinlich, daß hier ein neues Stück beginnt? Daher stellte Pighi aus Nr. 92, Nr. 93 und Z. 28 eine kleine Operszene zusammen und deutete das erste **A** als Interjektion, das zweite als die zugehörige Note⁶. Nun stehen die beiden **A** jedoch nebeneinander, nicht übereinander und außerdem um mehr als Buchstabenhöhe über dem Niveau der Notenzeile 28. Sie können daher weder Teil des Textes noch der Notation sein. Man wird daher zu Schubarts Deutung zurückkehren und ein $\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omicron$ nach einer Paragraphos lesen, dem ein getilgtes **A** folgt, der zu hoch angesetzt und dann verbesserte Anfang der Textzeile 28. Das $\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omicron$ soll lediglich Nr. 93 und Z. 28 trennen, so wie auch Nr. 92 von Nr. 91 durch ein $\acute{\epsilon}\lambda\lambda\omicron$ getrennt ist. Vom Seitenbild steht somit der Annahme, Z. 28 als Nachtrag zu Nr. 92 zu betrachten, nichts im Wege.

¹ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 80.

² W. Schubart 1 (1918) 764, 768.

³ H. Abert 1 (1919) 325.

⁴ R. Wagner 6 (1955) 115.

⁵ O. J. Gombosi 1 (1939) 135.

⁶ G. B. Pighi 2 (1943) 225f., 242 Taf.

1922 veröffentlichten A. S. Hunt und H. S. Jones den Pap. Oxy. 1786, der auf der Rückseite einer Aufstellung über Kornlieferungen aus der ersten Hälfte des 3. Jh. n. Chr. fünf Zeilen eines christlichen griechischen Hymnus an die Dreifaltigkeit trägt. Die Schriftzüge des Verso gehören ans Ende des 3. Jahrhunderts¹. Der rechte Rand ist erhalten. Von den ersten drei Zeilen fehlt die linke Hälfte, die vierte Zeile ist bis auf einen Buchstaben vollständig. Am Anfang der letzten Zeile ist nur die Notenschrift erhalten. Mit dieser Zeile schloß der Hymnus, wie schon ein Spatium von etwa acht Silben zeigt.

Das Fragment zeigt hypodysche Notation und verwendet folgende Zeichen: R(f), Φ(g), C(a), O(h), Ξ(c'), I(d'), Z(e'), E(f) und außerdem Längestrich, Hyphen, Leimma — hier mit Längestrich, daher zweizeitig —, ferner Stigma und Kolon. Die zahlreichen Beiträge bemühten sich um die Ergänzung der Lücken wie um das Verständnis der metrischen und rhythmischen Struktur des Hymnus. U. v. Wilamowitz bestimmte das Versmaß trotz aller Anstöße als anapaestisch und verwies für den Inhalt auf Mesomedes², W. Crönert bemerkte die nahe Verwandtschaft des Hymnus zu Synesios³. Wie hier ist Synes. 1 (3) 72—94 und 2 (4) 28—50 Terzaghi vom Schweigen der Welt während des Lobpreises Gottes die Rede⁴, ein Motiv, das sich in Nr. 8 und 20 wiederfindet. Erste Ergänzungsversuche in dieser Richtung stammen von C. del Grande⁵. H. Abert würdigte die Bedeutung des Fundes für die Geschichte der Kirchenmusik⁶. Th. Reinach suchte das Textverständnis durch Ergänzungen weiter zu fördern⁷. R. Wagner überprüfte mit A. S. Hunts Hilfe die Lesungen der Herausgeber und konnte manche Ungenauigkeiten der Erstausgabe berichtigen⁸. Seine Annahme, das Mittelstück des Hymnus Z. 2 von σιγάτω bis Z. 4 mit πνεύμα sei daktylisch, lehnten K. Münscher und N. Terzaghi ab⁹. G. B. Pighi förderte die Ergänzungen von C. del Grande und kam zu einem metrischen Schema, das den Wechsel von Anapaesten zu Daktylen und wieder zu Anapaesten vermeidet¹⁰. E. J. Wellesz versuchte, das Lied von den übrigen Fragmenten altgriechischer Musik zu trennen und mit frühbyzantinischen Hymnen zu verbinden¹¹. R. P. Winnington-Ingram stellte die metrisch-rhythmische Deutung des Hymnus auf eine sichere Grundlage und betonte gegen E. J. Wellesz die enge Verwandtschaft des Stücks mit den übrigen späten Musikfragmenten¹². B. Stäblein gab eine umfassende Bibliographie zu dem Hymnus, die für die musikwissenschaftliche Literatur heranzuziehen ist¹³. E. Heitsch schließlich druckte das Fragment ohne Notation mit den Ergänzungen Pighis ab¹⁴. Die hier gebotene Umschrift stützt sich mit einigen Abweichungen auf R. Wagners und A. S. Hunts Lesungen.

Die genannten Parallelen zu Synesios lassen für den christlichen Hymnus durchlaufende Anapaeste erwarten. Dazu stimmt auch die Punktierung der Noten, die bis Z. 4 mit πνεύμα das Schema $\acute{\upsilon} \acute{\upsilon} -$ bzw. $\acute{\upsilon} -$ durchhält. Erstaunlich ist nur, daß Z. 2 mit $\acute{\eta}$ σιγάτω, Z. 3 mit $\acute{\eta}$ ὑμνοῦντων zweimal akephale anapaestische Monometer entstehen, wie sie G. B. Pighi erkannt hat¹⁵.

¹ A. S. Hunt (1922).

² U. v. Wilamowitz 3 (1922).

³ W. Crönert (1922) 398.

⁴ G. Mensching (1926).

⁵ C. del Grande 1 (1923), —, 3 (1931) 450—455, —, 7 (1960) 469—472.

⁶ H. Abert 2 (1921), —, 3 (1926).

⁷ Th. Reinach 10 (1922).

⁸ R. Wagner 2 (1924).

⁹ K. Münscher (1925), N. Terzaghi (1925).

¹⁰ G. B. Pighi 1 (1941).

¹¹ E. J. Wellesz 1 (1945), —, 2 (1962) 152—156.

¹² R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 75, 80f., 84f., 86f.

¹³ B. Stäblein (1955) 1057, 1062.

¹⁴ E. Heitsch 3 (1961) 159f.

¹⁵ G. B. Pighi 1 (1941) 207.

Solche Sonderlichkeiten brauchen aber neben den durch die Längezeichen gesicherten Messungen $\mu\eta\lambda\epsilon\tau\acute{\alpha}\nu\eta\phi$ (Z. 2), $\mu\alpha\tau\acute{\epsilon}\rho\alpha$, $\mu\epsilon\upsilon\mu\acute{\alpha}$ (anceps; Z. 4), $\delta\acute{\alpha}\mu\eta\nu$ (Z. 4f.) nicht zu befremden. Und schlug man das Leimma jeweils zu der vorhergehenden Silbe, so erhielt man wie R. Wagner Daktylen, die sich nicht zu dem anapaestischen Anfang fügen.

Anapaestisch zu messen ist auch der Schluß ab $\mu\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota$ Z. 4, doch hat sich hier, wie schon Th. Reinach und G. B. Pighi erkannt haben, die Punktierung mechanisch um eine Länge auf die Thesis verschoben¹. Regelmäßig steht nun statt der Form $\acute{\upsilon} \acute{\upsilon} -$ die Form $\upsilon \upsilon -$. Hier fand R. P. Winnington-Ingram die Erklärung². Um den anapaestischen Rhythmus weiterführen zu können, sprach er, wie vor ihm schon G. B. Pighi³, dem Leimma vor $\mu\acute{\alpha}\sigma\alpha\iota$ die Dauer von vier Zeiten zu⁴. Der Schreiber aber hat seine Punkte über diese Stelle hinweg regelmäßig weitergesetzt und ist vermutlich wegen dieser rhythmischen Schwierigkeit von der Arsis auf die Thesis geraten.

Ein letzter Anstoß ergibt sich aus G. B. Pighis Ergänzungen in Z. 3, die wohl dem verfügbaren Raum entsprechen, aber einen Anapaest zu wenig liefern. Daher hatte Pighi Z. 3 vor $\upsilon\mu\acute{\nu}\omicron\upsilon\nu\tau\omega\nu$ zu dem $\acute{\eta}$ noch eine weitere, vierzeitige Pause angesetzt⁵. Mit $[\acute{\alpha}\pi\lambda\epsilon\iota\pi[\acute{\omicron}\nu\tau\omega\nu]] \acute{\rho}[\iota\mu\alpha\iota \mu\acute{\nu}\omicron\iota\omega\nu]$, $\mu\eta\gamma\alpha\lambda[\iota] \mu\acute{\nu}\omicron\mu\acute{\omega}\nu$ ⁶ erübrigt sich dieser Ausweg, und ein charakteristisches Element des Topos vom Schweigen der Welt⁷, die Windstille, käme hinzu.

Die vorgeschlagenen Ergänzungen scheiden sich an dem $\mu\tau\alpha\eta\eta\omega$ der Z. 2. Liest man $\delta\acute{\eta}\upsilon \tau\acute{\alpha}\nu\eta\phi$ (Reinach, Wagner), so hat man zu interpungieren und den folgenden Imperativ zum nächsten Satz zu ziehen. Das Motiv des heiligen Schweigens verkehrt sich so in das Gegenteil und das $\delta\acute{\epsilon}$ Z. 3 bleibt ohne rechten Sinn. Denn dort durchbricht der Lobpreis Gottes durch die Gläubigen die andächtige Stille der Welt, und die himmlischen Heerscharen⁸ fallen mit der Doxologie ein. $\mu\eta\lambda\epsilon\tau\acute{\alpha}\nu\eta\phi = \mu\eta\lambda\epsilon\tau\acute{\alpha}\nu\eta\phi$ dagegen macht in seiner Bedeutung Schwierigkeiten. R. Wagner hatte auf Didym. Alex. (Migne 89, 589b) verwiesen, wo die $\mu\eta\lambda\epsilon\tau\acute{\alpha}\nu\eta\phi$ mit $\acute{\epsilon}\kappa\kappa\eta\tau\eta\rho\iota\alpha$, Gebetshäusern, verglichen werden⁹. Weiter dürfte ein Topos führen, der bei Platon beginnt und immer wieder aufgenommen wird. Mit der metaphorischen Bedeutung »Mittelpunkt«¹⁰, »Sammelpunkt«¹¹, »Herde«¹² wird man neben der Grundbedeutung rechnen dürfen. So läßt sich auch G. B. Pighis Ergänzung verstehen. Für die große Lücke zu Beginn schließlich bieten sich verwandte Stellen bei Synesios und Clemens an¹³, die freilich bestenfalls den Gedankengang nachzeichnen können.

Ein Blick auf die Übertragung zeigt, daß man kaum von Vertonung nach dem Wortakzent sprechen kann. In acht Fällen steht die Akzentsilbe tiefer als benachbarte Silben des gleichen Worts, zweimal ist der Zirkumflex aufwärts geführt. So wie der Komponist kein sicheres Gefühl für die Quantität mehr besitzt, so hat er auch das Empfinden für die musikalische Intonation des Griechischen verloren.

¹ Th. Reinach 10 (1922) 22f.

² R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 80f., 84f.

³ G. B. Pighi 1 (1941) 215.

⁴ Ein vierzeitiges Leimma hätte die Form $\overline{\Lambda}$.

⁵ G. B. Pighi 1 (1941) 215.

⁶ vgl. Synes. 1 (3) 76—80, Aischyl. Prom. 88f., Soph. Ant. 137.

⁷ Neben Synes. 1 (3) 76, —, 2 (4) 38 noch Orph. Arg. 1008, Lukian Tragodopodagra 129, Aristoph. Thesm. 43, Eur. Bakch. 1084; s. auch Nr. 3 und Nr. 20, 9—11.

⁸ vgl. ThW unter $\delta\acute{\nu}\nu\alpha\mu\iota\varsigma$.

⁹ R. Wagner 2 (1924) 218 Anm. 34.

¹⁰ Plat. Prot. 337 D, Aristeid. or. 13, 179.

¹¹ Theopomp. FGrHist 115 F 281.

¹² Ath. IV 187, Schol. Pind. Nem. 11, 1, anders EtM 694, 2.

¹³ s. S. 106.

1] Λ Π Λ Μ Υ Π Μ Υ Μ
] COI TA ΔE TA PΩ NI KE TIN AY

2] — Π Τ Υ Λ Μ Θ Ι Κ
] Θ Ι Γ Ο Ν Α Τ Ω Ν Ε Π Ι Κ Α Τ Α Σ Π Ο

3] Μ Ι
] Δ Ω Ν

Π
Ε Π Π

2 — vel potius **⊥** MOUNTFORD, — vel **Δ** SCHUBART, — MARROU, [Y] DEL GRANDE. T MOUNTFORD, T vel Y SCHUBART, M DEL GRANDE, GOMBOSI, > MARROU. Y GOMBOSI, * Pap., X int. MOUNTFORD, * esse sonum a con. DEL GRANDE, [Y] T vel [T] Y susp. MARROU. Θ vel potius O MOUNTFORD, EY SCHUBART, Θ DEL GRANDE, MARROU, GOMBOSI. K MOUNTFORD, N DEL GRANDE, cf. 3, F MARROU, M GOMBOSI.

3 **MI** GOMBOSI, **N** Pap. hoc modo descr. B. GUNN ap. MOUNTFORD 3 (1931) 99, adn. 21: "there was a little circle in the top lefthand corner of the letter". N MOUNTFORD, qui AT vel Π legi posse negat. N esse sonum a con. DEL GRANDE.

1 τάδ' ἑτάρων (coll. Aischyl. Pers. 989) vel τάδε τάρ' ὄν MOUNTFORD, τάδε τ' Ἄρων vel τάδε τ' ἄρων DEL GRANDE. [ἔδικα δ' ἄν πράσσοι] τάδε τάρ' ὄν κέτιν αὐ[δὴν προφέρω] e. g. suppl. MOUNTFORD, [προφέρω] σοι τάδε τ' Ἄρων κέτιν αὐ[τῶν suppl. DEL GRANDE.

2 εἰ EDGAR, θῆ SCHUBART, ι MOUNTFORD, ν DEL GRANDE. ο vel ε EDGAR. [δὴν προσέχουσι] γονάτων ἐπι κατασπο[δοιμένα] e. g. suppl. MOUNTFORD, αὐ[τῶν τῶν] γονάτων ἐπι κατασπο[δοιμένα] e. g. suppl. DEL GRANDE.

3 ζων MOUNTFORD, ψων DEL GRANDE.

5 ἐπ[η] = versus cf. Isokr. 12, 136, Diog. Laert. 1, 34; 1, 61 et passim, cf. GARDTHAUSEN (1913) 71 ff.

1 σοι τάδ' ἑτάρων - κέτιν αὐ.

2 θῆ γο - νά - τῶν ε - πι κα - τα - σπο-.

3 ζων.

1981 veröffentlichte J. F. Mountford einen Papyrusstreifen, Pap. Zenon 59588, der drei Zeilen Vokalmusik trägt. C. C. Edgar setzte ihn in die Zeit um 250 v. Chr.¹ Die Beiträge zu dem Stück sind zahlreich, ohne daß schon eine alleits befriedigende Übertragung vorläge².

Der rechte Rand des Stücks ist erhalten, die Oberkante anscheinend nachträglich beschnitten, der linke Rand fragmentiert³. Das Stück wurde zusammen mit einer Anzahl von Zenon-Papyri erworben⁴. Die Textzeilen nehmen nur das obere Drittel des Blattes ein. Darunter findet sich eine bisher ungedeutete Subscriptio. Nach einem unzweifelhaften **Π**, der ptolemaeischen Form des Sampi = 900 steht das gleiche Zeichen mit spielerisch verlängerter und in einen Kreis auslaufender Mittelhasta⁵, vorher **ἐπ(η)** = versus⁶. Wenn man die beiden Sampi als stichometrische Angabe verstehen darf, wird man das Fragment doch als Ausschnitt aus dem Schlußblatt einer Rolle deuten. C. del Grande hatte angenommen, die subscriptio müsse in der Mitte des Blattes gestanden haben, was nicht zu sichern ist, und so versucht, die ursprüngliche Zeilenlänge zu erschließen und das Fragment entsprechend zu ergänzen⁷.

Die erhaltenen Notenzeichen —(c), Y(as), T(a), Π(b), M(c¹), Λ(des¹), K(d¹), I(d¹), Θ(es¹) finden sich sämtlich im Phrygischen. Auffällig ist freilich, daß das diatonische Π unmittelbar neben dem chromatischen T und das I des sog. Diezeugmenon-Tetrachords neben dem gleichbedeutenden K des Synemmenon-Tetrachords steht. Doch darf man nicht der Theorie zuliebe emendieren. Das K trägt vielleicht einen schwachen Querstrich, der aber, wie auch H. I. Marrou am Original bemerkt hat⁸, durch Einsickern von Tinte in eine Faser entstanden sein kann. J. F. Mountford wird mit seiner ersten Annahme, mit dem K erfolge eine durch die beiden Λ vorbereitete Wendung in das Synemmenon-Tetrachord M(c¹), Λ(des¹), K(d¹), Γ(f¹) des chromatischen Phrygisch, Recht behalten⁹. Ähnlich wechselt die Notation von I zu K in Nr. 19, Z. 10.

Mit O statt des Θ hatte J. F. Mountford eine weitere chromatische Stufe gelesen, die in dem leiterfremden O(h) von Nr. 19 eine sichere Parallele fände¹⁰. Doch ist der Querstrich eindeutig; W. Schubarts musikalisch unbrauchbare Lesung einer Ligatur EY¹¹ bestätigt das nur. Das spitz zulaufende Theta mit hoch angesetztem und nach rechts herausgeführtem Querstrich zeigen auch die ebenfalls ptolemaeischer Zeit angehörigen Wiener Papyri¹².

Wirklich unsicher ist lediglich die Bedeutung der durchstrichenen Y und N. J. F. Mountford identifizierte * mit *(a¹), dem chromatischen phrygischen χῖ διεφθορός¹³, wofür sich kein palaeo-

¹ J. F. Mountford 3 (1931). C. C. Edgar, B. Gunn und W. Schubart hatten für Mountford das Original verglichen.

² C. C. Edgar (1931) 2f., Taf. II, C. del Grande 4 (1932) 91—96, J. F. Mountford 4 (1933) 260f., C. del Grande 5 (1936), R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 32f., 40, Anm. 1, H. I. Marrou 1 (1939), O. J. Gombosi 1 (1939) 127f., M. Norsa (1939) Taf. 3, C. del Grande 6 (1946) 135, W. B. Sedgwick (1950) 222, R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 67 Anm. 3, R. Wagner 6 (1955) 115, R. P. Winnington-Ingram 4 (1958) 9, C. del Grande 7 (1960) 153, 227, 440—443, 475.

³ H. I. Marrou 1 (1939) 309.

⁴ J. F. Mountford 3 (1931) 91.

⁵ Beispiele für diese Form des Zeichens bei C. C. Edgar (1931) Nr. 59732, 8; Nr. 59753, 8 und 14; Nr. 59762, 4. Überlange Mittelhasta in Halbkreis auslaufend —, Nr. 59723, 18. Vgl. auch V. Gardthausen (1913) 368f. s. S. 110.

⁶ C. del Grande 5 (1936) 370.

⁷ H. I. Marrou 1 (1939) 315.

⁸ J. F. Mountford 3 (1931) 97f.

⁹ R. P. Winnington-Ingram 1 (1936) 32f., 34.

¹⁰ bei J. F. Mountford 3 (1931) 97 Anm. 17.

¹¹ H. Hunger (1962) 54.

¹² J. F. Mountford 3 (1931) 95, vgl. Alyp. 390 Jan, belegt in Nr. 19 in der regulären Form *.

graphischer Beleg findet. Die Ligatur in Z. 3 las Mountford als \bar{N} , nahm aber einen korrigierten Schreibfehler an und verzichtete auf eine Deutung¹. Ein N jedenfalls, das im chromatischen Hypolydisch und Hyperiasisch als cis, im chromatischen Hypoaeolisch und Mixolydisch als c auftritt, scheidet wegen der weiten Entfernung jener Tonarten aus.

C. del Grande deutete die Querstriche bei \forall und \bar{N} als Chromastriche und übertrug \forall als a, \bar{N} als h². Nun ist aber die Stufe a durch das reguläre T — das del Grande freilich als M liest — besetzt, und ein leiterfremdes h wäre hier wie in Nr. 19 mit O zu notieren. Außerdem dürften die Chromastriche eine späte Erfindung der Theorie sein³, und zudem setzt sie Alypius — nur im Lydischen — lediglich zu der höchsten Note einer chromatischen Gruppe. Hier wäre nach dieser Konvention $\Phi Y T M$ zu erwarten. N schließlich kann, mit oder ohne Querstrich, nichts anderes als c¹ oder cis¹, Y nichts anderes als as bedeuten. C. del Grandes neuerlicher Versuch, \bar{N} als e¹ über N als es¹ zu übertragen, ist nicht weniger willkürlich⁴.

O. J. Gombosi schließlich erklärte das \forall als eine Ligatur des Y mit einem Längestrich und sah in dem \bar{N} der dritten Zeile eine Verbindung von M , I und Längestrich⁵. Eine Ligatur von Λ und T hatte schon J. F. Mountford erwogen⁶. Jetzt liefert ein Wiener Papyrus (Nr. 24) eine zeitlich nahe Parallele für eine solche Notierung von Melismen. Sodann zeigt sowohl das Faksimile C. C. Edgars als auch die Beschreibung der Ligatur⁷, daß kein N , sondern ein flacheingesatteltes M vorliegt. Trotz des Widerspruchs von R. Wagner⁸ soll daher an O. J. Gombosis Deutung der durchstrichenen Noten festgehalten werden. Notenligaturen freilich sind noch nicht belegt, doch liebt der Schreiber von Nr. 35 Juxtapositionen.

Warum freilich \forall einen Längestrich erhielt, läßt sich nicht sagen, doch zeigen die gleiche Inkonsequenz der Setzung des Längestricks auch die Wiener Fragmente (Nr. 21—29). Gombosis ansprechende Deutung der Längestriche als Zeichen für dreizeitige Längen läßt sich nicht verifizieren, und so bleibt es beim kretischen Maß, das schon J. F. Mountford vermutet hatte⁹.

Die Übertragung zeigt zwei Akzentbeugungen bei fünf akzentuierbaren Wörtern, die auch bei anderer Abteilung der ersten Zeile nicht entfielen, ein Zufallsergebnis also, das an das Euripides-Fragment (Nr. 21), die übrigen Wiener Papyri (Nr. 22—29) und das Aias-Fragment (Nr. 32) erinnert. Man wird auch hier an strophische, nicht nach dem Wortakzent vertonte Chorlyrik denken dürfen. Nimmt man das tragische Vokabular und die Subscriptio hinzu, die 900 Verse verrechnet, so gewinnt J. F. Mountfords Vermutung, das Stück sei Tragödienfragment, neues Gewicht¹⁰.

[vacat]

¹ J. F. Mountford 3 (1931) 99.

² C. del Grande 5 (1936) 377 f.

³ s. S. 142 Anm. 4.

⁴ C. del Grande 7 (1960) 441.

⁵ O. J. Gombosi 1 (1939) 127 f.

⁶ J. F. Mountford 3 (1931) 99 Anm. 21.

⁷ s. S. 110.

⁸ R. Wagner 6 (1955) 115.

⁹ O. J. Gombosi 1 (1939) 127, J. F. Mountford 3 (1931) 94 Anm. 7.

¹⁰ J. F. Mountford 3 (1931) 94. C. del Grande 6 (1946) 135 schreibt das Fragment dem Kinesias zu.

Nr. 86—87

PAP. OSLO 1418

saec. I/II p. Chr.

Nr. 86, 1] \bar{O} $\bar{\eta}$ \bar{Z} [] \bar{Z} []
] φαιώ κτύπος άτρ[]
 2b] [] $\bar{\epsilon}$ \bar{c} \bar{c} \bar{o} $\bar{c}\phi$ []
] \bar{c} [] ? : $\bar{\phi}\bar{o}\bar{z}$ \bar{z} $\bar{\epsilon}$ $\bar{c}\bar{o}$ []
 2a] φερρον [ε] γ <δ> λ φ [μ] υ χον γέφος έλθ []
 8b]] $\bar{\tau}$ $\bar{\tau}$ [] \bar{z} $\bar{\phi}$ $\bar{\tau}$ []
] \bar{i} $\bar{\epsilon}$ \bar{o} \bar{i} $\bar{c}\phi$ \bar{i} [] $\bar{\epsilon}$ \bar{c} []
 8a] $\bar{\epsilon}$ πεται φθιμένων φαντ[ά]σματο[α]
] $\bar{\eta}$ $\bar{\tau}$ \bar{c} $\bar{\phi}$ \bar{c} \bar{o} $\bar{\phi}$ $\bar{c}\bar{\epsilon}$ $\bar{\epsilon}$ $\bar{c}\bar{\phi}$ [] $\bar{\epsilon}$ $\bar{\tau}$ []
 4] $\bar{\mu}$ ιον ύπ[ό] τροχόν 'ι - - ξεί[ω] [ν] $\bar{\delta}$. []
] \bar{o} $\bar{\phi}$ [όζ] $\bar{\tau}\bar{x}$ $\bar{\tau}$ $\bar{\eta}$ [φ] \bar{x} $\bar{\tau}$ []
 5] ν έπι ποταμόν τάα [ντα] λ [ο]ς ο λ [.] . []
] $\bar{\tau}$ $\bar{\lambda}$ $\bar{\lambda}$ $\bar{\lambda}$ $\bar{\eta}$ $\bar{\tau}$ \bar{k} \bar{o} \bar{c} [?] \bar{x} $\bar{\tau}$ \bar{z} []
 6] \bar{i} σται φάσγανα κατὰ γῆς έβαλον φρύγαια λα [.]
] \bar{c} \bar{k} \bar{c} \bar{o} \bar{k} \bar{o} $\bar{\tau}$ \bar{o} [] $\bar{\tau}$ \bar{c} []
 7 σύμμαχος έμολεν θάρσει, τλήμων Δη[η] \bar{i} [μεια]
 \bar{o} $\bar{c}\bar{x}$ $\bar{\tau}$ []
 \bar{i} δάμεια

1 $\bar{\eta}$ WINNINGTON-INGRAM.2b $\bar{c}\bar{\phi}$ WINNINGTON-INGRAM, $\bar{c}\bar{\phi}$ Pap., cf. 16, 17, 182a ? : $\bar{\phi}\bar{o}\bar{z}$ PÖHLMANN, ? \bar{c} $\bar{o}\bar{z}$ vel ? : \bar{c} $\bar{o}\bar{z}$ WINNINGTON-INGRAM, \bar{c} : $\bar{o}\bar{z}$ PAPPALARDO.4 \bar{c} PÖHLMANN, $\bar{\tau}$ WINNINGTON-INGRAM. $\bar{\epsilon}$ PÖHLMANN, [ε] WINNINGTON-INGRAM.5 $\bar{\tau}\bar{x}$ vel $\bar{\tau}\bar{\eta}$ WINNINGTON-INGRAM.7 \bar{o} [] Pap., (O) [] PIGHI. $\bar{\tau}$ \bar{c} PÖHLMANN, $\bar{\tau}$ \bar{c} EITREM-AMUNDSEN. $\bar{c}\bar{x}$ EITREM-AMUNDSEN, \bar{c} [K] \bar{x} vel \bar{c} [X] \bar{k} WINNINGTON-INGRAM.

1 φαιώ vel κρυφαίω vel κνεφαίω EITREM-AMUNDSEN (= edd.). άτρ[υγ]ετ - vel άτρ[υτ] (τ vel γ, ρ vel ι) edd.

2] φερρον (φ vel ψ, ρ vel ς) edd. [ε]γ<δ>λφ[μ]υχον edd., [.]γδϋχον Pap.

3 βλ[έ]πεται vel $\bar{\epsilon}$ πεται edd.4 δρό[μ]ιον PÖHLMANN, δέσ[μ]ιον edd.] $\bar{\delta}$. [vel] $\bar{\alpha}$. [edd.

5 τάα [ντα]λ[ο]ς ο λ[] edd.

6 ασχ[]ι-σται e. g. edd. λά[θ] | ριος δ' ήμων] e. g. edd.

7 σύμμαχος edd. Δη[η] ιδάμεια PÖHLMANN, cf. 5.

1] φαι - ω. κτύ - πο - σ άτρ[]
 2b] φε - ρον [ε] γ <δ> λ φ [μ] υ χον γέ - φο - σ έλθ[]
 2a] φε - ρον [ε] γ <δ> λ φ [μ] υ χον γέ - φο - σ έλθ[]
 8b] βλ[έ]πεται φθι - μέ - νων φαντ[ά]σματο[α]
 8a] βλ[έ]πε - ται φθι - μέ - νων φαντ[ά]σματο[α]
 4] δρό - μι - ον ύ - π[ό] τροχόν 'ι - - ξεί - ω [ν] $\bar{\delta}$. []
 5] ν έ - πί πο - τα - μόν τά - α [ν - τα] λ [ο]ς ο λ [.] . []
 6] ασ - χ[]ι - σται φά - σ - γα - να κα - τὰ γῆς έ - βα - λον φρύ - γι - αι λα [.]
 7] σύμμαχος έ - μο - λεν θάρ - σει, τλή - μων Δη[η] - ι [μεια] δά - με - ι - α

- 8] $\overline{\tau}$ \overline{c} $\overline{\phi}$ \overline{o} \overline{c} $\overline{\phi}$ \overline{x} $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$ \overline{i} \overline{x} \overline{x} $\overline{\phi}$ \overline{c} \overline{n} $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$
]. μων, ἀνέβη δ' ἐπὶ φέγγος Ἀχιλλεύς. Καὶ γὰρ
 $\overline{\tau}$ \overline{c} \overline{o} δειλαί Τρω | [ἀδες
- 9] \overline{i} \overline{x} $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$ $\overline{\varepsilon}$ \overline{o} $\overline{\varepsilon}$ \overline{c} \overline{n} $\overline{\varepsilon}$ \overline{z} $\overline{\varepsilon}$ \overline{o} $\overline{\varepsilon}$ $\overline{\varepsilon}$ $\overline{\varepsilon}$ \overline{o}
 φάσγ]ανα γυμνά προλιποῦσαι. Κάμῃ γλυκερά βαίνει
 \overline{c} $\overline{\varepsilon}$ \overline{o} φωνή
- 10] $\overline{\tau}$ \overline{n} $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$ \overline{i} \overline{x} $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$ \overline{c} \overline{c} \overline{c} \overline{i} \overline{o} \overline{c} $\overline{\phi}$ \overline{x}
]. ἤχον δὲ σαφῶς ἐπιγε[ινώσκ]ω καὶ πᾶσα
- 11] $\overline{\tau}$ $\overline{\tau}$ $\overline{\varepsilon}$ $\overline{\tau}$ \overline{k} $\overline{\lambda}$ \overline{k} $\overline{?}$ \overline{c} $\overline{\lambda}$ [] $\overline{?}$ [] \overline{z} \overline{c}
]ς, δεσπότη!, κατέδ[υ πάλιν] ο. [...]στη
- 12 $\overline{?}$ $\overline{\varepsilon}$ $\overline{\varepsilon}$ \overline{z} \overline{c} \overline{c} \overline{k} [] $\overline{?}$ []
 ἤλ]ιακ[ὸ]ν σὺν ἔμο! [...].]το[
- 18] $\overline{\varepsilon}$ \overline{c} $\overline{\varepsilon}$ \overline{o} $\overline{?}$ [] []
 Π]ύρρου πέλας. [...].].[
- 14] \overline{o} \overline{x} \overline{c} \overline{o} \overline{c} $\overline{\phi}$ \overline{c} \overline{n} [] \overline{c} $\overline{\varepsilon}$ \overline{c} \overline{c} \overline{o} [] $\overline{?}$ []
]ην ἀόρατον. Αὐτὸς τυχὸν ἄ[ν] κα.
- 15] $\overline{\tau}$ \overline{c} $\overline{\tau}$
]. ἰδα.

8 \overline{c} vel \overline{o} vel $\overline{\tau}$ WINNINGTON-INGRAM. \overline{o} vel \overline{c} WINNINGTON-INGRAM.

9 \overline{x} vel $\overline{\lambda}$ WINNINGTON-INGRAM.

10 $\overline{\tau}$ WINNINGTON-INGRAM. \overline{c} \overline{c} susp. WINNINGTON-INGRAM, \overline{c} \overline{c} Pap. \overline{i} \overline{o} vel $\overline{\phi}$ \overline{o} WINNINGTON-INGRAM.

11 \overline{k} vel \overline{l} WINNINGTON-INGRAM.

14 \overline{c} vel \overline{o} WINNINGTON-INGRAM. \overline{c} \overline{c} \overline{o} susp. WINNINGTON-INGRAM, \overline{c} \overline{c} \overline{o} Pap. \overline{c} $\overline{\varepsilon}$ \overline{c} \overline{c} \overline{o} ad syllabas

-τος τυχὸν ἄ[ν] revocat FIGHI.

9 Τρω | [ἀδες ἐφυγον φάσγ]ανα e. g. edd.

10 ἐπιγε[ινώσκ]ω καὶ πᾶσα | [χαρά μ' αἶρε] e. g. edd., πασα Pap.

11 αἰφνιδίως, δεσπότη, κατέδ[υ πάλιν] ο. (]ο. vel]ρ.) edd., δεσποτικά τ' ἔβυ[ΚΑΚΡΙΔΙΣ.

12 φάος ἤλ]ιακ[ὸ]ν edd.]το[vel]χο[edd.

3 Π]ύρρου edd. πελάσ[ας vel πέλας [ὶν DALE.

4 ἄ[ν] edd.

5]. ἰδα (φ vel ρ vel ο) edd. γήν ἐς Ἀχαι]δα ΚΑΚΡΙΔΙΣ

8] μων, ἀνέβη δ' ἐπὶ φέγγος Ἀχιλλεύς. Καὶ γὰρ δειλαί Τρω-

9 [ἀδες ἐφυγον φάσγ]ανα γυμνά προλιποῦσαι. Κάμῃ γλυκερά βαίνει φωνή

10] ἤχον δὲ σαφῶς ἐπιγε[ινώσκ]ω καὶ πᾶσα

11]ς, δεσπότη!, κατέδ[υ πάλιν] ο. [...]στη

12 φάος ἤλ]ιακ[ὸ]ν σὺν ἔμο! [...].]το[

18 Π]ύρρου πέλας. [...].].[

14]ην ἀόρατον. Αὐτὸς τυχὸν ἄ[ν] κα

15]. ἰδα.

Pap. Oslo 1418, ein Notenpapyrus unbekannter Provenienz, 1998 aus der Sammlung Carl Schmidt (Berlin) erworben, wurde 1955 von S. Eitrem, L. Amundsen und R. P. Winnington-Ingram veröffentlicht¹. Der Papyrus hat weniger wegen seiner Vertonung als wegen seines Inhalts große Beachtung gefunden².

Fragment a, dessen rechter und unterer Rand erhalten ist, weist größere Lücken auf und ist stellenweise beschnitten. Es enthält Reste eines anapaestischen Abschnitts (Nr. 86, Z. 1—15) und eines durch Spatium und Wechsel der Tonart abgesetzten iambischen Abschnitts (Nr. 87, Z. 15—19). Erstaunlich ist, daß der erste Abschnitt in Z. 15 ohne Katalexe schließt. Ob man daraus folgern darf, daß das anapaestische Stück unvollständig sei³, bleibt offen. Von zwölf kleineren Fragmenten b—m lassen sich einige mit unterschiedlicher Sicherheit auf Nr. 86 und Nr. 87 verteilen⁴. Text und Notenschrift scheinen von der gleichen Hand zu stammen, doch wurde für die Notation und eine Korrektur im Text (Z. 7) hellere Tinte verwendet⁵. An zwei Stellen findet sich Spatium mitten im Wort (Z. 5; 7). Einige Noten sind getilgt und — mit einer Ausnahme (Z. 5) nicht durch neue ersetzt. Eine zweite Notenreihe über der ersten (Nr. 86, Z. 2f., Fr. c; Z. 8, Fr. d, Z. 1f.) zu einigen Wörtern, wohl eine verbesserte Melodiefassung, erlaubte die Vermutung, daß der Papyrus das Autograph des Komponisten sei⁶. Auffällig ist neben einigen metrisch-rhythmischen Eigenheiten die Tatsache, daß Sprechverse vertont werden⁷. Vermutlich stammt der Text nicht vom Komponisten⁸. Beide Stücke sind nach dem Wortakzent vertont, doch ergibt sich eine Reihe von verschiedenen schwerwiegenden Verstößen⁹.

In Nr. 86 weist ein Leimmazeichen mit Längstrich fünfmal (Z. 1, 8, 9, 10, 14) auf Katalexe. Das Zeichen ist abweichend von der spitzwinkligen Form von Nr. 4—5 und Nr. 88 und der gerundeten von Nr. 80—84 und Nr. 89—40 ganz flachgedrückt, doch Z. 9 noch deutlich als Lambda kenntlich. Zwischen dem Leimma Z. 8 und Z. 9 ergäbe sich als Minimalansatz ein anapaestischer katalektischer Tetrameter, doch fügen sich nicht alle Zeilen diesem Maß. Man wird Dimeter mit unsystematisch eingestreuter Katalexe annehmen. Eine metrische Rekonstruktion ist somit nur auf kurze Strecken möglich¹⁰.

Im Mittelpunkt von Nr. 86 steht eine Epiphanie des toten Achilleus. Die Schatten im Hades werden sichtbar, Ixion und Tantalos werden erwähnt. Troische Frauen werfen ihre Schwerter weg. Der Deidameia wird Mut zugesprochen. Dann erscheint Achilleus, und die Troerinnen fliehen. Achilleus spricht und versinkt wieder im Hades. Die zweite Anrede an Deidameia, θεοπότη Ζ. 11, stellt sicher, daß es sich um den Bericht eines Augenzeugen der Erscheinung handeln muß.

Schwierig ist es, sich die troischen Gefangenen — mit ähnlich mörderischen Absichten wie die Troerinnen in der Hekabe des Euripides — auf Skyros bei Deidameia vorzustellen, noch schwieriger aber, Deidameia nach Troia zu versetzen. Daher fassen die Herausgeber den Abschnitt als

einen Botenbericht vor Deidameia auf Skyros auf und verlegen die Epiphanie nach Troia. Der Verfasser hätte somit das Motiv der Epiphanie des Achilleus¹ und das Opfer der Polyxena durch Neoptolemos (Πύρρον Ζ. 18) mit dem Motiv der mordgerigen troischen Gefangenen² zu einem neuen Botenbericht zusammengezogen, in dem von der wunderbaren Rettung des Neoptolemos vor einem Überfall der troischen Frauen erzählt wurde³. Nr. 86 mit Nr. 87 zu verbinden versagen sich die Herausgeber wegen inhaltlicher Schwierigkeiten und betrachten den Papyrus als Teil einer Anthologie, deren verbindendes Element Pyrrhus (Z. 18), der Sohn des Achilleus (Z. 18) darstelle⁴.

Die Möglichkeit, Nr. 86 als eine Monodie der Deidameia zu deuten, die von einem Traum berichte, hatten die Herausgeber bereits durch den Hinweis auf das in diesem Fall unverständliche θεοπότη Ζ. 11 ausgeschlossen⁵. C. del Grande Einfall, Nr. 86 und Nr. 87 zu einer Monodie der Deidameia zusammenzunehmen⁶, bedarf daher keiner weiteren Erörterung.

Einen neuen Versuch, Nr. 86 mit Nr. 87 zu verbinden, unternahm P. J. Kakridis⁷. Er verwies auf jene seltene Variante des Achilleusmythos, nach der Penthesilea den Achilleus getötet habe. Doch sei Achilleus auf Betreiben der Thetis wieder aus der Unterwelt zurückgekehrt, habe Penthesilea erschlagen und sei wieder in den Hades versunken⁸. Jene Epiphanie verlegt Kakridis in eine Amazonomachie, in der auch trojanische Frauen gegen die Achäer angetreten seien. Die Beteiligung troischer Frauen erschließt Kakridis aus Quintus von Smyrna (1, 408—422) und der verwandten Vergilsszene nach dem Tod der Camilla (Aen. 11, 891—895). Dieser ganze Vorgang sei, so Kakridis, der Deidameia auf Skyros anlässlich jener Gesandtschaft berichtet worden, die den Neoptolemos nach Troja zu holen gekommen war. Nr. 86 wird somit zu einer Monodie aus einer Tragödie ähnlich den Skyrioi des Sophokles⁹.

Diese Interpretation hat gegenüber der Deutung der Herausgeber unstreitig den Vorteil, die Rolle der Deidameia besser verständlich zu machen. Folgte man den Herausgebern und identifizierte die Epiphanie des Achilleus mit jener, die nach dem Fall von Troja stattfand¹⁰, so hätte der Botenbericht auf Skyros vor Deidameia keine rechte Funktion. Doch ist Kakridis' Rekonstruktion kaum mit dem Text des Papyrus zu vereinbaren. Von dem Kampf mit Penthesilea ist nirgends die Rede. Erst Z. 8 erscheint Achilleus, Z. 9f. fliehen die Troerinnen, Z. 9—11 wird von einer Rede des Achilleus berichtet, und Z. 11 versinkt er wieder in der Unterwelt.

Der von A. M. Dale¹¹ aufgezeigte und von Kakridis aufgenommene Ausweg, nach der Katalexe in Z. 8 eine Lücke anzunehmen, in der von einem zweiten Schauspieler eben das Fehlende vorgelesen worden sei, ist mit der Deutung von Nr. 86 als Botenbericht nicht zu vereinbaren. Gewiß kann der Oslo-Papyrus — wenn er überhaupt aus einer Tragödie stammt — als »Rollenbuch«

¹ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955), —, 4 (1958) 7f.

² E. K. Borthwick 1 (1956), P. Chantraine (1957), A. M. Dale 2 (1957), G. B. Pighi 4 (1959), V. Pappalardo (1959), C. del Grande 7 (1960) 447—450, P. J. Kakridis (1964), G. M. Sifakis (1967) 76f.

³ P. Chantraine (1957) 114.

⁴ s. S. 123 und R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 5; 61—64.

⁵ S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 1; 5.

⁶ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 56f.

⁷ Ζ. 4 τροχόν, Ζ. 9 γυμνά πρ., Ζ. 15 keine Katalexe am Ende, Ζ. 16 scriptio plena vertont. In Nr. 86 und Nr. 87 finden sich keine dorischen Formen. Wie in Nr. 34 liegen also auch in Nr. 86 keine iyrischen Anapäste vor (anders Nr. 4, 5, 22). Die akatalektischen iambischen Trimeter in Nr. 37 sind sicher.

⁸ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 57.

⁹ Ζ. 2b φίλος, Ζ. 3a φαν[ά]σκα[α], Ζ. 4 ύπη[α], Ζ. 5 ήτι, ποτ[α]μών, Ζ. 8 ήτι, Ζ. 10 σφαός, Ζ. 11 θεοπότη. Zur Bewertung R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 71—73.

¹⁰ S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 6—8.

¹ Vgl. Eur. Hek. 37—41; 92—95; 107—115, Soph. Polyxena 480 Nauck, 523 Pearson, Ov. met. 13, 441—480, Sen. Tro. 168—199. — Neoptolemos spricht Soph. Skyrioi 513 Nauck, 557 Pearson zu Phoenix von der Unmöglichkeit, seinen Vater durch Tränen aus dem Hades zurückzuholen.

² Eur. Hek. 876—885; 1035—1040, 1120—1172.

³ S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 10—20.

⁴ S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 25—29.

⁵ S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 18, Anm. 1.

⁶ C. del Grande 7 (1960) 49f.

⁷ P. J. Kakridis (1964).

⁸ So Ptol. Heph. bei Phot. Bibl. 151 b, 29—32, Eusth. zu Hom. Od. 11, 538, p. 1696, 51f.

⁹ Vgl. R. Pfeiffer (1933).

¹⁰ s. oben Anm. 1—3.

¹¹ A. M. Dale 2 (1957) 325.

des Sängers auf die Wiedergabe reiner Sprechpartien verzichtet haben. Doch nur Z. 15, zwischen Nr. 36 und 37, weist ein Spatium darauf hin, daß entweder Sprechpartien ausgefallen sind — oder, wie die Herausgeber glauben, ein Auszug aus einer anderen Tragödie begann.

Die Notenzeichen des Abschnittes, Γ (e), χ (fis), Φ (g), Υ (gis), \mathbf{C} (a), \mathbf{O} (h), Ξ (c¹), Λ (des¹), \mathbf{K} (cis¹), \mathbf{I} (d¹), \mathbf{Z} (e¹), finden sich, mit Ausnahme des leiterfremden des¹, sämtlich im fastischen, wobei gis aus einem chromatischen, c¹ aus dem Synemmenon-Tetrachord käme. Das regelwidrige Nebeneinander von gis und a sowie von c¹ und cis¹, von Stufen, die sich bei regulärem tetrachordalem Aufbau einer Skala gegenseitig ausschließen, erinnert an die Tonalität von Nr. 35, die leiterfremde Note an das \mathbf{N} in Nr. 1—2, das \mathbf{O} in Nr. 19 und das \mathbf{E} in Nr. 32, wenn auch jeder Fall seine eigenen Probleme hat¹.

Freilich werden hier nicht alle Stufen gleichzeitig verwendet. Man kann Z. 1—5, 8—10 und 13—15 mit den Stufen e fis g gis a h c¹ d¹ e¹ als diatonisches Hyperiastisch mit gelegentlichen Ausweichungen ins Chromatische deuten, Z. 6f. und 11f. dagegen mit den Stufen e fis gis a h cis¹ e¹ als diatonisches Hypoiastisch mit einem leiterfremden Λ , dessen Bedeutung nicht sicher zu klären ist.

Im Dorischen, Hypodorischen und Hyperphrygischen bedeuten die Zeichen $\mathbf{K}\Lambda$ d¹ des¹, doch haben die übrigen hier verwendeten Tonstufen gezeigt, daß \mathbf{K} hier in die fastische Aeolische Tonartengruppe gehört und daher als cis¹ zu übertragen ist. \mathbf{K} (cis¹) und Λ (des¹) fielen also zusammen. R. P. Winnington-Ingram schloß daraus, daß beide Zeichen ganz bewußt nebeneinander benützt werden (besonders Z. 11), daß das Λ hier ausnahmsweise ein in den hypoiastischen Zeilen 6f. und 11f. leiterfremdes c¹ bedeuten müsse, wies aber bereits auf die Schwierigkeit hin, die dann das freilich nicht ganz sichere $\Xi = c^1$ in Z. 11 und die getilgten Ξ in Z. 12 in der Umgebung von $\Lambda = c^1$ darstellten². C. del Grande betrachtete das Λ als enharmonische Stufe zwischen c¹ und cis¹, schiebt also ein dorisches Pyknon ins Hyperiastische ein³. Nun fehlt zwar \mathbf{I} (d¹) in den fraglichen Abschnitten, doch ist \mathbf{Z} (e¹) vertreten, und c¹ wird dorisch nicht mit Ξ , sondern mit \mathbf{M} notiert. Schließlich schlägt Winnington-Ingram als Alternative vor, das Λ als eine Intonationsnuance zwischen \mathbf{K} und Ξ zu betrachten, für die keine theoretische Fundierung bekannt ist⁴. Die Übertragung des fraglichen Zeichens als des¹, wie sie hier vorgenommen wird, ist lediglich ein Notbehelf, der immerhin festhält, daß Λ tiefer als \mathbf{K} und höher als Ξ liegen muß.

Die rhythmische Notation verwendet Längestrich, Arsispunkt, Hyphen, Leimma und Kolon. Punktirt ist regelmäßig die Arsis der Anapaeste. An zwei Stellen treten Unterkürzen auf. Z. 2a steht zu einer langen Silbe die Gruppe: $\Phi \overline{\mathbf{OZ}}$, die mit $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ zu übertragen ist. Z. 14 trägt τυχόν die Noten $\mathbf{C} \overline{\mathbf{CQ}}$; es ergibt sich $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Für beides bieten Nr. 34 und 39—40 Parallelen.

Drei Eigennamen, $\mathbf{I}\chi\text{ion}$ Z. 4, Tantalos Z. 5, Deidameia Z. 7, scheinen mit Überdehnung der ersten Silbe vertont zu sein. In zwei Fällen (Z. 5, 7) deutet ein Spatium nach der ersten Silbe auf eine Besonderheit. Zur ersten Silbe von Ταά $[\text{v}\tau\alpha]\lambda[\text{o}]\zeta$ stehen zwei Noten mit Arsispunkt, eine getilgte Note und eine weitere Zweiergruppe mit Längestrich und Hyphen. Die Silbe füllt also mit $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ einen ganzen Anapäst. Die Wiederholung von Vokalen bei Melismen ist nun zwar in Nr. 19, 20, 21, 23 belegt, schien aber bei den jüngeren Musikfragmenten durch das Hyphen verdrängt worden zu sein. Deshalb lehnte auch R. P. Winnington-Ingram obige Ergänzung ab⁵.

¹ Die genannten Anomalien sind besprochen von R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 46 Anm. 2.

² R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 47.

³ C. del Grande 7 (1960) 447.

⁴ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 47.

⁵ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 9, gegen S. Eitrem und L. Amundsen, denen schon das Spatium bei Tantalos und Deidameia aufgefallen war.

Jedoch findet sich im Aias-Fragment (Nr. 32), und dies wieder bei einem Eigennamen, zu $\mathbf{AI} \text{ } \iota \text{ } \alpha \nu$ eine vergleichbare Notengruppe: $\text{I}' \mathbf{K}' \mathbf{N}' \mathbf{J}'$, die dort einen ganzen Daktylus vertritt und als $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ zu übertragen ist¹. Offensichtlich benützte man die Vokalwiederholung und das modernere Hyphen gelegentlich auch nebeneinander, um komplizierte rhythmische Verhältnisse eindeutig darzustellen. Dazu kommt noch, daß das Prinzip der Vokalwiederholung lebendig blieb. Es findet sich noch in einem notenlosen Erlanger Papyrus des 6. Jh. n. Chr., dessen Schreiber seinen Text, zwei christliche Hymnen, anscheinend einer notierten Vorlage entnommen hat².

Ebenso ist die Vertonung von $\Delta\eta[\eta] \text{ } \iota\delta\acute{\alpha}\mu\epsilon\iota\alpha$ zu beurteilen. Wieder zeigt das Spatium — nach einer Lücke — ein Melisma an. Von der Notengruppe $\mathbf{O}[\]\overline{\mathbf{T}} \overline{\mathbf{C}} \overline{\mathbf{O}} \overline{\mathbf{CX}} \mathbf{T}$ gehören \mathbf{O} und $\overline{\mathbf{T}}$ zur ersten Silbe. Nach der Lücke stehen drei Punkte³, dann über getilgten Buchstaben eine Textkorrektur. In der Lücke ist der Arsispunkt zum \mathbf{O} und eine weitere punktierte Note zu vermuten. Den verbleibenden Platz füllten vielleicht getilgte Notenzeichen wie Z. 5 und 12 aus. Mit $\overline{\mathbf{O}} \overline{\mathbf{I}} \overline{\mathbf{T}}$ verträte die erste Silbe wieder einen Anapaest.

Bei Ἰεῖων ist kein Spatium offengelassen, weshalb sich die sieben Zeichen auf engsten Raum zusammendrängen. Der Anfang der Zeile ist mit einer Folge von sechs Kürzen metrisch anstößig⁴. Die sechste Kürze freilich ist durch sicheres $\overline{\mathbf{O}}$ als Länge vertont. An anceps ist kaum zu denken⁵. Das bisher als $\overline{\mathbf{T}}$ gedeutete Zeichen zur dritten Kürze⁶ ist als ein abgewinkeltes \mathbf{C} zu lesen⁷, wie es auch Z. 8, 9, 17 vorliegt. Am Zeilenanfang ist über verlorenem Text noch ein Arsispunkt erhalten. Man wird daher, etwa mit $\delta\rho\delta\rho\mu\text{ιον}$ ⁸, eine Kürze ergänzen und erhalte $[\delta\rho\delta\rho\mu\text{ιον} \text{ } \upsilon\pi\text{[}\delta\text{] } \text{τροχόν} \text{ } \overline{\mathbf{I}}(\iota) \text{ } \xi\acute{\epsilon}\text{ι } \acute{\alpha}\omega\upsilon\text{.}$ Von den sieben Noten zu dem Eigennamen kommen, wie die Arsispunkte zeigen, wieder drei auf die erste Silbe. Über $\Phi\mathbf{C}$ und $\Xi\Phi$ wären Längenzeichen zu erwarten.

¹ W. Schubart 1 (1918) nimmt das wiederholte Iota in seine Transskription auf (S. 768), bemerkt aber nach \mathbf{AI} : unter der Note \mathbf{K}' geringe Reste eines getilgten Buchstabens (S. 766).

² Pap. Erlangen 1, W. Schubart 2 (1942) 5. In späteren liturgischen Handschriften ist das Phänomen geläufig, vgl. V. Gardthausen (1913) 419. U. v. Wilamowitz 2 (1921) 59, Anm. 1 verwies auf ähnliche Schreibungen in Pindarhandschriften (Ol. 10, 85, Nem. 2, 24, Fr. 108 Snell), die kaum als ursprünglich betrachtet werden dürfen.

³ Drei Punkte als Tilgungszeichen finden sich Nr. 23, 2.

⁴ S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 8f.

⁵ s. S. 118 Anm. 7.

⁶ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 32: «The rhythmical symbol (which must surely be a diseme) is placed low to the right and joined cursorily to the vertical hasta».

⁷ Über diese Zeichenform und Parallelen in Nr. 30 s. R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 30.

⁸ Belegt als Epitheton des Hermes GDI 5115, als metrischer Terminus Choirob. zu Heph. 218 Consbruch.

Nr. 37, 15 $\overline{IM} \overline{P} C P M$
 'Ω Λήμνε και κρα-

] C P M I M M P $\overline{PC} M \overline{I}$
 16]στος, ἀναμείξας δὲ ὀμοῦ, & δα-

] M $\overline{C} R \Phi \Phi C P M M$
 17]τέχνην και πάντα τὰ στοιχεῖα

] M $\overline{M\Phi} M I I \overline{I} \overline{I} : ZM\Phi O O$
 18] ἄόρατ' ἠργάζετο. δδ' ἔστ' Ἀχιλ-

] $\overline{I} : \overline{IZ} M M I \overline{I} I M M []$
 19] Ζεὺς δ[ν ἐφο]βήθησαν θεο[.]

16 \overline{PC} WINNINGTON-INGRAM, \overline{PC} Pap., cf. 2b.

17 \overline{C} WINNINGTON-INGRAM, \overline{C} Pap.

18 \overline{I} WINNINGTON-INGRAM, \overline{I} Pap. $\overline{I} : ZM\Phi$ WINNINGTON-INGRAM (p. 53), $\overline{I} : ? \overline{I\Phi}$ vel $\overline{I} Z : \overline{I\Phi}$ PAPPALARDO.

15 κρα[τῆρες, οὐ φύσας πέρη εἰλίσσεται ποθ' Ἡφαίστος e. g. edd., κρα[τῆστον Ἡφαίστου σέλας] WINNINGTON-INGRAM adh. fr. f. 1.

16 & δα[ψιλῶς χάλκευε κατά θείαν] τέχνην e. g. edd.

17 στοιχεῖα[τοῦ Κεραυνίου βέλη βροτοῖσι γάρ] ἄόρατ' (γάρ PÖHLMANN) e. g. edd., στ.[καὶ πάντων γ]ένη[WINNINGTON-INGRAM adh. fr. f. 3.

18 εὐθὺλα πολλὰ τὰ δ' ἄόρατ' DALE. Ἀχιλ[λέως παῖς] edd.

19 δ[ν ἐφο]βήθησαν edd.

Nr. 36—37, b—m

] X
] $\overline{O} ? [$] [] \overline{O}
] . ε υ ε λ [] δ ε ! ν η [] . [ι σ]
 b)] ? $\overline{Z} \overline{I\Phi}$ c)] O C C [d)] $\overline{I} \overline{X}$ []
] ο ρ α σ α ι] ε μ ο λ ε [] \overline{O} []
] T $\overline{I} \overline{I}$ [] θ ε []
] $\overline{C} \overline{I}$ []
] . []
] ? I ? ? [] I I []
] . α τ ρ α [] Ἡ φ α ῖ] σ τ ο [υ]
 e)] $\overline{I} \overline{I} \overline{I}$ [] η)] ? I []
] . σ κ ι α [] τ] ο ι ο ὕ τ [ο]
] $\overline{I} \overline{O} \overline{C}$ []] ? T []
] ρ ω ω ν [] γ] ἐ ν η []
] $\overline{C} \overline{O}$ []
] ω . . []
 g)] ν α [] b)] χ η [] i)] ν [] j)] . [] ? []
] M []
] ο ν []
] . . []] $\overline{O} ? ?$ []] $\overline{X} ! \overline{O} \nu$ []
 k)] . ρ [] l)] [] m)]] []

b ad nr. 36 revocat WINNINGTON-INGRAM.

c ante nr. 36, 1—2 ponunt edd.

d post nr. 36, 2—3 ponunt edd.

e ad nr. 36 revocat WINNINGTON-INGRAM.

f ante nr. 37, 16—19 ponunt edd., suppl. WINNINGTON-INGRAM.

? Pap., \overline{I} vel \overline{M} vel ?] vel \overline{O} WINNINGTON-INGRAM.

\overline{I} Pap., \overline{O} vel \overline{P} vel \overline{C} WINNINGTON-INGRAM.

j ad nr. 37 revocat WINNINGTON-INGRAM.

m ad ultimam columnae lineam revocant edd.

Nr. 87 besteht aus iambischen Trimetern, deren Abteilung durch Hiät Z. 16, Hiät und Anceps Z. 18 gesichert ist. Auffällig ist, daß δὲ vor ομοῦ (Z. 16) mitten im Vers nicht elidiert ist und überdies ein eigenes Notenzeichen trägt — anders als Z. 18. Die echten Längen werden durch die Notation nicht von langem anceps unterschieden, das beschließende anceps (Z. 18) trägt ein Längenzeichen.

Zu Beginn wird Lemnos, der Schauplatz der Handlung, wohl als Wohnung des Hephaistos apostrophiert. Dann stellt der Sprecher wohl den Neoptolemos vor mit δδ' ἔστ' Ἀχιλ[ῆος παῖς]. Daher vermuten die Herausgeber in dem Abschnitt einen Prolog einer hellenistischen Tragödie in den Bahnen des sophokleischen Philoktet. Berührungen mit Sophokles sind häufig, doch auch in römischer Dichtung finden sich Parallelen¹.

Die Ergänzungen der Herausgeber stützen sich insbesondere auf das eine Wort στοιχεῖα Z. 17 und eine Szene Vergils: Aeneis 8, 429—482 mischen die Kyklopen, die Gehilfen des Hephaistos, die »Elemente« Hagel, Regen, Feuer und Sturm, um Iupiter die Donnerkeile zu schmieden². E. K. Borthwick dagegen vermutet, es sei in Nr. 87 die Herstellung der Waffen des Achilleus beschrieben worden, und sieht in diesen das verbindende Element von Nr. 86 und 87. Die Möglichkeit, beide Abschnitte einer einzigen Tragödie zuzuschreiben, eröffnet Borthwick mit der Vermutung, es seien zwischen Nr. 86 und Nr. 87 Sprechverse ausgefallen³. Freilich stört der Wechsel des Schauplatzes. Hierzu verweist A. M. Dale⁴ auf die Beobachtungen von A. Lesky⁵ an hellenistischen Dramen, die Einheit von Ort, Zeit und Handlung vermissen lassen. P. J. Kakridis schließlich erinnert daran, daß Odysseus anlässlich jener Gesandtschaft nach Skyros dem Neoptolemos die Waffen seines Vaters, von denen in Nr. 87 die Rede sei, versprochen habe⁶, und sucht auf diese Weise Nr. 87 mit Nr. 86, jenem Botenbericht auf Skyros vor Deidameia, zu verbinden⁷.

Als Fazit der Bemühungen um den Oslo-Papyrus wird man festhalten dürfen, daß neben die Deutung der Herausgeber, der Papyrus enthalte zwei nicht zusammengehörige Stücke aus einer Anthologie, die Möglichkeit tritt, Nr. 86 und Nr. 87 als zwei monodisch behandelte Partien aus einer hellenistischen Tragödie zu betrachten. Die Annahme, es habe neben notenlosen Papyrus-texten vollständiger Tragödien auch solche gegeben, die nur die vertonten Partien enthalten hätten, ist nicht von der Hand zu weisen. Aus solchen Monodien aber den Handlungsverlauf zu rekonstruieren ist ohne wirklich schlagende Parallelen kaum angezeigt.

Die Notenzeichen von Nr. 87, **Γ**(e), **Ρ**(f), **Φ**(g), **С**(a), **Р**(b), **Ο**(h), **М**(c¹), **Ι**(d¹), **Ζ**(e¹) gehören bis auf das **Ο** dem Lydischen an. Das **Ο** muß eine Ausweichung ins Hypolydische anzeigen, die jedoch erst nach der vorletzten Note in Z. 18, einem unsicheren **М**, eintreten kann. Z. 19 ist, wie die **М** zeigen, wieder lydisch. Der Gesamtumfang ist der gleiche wie bei Nr. 86. Mit e—e¹ ist gerade die charakteristische Oktave der »Tiefstimmung« erfüllt⁸. Doch liegen die Tonarten von Nr. 86 und Nr. 87 im Tonsystem so weit auseinander, daß von dieser Seite her keine Notwendigkeit besteht, Nr. 86 und Nr. 87 zu einem Stück zusammenzunehmen⁹.

¹ Soph. Lemniai 353 Nauck, 384 Pearson, Soph. Phil. 575; 986f., Acc. Philocteta 525—534 Ribbeck, Verg. Aen. 8, 401—453. Dazu S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 21—25.

² S. Eitrem — L. Amundsen (1955) 22—24.

³ E. K. Borthwick 1 (1956) 212.

⁴ A. M. Dale 2 (1957) 325.




⁵ A. Lesky 1 (1953) 7—9.


⁶ Prokl. Chr. 106, 29f. Allen, 76 Kullmann, Quint. Smyrn. 7, 194—205.

⁷ P. J. Kakridis (1964) 13f.

⁸ O. J. Gombosi 1 (1939) 20ff., 78ff.

⁹ R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 55 und Anm. 1.

Die rhythmische Notation beschränkt sich auf den Längestrich, der bei allen Melismen und einigen der nur mit einem Ton bedachten langen Silben steht, auf das Hyphen und das Kolon. Das Leimma ist bei Trimetern überflüssig, das Stigma steht nur einmal, vielleicht irrtümlich, zu Beginn von Z. 19. Unterkürzen ergeben sich bei den vier Noten zu δὲ ομοῦ, die als  zu übertragen sind, ebenso zu ἔστ' Z. 18, wo drei Noten mit Kolon und Hyphen die Figur  ergeben. V. Pappalardo freilich, der auch hier seine Theorie vom Kolon als der Punktierung der folgenden Note rechtfertigen will, überträgt Z. 18 wie auch Nr. 86, Z. 2a, die Dreiergruppe als . Aus diesem Grund liest er jeweils eine Note weniger¹.

Wie R. P. Winnington-Ingram beobachtet hat, haben die drei Längenzeichen am Trimeterende (Z. 16, 17, 18) einen schräg nach rechts oben führenden Fortsatz². V. Pappalardo möchte an diesen Stellen das Zeichen für die dreizeitige Länge  erkennen, wie es Nr. 18 und 24 verwenden, und rechnet mit einer Art von »Fermate«³, die allerdings am Ende akatalektischer Verse nicht recht vorstellbar ist. Ähnliche Sonderformen des Leimma finden sich im Michigan-Notenpapyrus (Nr. 89—40), wo es ebensowenig wie hier gelingen will, diese Zeichen befriedigend als dreizeitige Längen zu deuten. Die Annahme, es sei durch die Sonderformen lediglich das Versende markiert, ohne daß eine Dehnung beabsichtigt wäre, genüge zwar auch für die sicheren Fälle in Nr. 89f., doch kommt hinzu, daß auch in Nr. 86, 2b ein solches Zeichen auftritt⁴, dort mitten im Wort und in Anapaesten. Demnach wird man wohl doch in allen Fällen lediglich mit einer graphischen Variante des Zeichens rechnen.

¹ V. Pappalardo (1959) 232f.

² R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 191.

³ V. Pappalardo (1959) 223.

⁴ Dies hat schon R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 31 bemerkt.

II, 1 [.]ιογα. τα[.....]η..η ψαύω δέ λ[
 ?]M Z Z ?[]Z̄ U Ū E U []
 2 [.]ν' ό δέ μο[.]νι[.]πι[.]αίς "Αρεώς 'Υμησ[
 Ο C Φ Z̄ Ū ?[] P M: M̄Z̄ U ?[
 I, 1]ρειφα 8 μου μάλλον ηύτέκνησα έγώ· σπευσο[
 Φ: RC Z Z U [] I M M Ó Ξ I Ξ C CΦ
 2]χρεισ 4 άπαλλα[γῆναι]των κακων χορευσατε·[
 C ≡ ? U E [] ? E Z̄ I Z M Z Z Ē U []
 8]ρων 5 και μή[.]νι[.]μάθητε, μνημονευσαι[
 R M IΛ M̄ Λ M̄ M [] I M̄ TΛ U Z I Ξ Λ O: ΦC
 4]εποσ 6 ει τις κατα σ[τέ]χας πυρσός ετιλειπεται,
 Φ M P
 πυρι, παι[
 Ξ Ξ E Λ I Z̄ Z [] Z̄ Ū Z̄ Λ U Ē I Λ
 5]φαινε 7 λάσσειται. ην, π[α]ιδες αιπόλων και
 I Λ Ē []
 [κ] νέσας ο[
 O C Z̄ E Λ [] ? Φ Λ U M E M̄ Z Λ Z Ū E []
 6]δμοιοσ 8 πης ποι[μένε]ς βουκόλοι μαινάδες δ[ο]

I 3 ≡ vel Ū TURNER.
 I 3 M : TURNER, M* Pap.

- E Z̄ I Z M Z Z Ē U
 5 ? Ū ad και revocat RÖHLMANN. [.] M̄ A Θ Η Τ Ε Μ Ν Η Μ Ο Ν Ε Υ Σ Α Τ Pap., I Z M ad -τε rev. RÖHLMANN.
 8 E Λ RÖHLMANN, E Λ Pap. M E M̄ TURNER, [P] M E M̄ Pap.
 I 1 φέρει e. g. TURNER.
 I 1]ιογα.τα[(i vel υ, ν vel π, τα vel τρ) Pap.,]ιοι vel]γοι μ[ε]τα TURNER. ηση e. g. TURNER. λ[ουτρών] BORTHWICK.
 2]νι[vel]νι[vel]π[vel]η[TURNER. π[α]ίς TURNER, μο[υ]σ[ο]μ[α]γ[η]ς π[α]ίς vel μ' ό[υ]ρ[ά]ν[η]ος π[α]ίς BORTHWICK. 'Υμησ[(vel -τ vel -υ) Pap., 'Υμησ[ός (cf. Lukian Jud. Voc. 8) vel 'Υμηγ TURNER.
 3 Πριά]μου TURNER.
 4 άπαλλα[γῆν τ]ων vel άπαλλα[γῆν ε]μ]ων vel άπαλλα[γῆναι τ]ων TURNER.
 5]μ vel λ TURNER. μνημονευσαι[(έν πόνω) e. g. RÖHLMANN.
 6 σ[τέ]χας vel σ[τέ]χας TURNER, ΣΠ[Α]Σ Pap. πυρσός vel θύρσος TURNER, θυρσός i. e. γαμικά στέμματα (Eusth. II. 6, 134, EtM s. v. θύσθλα) BORTHWICK. πα[ί]δες TURNER.
 7 π[α]ιδες (π vel τ) TURNER.
 8 ποι[μένε]ς TURNER. δ[ο] fort. in ras.

Pap. Oxy. 2436, den E. G. Turner und R. P. Winnington-Ingram 1959 veröffentlicht haben, trägt auf der Vorderseite in zwei Spalten Reste eines dramatischen Textes. Erhalten ist die untere Hälfte eines Rollenbruchstücks. Sp. I bietet von sechs Zeilen nur Wortenden, Sp. II Reste von acht Zeilen, deren ursprüngliche Länge nicht zu bestimmen ist. Die Zeilen II 7—8 sind eingerückt. Der Schriftcharakter weist auf das frühe 2. Jh. n. Chr. Die Notation stammt von einer zweiten Hand. Dies erklärt, weshalb sich Text und Notation Z. II 5 gegeneinander verschoben haben. Die Rückseite trägt Reste eines Zaubertextes aus dem 2. oder 3. Jh.¹

Die verwendeten Notenzeichen **R**(f), **Φ**(g), **C**(a), **P**(b), **M**(c¹) **O**(h), **Ξ**(d¹), **I**(d¹), **Z**(e¹), **E**(f¹), **Υ**(g¹) stammen aus dem Hypolydischen mit Verwendung des Synemmenon-Tetrachords. Die Übertragung zeigt, daß Übereinstimmung von Wortakzent und Melodieverlauf erstrebt ist. In zwei Fällen liegt eine Tonbeugung vor.²

Zur rhythmischen Notation dienen Längestrich, Hyphen, Stigma, Kolon und Leimma. Z. II 1—5 stehen die Zeichen lückenhaft, Z. II 6—8 dagegen dichter, da hier Iamben in Verbindung mit gedehnten Kretikern einsetzen, wie sie in einem Aristoxenos zugeschriebenen Traktat erläutert werden.³ Wie dort tritt auch hier neben $\times - \cup -$ die synkopierte Form $\cup - \cup -$ und $\cup \cup \cup$, ja sogar $\cup -$. Die dreizeitigen Längen werden dabei durch das Leimma mit Längestrich nach der Note der Thesis bezeichnet; einmal steht das Längezeichen aber über der Note, nicht dem Leimma (Z. II 6). Die Arsis trägt das Stigma. Wie es auch Aristeides Quintilianus verlangt, steht auch hier die Arsis nach der Thesis (189M). Ebenso ist es beim Seikiloslied, nur daß dort meist die Arsis synkopiert ist.

Einige Stellen bleiben fraglich. So hat $\kappa\alpha\tau\alpha$ Z. II 6 einen wohl irrigen Arsispunkt. Am Zeilenende ist $\pi\upsilon\rho\iota$, $\pi\alpha\iota$ nicht erklärlich, die Notation hilft auch nicht weiter. Z. II 7 ergibt $\eta\upsilon$, $\pi[\alpha]\delta\epsilon\varsigma$ einen Palimbakchius, doch die Notation dehnt die letzte Silbe. $\kappa\alpha\iota$ $\nu\epsilon\alpha\varsigma$ am Zeilenende ist wie ein spondeisches Wort notiert. Bei der unsicheren Dreinotengruppe MEM Z. II 8 schließlich vermißt man Hyphen oder Kolon.

Über die metrische Form der Zeilen II 1f. läßt sich kaum etwas sagen. Fraglich ist es, ob man aus dem iambischen Charakter der Z. II 6—8 wie die Herausgeber schließen darf, daß auch die übrigen Partien iambisch zu messen seien.⁴ Auffällig ist jedenfalls, daß Ἀρεως musikalisch als dreisilbig behandelt wird.

In Z. II 3f. hatte schon E. G. Turner mit den Notengruppen MZ und $\text{C}\Phi$ je ein Lekythion enden lassen.⁵ Sein Vorschlag freilich, jene Gruppen als dreizeitig zu betrachten, verträgt sich nicht recht mit der auch beim Leimma Z. II 6 beobachteten Inkonsistenz der Setzung des Längezeichens und jener allerdings unsicheren Dreinotengruppe mit Längezeichen Z. II 8. Ferner zeigt Nr. 39f., daß die Stellung des Längezeichens bei Zweinotengruppen anscheinend bedeutungslos war. Die Lekythien scheinen trotzdem sicher; Z. II 4 könnte man das Kolon zu einem trochaeischen katalektischen Tetrameter erweitern. Die gleiche Abteilung erlaubt Z. II 5, wenn man den Ausfall von nur einer Länge oder zweier Kürzen nach $\mu\eta$ annimmt und die Noten den Längezeichen entsprechend auf die Silben verteilt. Die Gruppe IZM kommt dann, genauso wie die Gruppe ΞIΞ in Z. II 4, auf eine Silbe und ist als JJJ zu rhythmisieren. Am Zeilenende wäre $\cup -$, e. g. ἐν πόνω zu ergänzen. Zu erwähnen bleibt, daß Z. II 9 wie in Nr. 37 scriptio plena vorliegt, die an sich zu elidierende Silbe aber eine Note trägt. Obwohl die Notation die Katalexe in Z. II 8f.

¹ R. P. Winnington-Ingram 5 (1959). Text auch D. L. Page (1962) Nr. 1024.

² Z. 5 $\mu\eta\mu\eta\upsilon\epsilon\upsilon\sigma\alpha\tau'$, Z. 8 $\mu\alpha\iota\nu\acute{\alpha}\delta\epsilon\varsigma$.

³ s. S. 105 Anm. 3.

⁴ E. G. Turner 2 (1959) 114.

⁵ E. G. Turner 2 (1959) 114.

unberücksichtigt läßt, wird sie bei der Übertragung durch eine Achtelpause zum Ausdruck gebracht. Vielleicht darf daran erinnert werden, daß solch gängige Katalexen auch in Nr. 1—2 nicht notiert wurden, obwohl dem Schreiber das Leimma bekannt war, wie man aus Nr. 4—5 sieht.

Die Herausgeber neigten dazu, das Stück als Monodie aus einem Satyrspiel aufzufassen, was H. Lloyd-Jones aufgenommen hat. Hierfür spricht die verwandte Metrik in Soph. Ichneutai 297 ff., 288 ff., 321 ff., 362 ff. und der Anruf an das Landvolk II 4; 7 f., wofür man an Aischyl. Prometheus (Pyrkaeus?) 348, 35—47 Mette, Diktyulkoï 464, 18—20 Mette, Soph. Ichneutai 32 ff. erinnern kann. Der Sänger wäre, mit den Ergänzungen Πρίξιμου II 3 und παί[δες] II 6, Silen.¹

A. M. Dale hatte wegen $\eta\upsilon\tau\acute{\epsilon}\kappa\eta\eta\sigma\alpha$ II 3, $\pi\upsilon\rho\acute{\rho}\acute{\omicron}\varsigma$ II 6 und Π[α]ίς Ἀρεως II 2 an die Meleagersage und eine Monodie der Althaja gedacht.² B. Gentili und A. Lesky lassen die Möglichkeit offen, daß das Stück aus dem Meleagros des Euripides stamme.³ Doch erlaubt eine solche Annahme kaum eine Interpretation der Zeilen II 4, 7, 8.

Einen neuen Ausgangspunkt fand E. K. Borthwick in Ἰμῆσ[σ] II 2 und zwei Nachrichten aus dem Bereich der alten Komödie über das Quellheiligtum der Aphrodite am Hymettos, dessen Wasser Fruchtbarkeit spendete. So berichtet die Suda:

$\text{Ἡ Πήρα χωρίον πρὸς τῷ Ἰμῆτι ἔν ᾧ ἱερὸν Ἀφροδίτης καὶ κρήνη, ἐξ ἧς αἱ πρῶται εὐτοκοῦσι καὶ αἱ ἀγονοὶ γόνιμοι γίνονται. Κρατῖνος δὲ ἐν Μαλθακοῖς Καλλιαν αὐτὴν φησὶν· οἱ δὲ Κυλλουπήραν — oder Hesych:$

$\text{Ζητοῦσι διὰ τί τὸ πορνεῖον Κύλλου Πήρα Ἀριστοφάνης εἰρηκεν ἐν Δράμασιν ἢ Κενταύρω· τὸ δὲ πορνεῖον Κύλλου Πήρα· ἔστι γὰρ χωρίον Ἀθήνησι ἐπιτηρεφὲς καὶ κρήνη⁴.$

Daher deutete E. K. Borthwick Nr. 38 als die Monodie einer in jenem Quellheiligtum von ihrer Kinderlosigkeit geheilten Frau, die sich ihrer Nachkommenschaft rühmt (Z. II 3) und den Chor (Z. II 7f.) auffordert, ihr Glück im Tanz zu feiern (Z. II 4). Eros, das Kind des Ares (Z. II 2) und die Fackeln zur Lustration (Z. II 6) fügen sich ein. All dies führt wieder auf Satyrspiel oder Komödie.⁵

Zwei andere Möglichkeiten hat E. G. Turner für weniger wahrscheinlich erklärt: Ein kaiserzeitliches Virtuosenstück ließe eher einfache Reihen erwarten und kaum die Gegenwart eines Chors, der hier ja gegenwärtig gedacht ist, was auch die Gattung des Dithyrambos ausschließt.⁶ Wegen der metrischen Anstöße in der Vertonung und wegen der Tatsache, daß der Wortakzent zwar in der Melodie berücksichtigt wird, doch nicht so sorgfältig wie in Nr. 19f., vermuten die Herausgeber in der Melodie eine Neuvertonung eines alten Textes, eine im Hellenismus und der Kaiserzeit übliche Praxis.⁷ Über den Inhalt der Rolle, von der die Monodie stammt, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Tonart und rhythmische Notation der spärlichen Reste der ersten Kolumne erlauben die Vermutung, daß I 1—6 zu II 1—8 gehören. Über I 1 stand mindestens eine Leerzeile. Daher dürfte mit I 1 der Anfang der Monodie erhalten sein. Ob man sich die ganze Rolle als Anthologie vorzustellen hat, wie sie Nr. 36f. darstellen⁸, oder annehmen darf, die Rolle habe ein vollständiges Bühnenwerk enthalten, muß freilich offenbleiben.

¹ E. G. Turner 2 (1959) 115, H. Lloyd-Jones 2 (1961) 21 f.

² Bei E. G. Turner 2 (1959) 115 Anm. 2.

³ B. Gentili (1961) 341, A. Lesky 2 (1964) 244.

⁴ Suda = Photios; Hesych s. v. Κύλλου Πήρα.

⁵ E. K. Borthwick 2 (1963).

⁶ E. G. Turner 2 (1959) 114 f.

⁷ R. P. Winnington-Ingram 5 (1959) 115, 117.

⁸ E. G. Turner 2 (1959) 115.

Nr. 89, 1].. Ω ΦΙΛΤΑΤΕ[]! ΚΕΤΩ[
 2]Α Ᾱ Ζ Ι Ζ Ο̄ Ζ̄ Ξ[]ΑΙ
 3]? [] Ζ̄ Η̄ Ο̄ Ο̄ Ᾱ Ζ̄ [Ζ̄] []? Ζ̄
 8] Η̄ Τ[.] Η̄ ΤΑΔΕΛΕΓΕΙ[Σ ΠΟΤ[Α ΤΑ] [..]..
 4] Ο̄ Ο̄ Η̄ Ο̄ Ο̄ : [] Ο̄ Ζ̄ []? Ζ̄
 4] Ν Π Ε Λ Α Σ Π Α Ν Τ Η Σ Ο Ο Σ Ι Κ [. . . .]
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19
 5] Ν Θ Ο Α Ψ Α Ι Ζ Ξ Ζ Ι Α Σ ? Ζ Α Ζ Ξ
 6] ? Ι Α Ο̄ Ζ̄ Ξ̄
 7] Α Ο̄ Ᾱ Ι Ζ̄ Ο̄ Ζ̄ [] Ᾱ ? [] Ᾱ Τ Α
 8] Ω Ν Ε Γ Ε Ν Ε Θ Η Σ Ω Τ Η Ρ Ι Α Τ Ι Σ Ν Ο Σ Τ .
 9] Γ Η Σ Δ Ε Υ Ρ Ο Μ Ο Ι Ε Κ [] Φ Α Ν Ε Ι Σ Η Σ

2 Ξ[vel Ζ[PEARL. ΑΙ vel ΑΓ PEARL.
 5 nr. 4' PEARL, ad nr. 3 et 5 revocat RÖHLMANN. nr. 5—6 Λ /prop. WINNINGTON-INGRAM, Α Ψ RÖHLMANN nr. 12—13: / \ prop. WINNINGTON-INGRAM, Ι Α RÖHLMANN. nr. 18 Ξ PEARL, Ζ RÖHLMANN.
 6 ? Ι Α PEARL, Η Α Pap. Ξ PEARL, Ξ dub. WINNINGTON-INGRAM. fort. Ξ i. e. Ξ Pap.
 7 Ο̄ Ᾱ vel Ο̄ Ᾱ PEARL.
 9 Α Ᾱ edd., Α Ᾱ Pap. Ζ̄ Η̄ PEARL, Ζ̄ Η̄ dub. WINNINGTON-INGRAM, fort. Ζ̄ Η̄ i. e. Ζ̄ Η̄ Pap.
 1 [μηδ]έν, φ φιλάται, [ε][κε (vel φιλάτ' ε[κε) τφ̄ [θυμφ̄] PEARL.
 2 ποτη vel ποφη Pap. τίς εἰ ποτ' ἢ τίνοσ υιο. PEARL
 3 τ]ῆ τ[α]φῆ e. g. RÖHLMANN. τότε λέγεις vel τὰδ' ἔλεγες PEARL. ἔλεγές ποτ' cantus inflexione exclusum (WINNINGTON-INGRAM).
 4 τ]όν πέλσος πάντη e. g. RÖHLMANN: φος ικ vel μος ικ PEARL.
 7 τ]οῖσα ωφ (vel ωφ[] PEARL, τ]οῖσα ωφ . . [] RÖHLMANN. ἀν - τ]ω σ' ἀν ω . . ? ἀνω cantus inflexione exclusum. φράσον φρά[ισον] PEARL.
 8 νότω vel νόστος PEARL. cf. Eur. Or. 1173 εἰ ποθεν ἀελπιτος παραπέσοι σωτηρία. [πόθεν] - - - ἐγένεθ' ἢ σωτηρία; τίς νόστος e. g. PEARL.
 9 ἐκ[ς] vel ἐκ τ[ῆς] vel ἐκ[θεν] PEARL.

1 [μηδ]έν, φ̄ φίλ - τα - τε [ε] - κε τφ̄ [θυμφ̄]
 2]τ[] τίς εἰ ποτ' ἢ τί - νος υε - ο - [. . .] ..
 8 τ]ῆ τ[α]φῆ. τά - δε λέ - γεις ποτ [α τ]α [. . .] ..
 4 τ]όν πέλ - λας. πάν - τη σο σς ικ [. . . .]
 5] φίλ - τα - τε.
 6] τ]ω σ' ἀν ω . . [] ρ θα [. . .] ς φρά - σον, φρά [σον]
 8]ων ἐ - γέ - νεθ' ἢ σωτηρί - α. τίς νόσ - τος
 9]της δεῦ - ρό μοι. ἐκ τ[ῆς] φα - νει - σης

Nr. 40,

19] $\overset{\circ}{\text{O}}[\overset{\circ}{\text{E}} [] ? \equiv \text{O} \equiv ? \text{O} ? [$
] $\text{C} \text{I} \Omega \text{T} \text{I} \text{T} \text{I} \text{N} \text{E} \text{P} \text{I} \text{T} \text{O} . [.] \text{O} \text{I} [$
 $\text{C} \text{O} \overset{\circ}{\text{E}} \equiv [$
 20] $\text{A} \text{G} \text{N} \Omega \text{M} \text{H} \text{N} \text{P} \text{A} \text{T} . [$
 $] \overset{\circ}{\text{C}} \overset{\circ}{\text{H}} \text{O} \text{I} [] \text{Z} \text{I} [$
 21] $\text{.} \text{N} \text{O} \text{C} \text{C} \text{A} \text{F} \text{O} \text{C} \text{T} \text{O} . [$
 $\overset{\circ}{\text{C}} \overset{\circ}{\text{C}} \overset{\circ}{\text{C}} ? ? [] \overline{\text{O} \text{C}} [$
 22] $\text{O} \text{N} \text{P} \text{A} \text{R} \text{O} \text{C} \text{K} [.] . \text{K} \text{O} \text{N} \text{A} [$
 $\text{?} \text{O} \equiv \text{C} ? ? \text{O} [] ? [$
 23] $\text{.} \text{H} \text{T} \text{O} \text{N} \text{K} \text{A} \text{K} \text{I} \text{C} \text{T} \text{O} \text{N} . [$
 $] \text{O} \text{T} \text{O} \text{C} \text{P} \text{C} \equiv [$
 24] $\text{P} \text{C} \Omega \text{N} \text{H} \text{L} \text{T} \text{H} \text{E} \text{P} \text{O} \text{I} \text{G} \text{H} [$
 $\text{P} \text{C} \text{O} \overset{\circ}{\text{E}} [?] \text{P} \text{O} \text{P} \text{O} [$
 25] $\text{C} \text{A} \text{T} \text{A} \text{Y} \text{T} \text{A} \text{G} \text{A} \text{R} \text{O} \text{P} \text{A} [$
 $] \text{Z} \text{I} \equiv ? [$
 26] $\text{.} \dots [$

19 ω Nη] - σι - ω - τι, τίν' ε - πι τό-π[ov] οι[
 20]α γνώ - μην πατ.[
 21] . υος σα - φώς το.[
 22]ον πά - ρος κ[άτο]ικον α[
 23] . η τον κά - κισ - τον . [
 24]ρ - σων ηλ - θε ποι γη[ς
 25]σα ταῦ - τα γάρ φ - ρα[
 26] [

19 $\overset{\circ}{\text{O}} [] \overset{\circ}{\text{E}} \text{PÖHLMANN}, \overset{\circ}{\text{O}} \overset{\circ}{\text{E}} \text{PEARL}. \equiv ? \text{O} \text{PÖHLMANN}, \equiv \text{O} \text{PEARL}.$

21 $\overset{\circ}{\text{H}} \text{PEARL}, \overset{\circ}{\text{H}} \text{dub. WINNINGTON-INGRAM, fort. } \overset{\circ}{\text{H}} \text{ i. e. } \overset{\circ}{\text{H}} \text{ Pap.}$

22 $\overset{\circ}{\text{C}} \text{PÖHLMANN}, \overset{\circ}{\text{C}} \text{Pap. } \overset{\circ}{\text{C}} \text{PEARL}, \overset{\circ}{\text{C}} \text{dub. WINNINGTON-INGRAM, fort. } \overset{\circ}{\text{C}} \text{ i. e. } \overset{\circ}{\text{C}} \text{ Pap.}$

23 $? \text{PÖHLMANN}, ? \text{ Pap.}$

25 $\text{P} \text{C} \text{O} \text{E} \text{ vel } \text{P} \text{O} \text{E} \text{ PEARL.}$

19 ω Nη]σιν, τίν' επι τόπ[ov] οι[e. g. PÖHLMANN.

22 κ[άτο]ικον e. g. PÖHLMANN.

24 ποι γη[ς e. g. PÖHLMANN, cf. Soph. Trach. 984.

25 ταῦτ [α] α Pap.

Pap. Michigan 2958, den O. M. Pearl und R. P. Winnington-Ingram 1965 herausgegeben haben, trägt auf der Vorderseite Text und Notation. Das Stück wurde mit einer Gruppe datierbarer Papyri aus Karanis gefunden und gehört nach dem Schriftcharakter in die Mitte des 2. Jh. n. Chr., was durch eine datierbare jüngere Rechnung auf der Rückseite bestätigt wird¹.

Erhalten ist die rechte Hälfte einer Kolumne. Die Zeilen 6, 12, 15, 16 enden mit Alinea und können, von Z. 12 abgesehen, als Kolonenden betrachtet werden. Zwischen Z. 18 und 19 steht eine Leerzeile, in der ein Streifen helleren Materials verläuft, wie man ihn weniger ausgeprägt auch Z. 11 und 20 beobachten kann. In der verlorenen linken Hälfte der Leerzeile mag freilich Text gestanden haben.

Hiat findet sich Z. 9, 13, 14, ein in musikalischen Texten erstmals belegter Schrägstrich, wie er in literarischen Papyri meist Kola oder Sinnabschnitte trennt², Z. 14, nach dem Hiatt, und Z. 18. Ein Indiz für die Gliederung des Textes kann auch das Leimma sein, das sich Z. 1, 8, 4, 11, unsicher Z. 18 und mit Längestrich Z. 9 und 10 findet. Z. 5 enthält nur Notenzeichen, die wohl nachträglich eingefügt sind. Denn Z. 4 und 6 sind nicht weiter voneinander entfernt als etwa Z. 9 und 10.

Der Schreiber neigt dazu, Wortbilder (ταδελεγεις Z. 9), Einzelwörter und gelegentlich auch Silben (α ε λ π τ ο υ Z. 11) zu trennen. In solchen Fällen stehen die Noten oder Notengruppen über dem Zwischenraum, wie es in Nr. 80 und 82 grundsätzlich durchgeführt ist. Daher läßt sich bei Textlücken nur die Höchst-, nicht aber die Mindestzahl der verlorenen Buchstaben schätzen.

Die durch die erwähnte Leerzeile getrennten Abschnitte Z. 1—18 (Nr. 89) und Z. 19—26 (Nr. 40) unterscheiden sich in der Tonart: Nr. 89 ist mit den Noten Φ (g), Ξ (c¹), I (d¹), Z (e¹), A (fis¹), U (g¹), Φ (a¹) hyperiastisch. Aus der textlosen Zeile 5 kommen noch T (e) und C (a) und ein unsicheres, chromatisches N (cis¹) hinzu. Nr. 40 dagegen ist mit den Stufen R (f), Φ (g), C (a), O (h), Ξ (c¹), I (d¹), Z (e¹) hypolydisch. In beiden Abschnitten ist der Wortakzent in der Vertonung beachtet.

Metrische Indizien für das Verhältnis beider Abschnitte lassen sich wegen der Kürze der in Nr. 40 erhaltenen Zeilenreste nicht gewinnen. Immerhin fällt auf, daß nur in Nr. 89 Leimma und Kolon auftreten und daß das Längezeichen in Nr. 40 seltener gesetzt wird. Freilich kann, wie Nr. 88 zeigt, die Genauigkeit der Notation auch innerhalb eines Stücks wechseln, doch ist die Vermutung der Herausgeber, mit Nr. 89 und 40 seien zwei Stücke einer Anthologie nach Art des Oslo-Papyrus (Nr. 86 und 87) erhalten, nicht auszuschließen³.

Vom Inhalt her läßt sich diese Frage nicht entscheiden. Für Nr. 89 läßt sich eine dramatische Situation vermuten. Darauf deuten die Imperative (Z. 7, 10), Vokative (Z. 1, 6), Fragen (Z. 2, 3, 8, 18) und die Pronomina und Verbalformen erster und zweiter Person (Z. 2, 3, 9, 18, 14). Personenwechsel erschließen die Herausgeber aus φίλτοτε (Z. 1, wiederholt Z. 6) vor τῆς εἰ (Z. 2), was ja nicht gut an die gleiche Person gehen kann⁴. Man möchte noch weiter gehen und einer Person die Fragen und Bitten um Auskunft (Z. 2, 3, 7, 8, 10) und Z. 14 zuschreiben, einer anderen die Ermahnung Z. 1 und die Gnome Z. 11, die in Euripides Frg. 550 Nauck ihr Gegenstück findet, und schließlich die Frage Z. 18. Eine Vertrauensperson — oder der Chor — beruhigt und informiert die

¹ R. P. Winnington-Ingram 9 (1965). Die Herausgeber hatten die große Freundlichkeit, mir schon 1964 ihre Lesungen mitzuteilen. R. P. Winnington-Ingram verdanke ich ein vorzügliches Photo des Papyrus.

² O. M. Pearl (1965) 186 Anm. 2 mit folgenden Nachweisen von E. G. Turner: Pap. Berlin 9771 (Eur. Phaethon), POxy 1019 (Chariton), Pap. Straßburg 305—307 (Eur.), dazu POxy 413, wo die Striche etwas anderes bedeuten müssen.

O. M. Pearl (1965) 184f.

O. M. Pearl (1965) 185.

Hauptperson und berichtet von der Heimkehr — des Agamemnon? Aigisthos wird Z. 17 in ungeklärtem Zusammenhang genannt. Leider gestatten es die fast zu zahlreichen und bis jetzt widersprüchlichen äußeren Indizien nicht, die Personenwechsel genauer festzulegen. Über Nr. 40 läßt sich kaum etwas vermuten.

Das Metrum von Nr. 89 ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Soweit der Text kenntlich ist, liegen Iamben oder Trochaen nahe. Der rechte Rand von Z. 2—5, 7—11, 18—14 und wohl auch 17—18 ist erhalten, doch zeigt schon Z. 11, in der nach einem Leimma möglicherweise die erste Hälfte eines iambischen Trimeters steht, daß der Text nicht nach Verszeilen abgeteilt, sondern wie meist in Musiktönen fortlaufend geschrieben war. Verständlich wird auch so das Auftreten der Hiata (Z. 9, 13, 14), des Leimmazeichens (Z. 1, 3, 4, 9, 10, 11) und der Schrägstriche (Z. 14 und 18) inmitten der Kolumne. Die mit Alinea endenden Z. 6, 12, 15, 16 ließen sich — bis auf 12 — als Enden von iambischen Trimetern verstehen. Aus Z. 15f., der Abfolge zweier solcher Zeilen, versucht O. M. Pearl, die ursprüngliche Zeilenlänge wiederzugewinnen¹. Hätte Z. 16 einen iambischen Trimeter enthalten, so wären hier sieben Silben verloren. Vergleicht man die Zeilen ohne Alinea, in denen maximal elf Silben (Z. 8, 18f.) erhalten sind, so ergäbe sich eine Zeilenlänge von maximal 17 Silben. Beim Ansatz von trochaischen Tetrametern wären es zwanzig Silben pro Zeile.

Als iambische Trimeter wären auch deutbar die Zeilen 17f., wobei der Schrägstrich in Z. 18 zwischen zwei Trimeter fiel. Für das Ende eines letzten Trimeters von Nr. 89 wäre in dem verlorenen Teil der genannten Leerzeile zwischen Z. 18 und 19 hinreichend Raum. Auch vor den Hiaten Z. 9 und 18 könnten Trimeter enden, doch wäre im ersten Fall neben dem Verstoß gegen das Porsonsche Gesetz das punktierte Leimma mit Längestrich zu erklären, im letzteren Fall läßt sich iambische Messung über den Hiatt hinaus nicht fortführen. Ebenso wenig beginnt Z. 14 nach Hiatt und Schrägstrich ein iambischer Trimeter, sondern allenfalls ein trochaisches Maß. Mit Iamben nicht zu vereinbaren ist auch die Z. 10, sofern man nicht mit O. M. Pearl das erste der beiden δῖσας streicht, wozu der palaeographische Befund und die als solche nicht anstößige Wiederholung in der Melodie anregt². Doch spricht φράσσον φρά[σσον] Z. 7 dafür, auch in Z. 10 die Doppelung des Imperativs zu halten. Schließlich endete Z. 12 mit -προς νῦν wohl mit Alinea, doch mitten im Vers, wenn man mit Trimetern rechnen wollte.

Die gleichen Schwierigkeiten ergäben sich mit umgekehrten Vorzeichen bei der Annahme von durchgehenden trochaischen Tetrametern. Sicher läßt sich demnach nur sagen, daß die äußeren Indizien der Annahme einer stichisch wiederholten Verszeile recht ungünstig sind. Daher räumt O. M. Pearl die Möglichkeit ein, daß Iamben oder Trochaen mit Dochmien oder Kretikern wechseln³. Die Reste von Nr. 40, wo äußere Indizien gänzlich fehlen, ließen sich als Iamben oder Trochaen verstehen.

Die rhythmische Notation ist selbst in den eindeutig lesbaren Partien nicht konsequent durchgeführt. Mit der Möglichkeit von Irrtümern muß gerechnet werden. Daher erklären sich die rhythmische Notation und die metrische Form hier nicht gegenseitig. Belegt sind alle bekannten Zeichen. Der Längestrich, über den noch zu handeln ist, wird nicht durchgehend gesetzt. Bemerkenswert ist, daß er bei Gruppen von zwei und mehr Noten offensichtlich ohne Unterschied der Bedeutung über der ersten, der letzten oder über zwei Noten steht⁴. Das Leimma steht, immer





¹ O. M. Pearl (1965) 185f.

² O. M. Pearl (1965) 186 Anm. 1.

³ O. M. Pearl (1965) 186. Zu der Verbindung von Iamben mit Dochmien B. Snell 2 (1955) 43. Iamben und

⁴ Kretiker in dem (aristoxenischen?) Traktat über Rhythmik (s. S. 105 Anm. 3) und in Nr. 38.

R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 190.

punktiert, in Z. 1, 8, 4, 11, kaum Z. 18, mit Längestrich und Punkt Z. 9 und 10. Es scheint sicher, daß es nie im Wortinneren auftritt, so daß die Annahme, es bedeute anstatt einer Pause eine Dehnung, nirgends zwingend erforderlich ist. Sicher lesbar ist auch an zahlreichen Stellen das Hyphen, das sich auch bei Gruppen von drei Noten zu einer Silbe findet (Z. 7, 11). Dort wird  bzw.  übertragen. Viermal verbindet das Hyphen zwei Noten oder Notenspuren zu einer kurzen Silbe (Z. 9, 11, 28, 25), zweimal ist bei unsicherem Text das gleiche möglich (Z. 7, 17). Wie bei den Parallelen in Nr. 84, 86, 87 ist  zu übertragen. Häufig fehlt aber das Hyphen, auch an sicher lesbaren Stellen. Das Kolon ist einmal sicher belegt (Z. 16). Es steht dort vor zwei Noten auf einer kurzen Silbe, die jedoch kein Hyphen erhalten und daher wie in Nr. 84 als  übertragen werden. Ähnlich könnte es sich Z. 4 verhalten, wo vor einer Notenlücke wohl ein Kolon steht. Weitere Unterkürzen der Übertragung ergeben sich aus dem Versuch, die Notenreste rhythmisch zu verwerten, wobei natürlich keine Sicherheit zu gewinnen ist¹.

Ausführlich hat R. P. Winnington-Ingram eine Sonderform der Längezeichen diskutiert². Eine Reihe von ihnen³ weist einen nach rechts oben führenden Fortsatz auf. Der Form nach könnte es sich dabei allenfalls um \curvearrowright , das Zeichen für die dreizeitige Länge handeln, obwohl man bis auf drei Fälle die Möglichkeit einer Ligatur von Arsispunkt und normalem zweizeitigen Längezeichen offenlassen kann. Unmöglich scheint diese Erklärung in Z. 11, 15 und 17. Z. 11 ist der Fortsatz deutlich schräg nach oben gezogen wie in Nr. 86 und 87, und außerdem kommt ein Arsispunkt hinzu. Z. 15 und 17 steht neben dem punktierten Längestrich ein neu angesetzter schräger Fortsatz. Doch steht Z. 11 und 15 das Längezeichen über einer Gruppe von je zwei Noten, und man sieht nicht recht, wie R. P. Winnington-Ingram bemerkt, was es an dieser Stelle bedeuten sollte⁴. Versende könnte Z. 15 und 17 vorliegen, doch nicht Z. 11 mitten im Wort.

Der Annahme, es seien an allen oder einigen der genannten Stellen Zeichen für die dreizeitige Länge gemeint, steht vor allem entgegen, daß das ebenfalls vertretene Leimma die gleiche Funktion erfüllen kann. Nicht einmal der Ausweg ist gangbar, dem Leimma hier durchwegs die Funktion der Pause, der »Trisemos« die Funktion der Dehnung zuzuordnen. Denn Z. 9 und 10 stehen beide Zeichen nacheinander. Daher hat R. P. Winnington-Ingram auch die Möglichkeit erwogen, daß das Leimma hier keine metrische Funktion habe, sondern eine etwa beim Sprecherwechsel eintretende Pause bezeichne⁵, was wieder freilich schlecht zu den Schrägstrichen stimmen will, die man Z. 14 und 18 ebenfalls für Sprecherwechsel in Anspruch nehmen möchte. Entscheidend dürfte sein, daß die Parallele im Oslo-Papyrus, der ebenfalls eine Form des Längestrichs mit schrägem Fortsatz kennt⁶, nicht stichhaltig ist. Die drei Fälle in Nr. 87 finden sich wohl am Versende, doch ein Fall in Nr. 86, Z. 2b steht mitten im Wort. Somit wird man hier wie dort mit einer rein graphischen Variante des Zeichens rechnen. Eine Stütze fände diese Annahme noch darin, daß in Nr. 99, Z. 9 und 10 eine weitere Variante des Längestrichs auftritt, die auch in zwei Zügen geschrieben ist, jedoch die Form \wedge annimmt.

Die Verwendung der Arsispunkte in Nr. 89 und 40 ist nur auf kurze Strecken hin verständlich. So finden sich in Z. 2 iambische Metren mit folgender Punktierung: $\acute{\circ} \acute{\circ} \acute{\circ} -$. Oft aber, vor allem vor und nach dem immer punktierten Leimmazeichen, finden sich solche Häufungen von Punkten, daß man mit Schreibfehlern rechnen muß. So stehen in Z. 4 vier, in Z. 9 sieben, in Z. 11 fünf

Arsispunkte hintereinander! Dafür werden sie von Z. 12 an merklich seltener. Die Lesung einer Trisemos anstelle einer punktierten zweizeitigen Länge würde zwar eine kleine Zahl der anstößigen Punkte eliminieren und die Interpretation mancher Partien erleichtern, so Z. 6, wo aus dem sinnlosen Schema $\acute{\circ} \acute{\circ} - \text{ju} \acute{\circ} \acute{\circ} -$ durch die Lesung einer Trisemos am Ende katalektische Trochäen mit der Punktierung $\acute{\circ} \acute{\circ} - \text{ju} \acute{\circ} \acute{\circ} -$ entstünden¹. Doch lösen sich bei weitem nicht alle Schwierigkeiten auf diese Weise. Auch von der Punktierung ist also kein Aufschluß über die ungeklärte Metrik zu erwarten.

Fraglich ist bisher auch die Bedeutung der textlosen Z. 5 geblieben, in der die Herausgeber neben Vokalnoten auch vier Instrumentalnoten (5, 6, 12, 18) erkannt haben². Ein Vergleich zweier von O. M. Pearl freundlichst übermittelter Umschriften mit einem R. P. Winnington-Ingram verdankten vorzüglichen Photo ergab aber, daß sehr wohl die Möglichkeit besteht, die vier fraglichen Zeichen als Vokalnoten, als **A** **U** und **I** **A**, zu lesen. 4, zwei bisher ungeklärte Spuren, verteilt sich dabei auf 8, ein rechts hochgezogenes **U** und 5, ein **A**. 6, wieder ein **U**, ist, verglichen mit der spitzen Form von 8, extrem flachgedrückt. Diese flachgedrückte Form ist in dem Notenpapyrus Nr. 88 ganz geläufig. Beide Formen des Zeichens stehen hier aber auch in Z. 11 unmittelbar nebeneinander. Die Note 19 trägt einen Längestrich, der ähnlich geschwungen ist wie die oben genannten Sonderformen des Längezeichens.

Mit diesen Lesungen ergibt sich eine übertragbare Melodie in der Tonart von Nr. 89, in der lediglich das chromatische **N** (cis³) aus der Reihe fele. Über die Beziehung dieser Melodie zu ihrer Umgebung kann freilich nichts ausgesagt werden. Instrumentale Zwischenspiele werden sonst, wie in Nr. 21, 24, 27—29, mit Instrumentalnoten niedergeschrieben, doch sind jene Papyri vier Jahrhunderte älter. Andererseits konnte Vokalmusik auch mit Instrumentalnoten niedergeschrieben werden, wie Nr. 20 zeigt. Ganz ausgeschlossen ist es daher nicht, daß hier mit Vokalnoten ein instrumentales Zwischenspiel festgehalten ist.

¹ Die rhythmische Notation bespricht eingehend R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 189—192.

² R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 190f.

³ Z. 6, 9, 10, 11 (3 mal), 15, 17, 21, 22. Siehe auch den kritischen Apparat.

⁴ R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 191.

⁵ R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 192.

⁶ s. S. 125.

¹ R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 192.

² R. P. Winnington-Ingram 9 (1965) 188.

Anhang I

Für die Frage nach dem Verhältnis von Wortakzent und Melodiebildung bei den Fragmenten antiker Musik kann auf zahlreiche Spezialuntersuchungen verwiesen werden¹. Bei der Mehrzahl der Fragmente, erstmals bei Nr. 19 im Jahre 198 v. Chr., läßt sich folgendes Bestreben beobachten:

1. Akut-, Gravis- und Zirkumflexsilben mehrsilbiger Wörter stehen höher oder mindestens nicht tiefer als die tonlosen Silben des gleichen Wortes. Nebenakzente durch Enklitika werden berücksichtigt.
2. Gravissilben stehen nicht höher als die Tonsilbe des folgenden Wortes².
8. Melismen auf Zirkumflexsilben gehen abwärts.

Bei Nr. 84 aus dem 8. Jh. n. Chr., dem jüngsten Stück der Sammlung, kann man zweifeln, ob der Wortakzent bei der Vertonung noch eine Rolle spielte. Anders zu bewerten dagegen ist eine kleinere Gruppe von Musikfragmenten aus dem 8. und 2. Jh. v. Chr. (Nr. 22—29, 85), zu denen das Euripides-Fragment (Nr. 21) und das Bruchstück einer Aiastragödie tritt (Nr. 82). Hier vermißt man jede Berücksichtigung des Wortakzentes. Abgesehen von Nr. 82, einem Stück auf einem Papyrus des 2. Jh. n. Chr., handelt es sich bei der genannten Gruppe um die ältesten griechischen Musikpapyri. Einiges spricht dafür, daß nicht nur das Euripides-Fragment, sondern auch die Fragmente Nr. 22, 28, 82, 85 aus strophischem Zusammenhang stammen, innerhalb dessen eine Berücksichtigung des Wortakzentes in der Melodie nur bei dem Verzicht auf melodische Responson denkbar ist³. Wo sich dagegen Melodiebildung nach dem Wortakzent findet (Nr. 1—5, 17*, 18—20, 80, 84(?), 86—40), liegen grundsätzlich unstrophische Gebilde vor.

¹ O. Crusius 1 (1891) 171, —, 2 (1893) 173, —, 3 (1894) 113—123, D. B. Monro (1894) 141, J. Wackernagel (1896) 304f., Th. Reinach 8 (1909—13) 148f., R. L. Turner (1915) 195f., J. F. Mountford 2 (1929) 164—166, R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 64—73, E. Pöhlmann 1 (1960) 17—29.

² Der Versuch, jene Regel auf die Monosyllaba zu begrenzen, die in den Fragmenten ebenso wie die Atona behandelt werden (E. Pöhlmann 1 (1960) 25f.), fand begründeten Widerspruch (R. P. Winnington-Ingram 6 (1961) 693f.). Trotzdem bleibt es zweifelhaft, ob jenes nur in Nr. 19 und Nr. 20 konsequent befolgte Prinzip einen Rückschluß auf die phonetische Qualität der Gravissilben gestattet. Das alexandrinische Akzentuations-system kennt nur Hochton, Tiefton und Zirkumflex und gibt den zwei- und mehrsilbigen Oxytona auch im Satzzusammenhang den Hochton (B. Laum (1928) 143—171). Der »Mittelton«, bei Aristoteles (poet. 1456b 31—33), den man für die Oxytona hat heranziehen wollen, ist nichts anderes als der Zirkumflex (GrGr I 3, 23; 130; 136; 310). Varro, der die »Mese« neben dem Akut, Gravis und Zirkumflex als Akzent nennt (GrRF 282, 8—14), ist einer Kontamination zweier Quellengruppen zum Opfer gefallen (E. Pöhlmann 4 (1966) 205—210).

³ Zu dieser Frage s. S. 81 und Anm. 5.

Anhang II

Das System der griechischen rhythmischen Notation, die ergänzend zu der melodischen Notation treten kann, ist in einem anonymen Traktat berührt¹, aber erst aus den Papyri in allen Einzelzügen bekanntgeworden². Als gesichert darf heute gelten:

1. Die Kürze bleibt unbezeichnet.
2. Ein Längestrich über oder neben der Note bezeichnet die zweizeitige Länge. Er kann zu Einzelnoten, aber auch zu Notengruppen treten ($\bar{\sigma}$, $\bar{\sigma\sigma}$).
8. Zeichen für die drei-, vier- und fünfzeitige Länge sind — — — — — .
4. Das Stigma steht auf der Arsis³ und kann bei Bedarf mehrfach gesetzt werden ($\bar{\sigma} \bar{\sigma}$, $\dot{\sigma} \sigma \bar{\sigma}$, $\dot{\sigma} \dot{\sigma} \bar{\sigma}$).
5. Das Hyphen verbindet Noten, die zur gleichen Silbe, oder, bei Instrumentalmusik, zur gleichen rhythmischen Einheit gehören ($\sigma\sigma$, $\sigma\bar{\sigma}$).
6. Das Kolon⁴, ein Doppelpunkt, scheint das Hyphen in bestimmten Fällen zu vertreten ($\sigma \sigma$, $\bar{\sigma} \bar{\sigma}$).
7. Bei Gruppen von drei Noten zu einer Silbe können Kolon und Hyphen gemeinsam verwendet werden ($\bar{\sigma}\bar{\sigma}\bar{\sigma}$).
8. Das Leimma steht neben den Noten und kann mit Längezeichen, Hyphen und Stigma kombiniert werden. Neben der spitzen ist eine runde Form belegt ($\Lambda = \cap$). Häufig steht es bei Katalexe. Ob es als Pause oder Dehnung der vorhergehenden Silbe zu übertragen ist, muß der Zusammenhang zeigen.
9. Melismos (f) und Kompismos (q) sind Vortragszeichen verwandter Bedeutung⁵ zwischen gleichen Noten.
10. Diastole⁶ (q) oder liegender Doppelpunkt ($\cdot \cdot$) können Text und instrumentale Einwüfse trennen.

¹ Anon. Bellerem. § 1—11 = 83—93; 102.

² Die rhythmische Notation hat R. P. Winnington-Ingram 2 (1955) 73—87 erschöpfend behandelt.

³ Mit »Arsis« und »Thesis« sind, im Einklang mit den antiken Quellen, lediglich Taktiereinheiten ohne dynamische Differenzierung gemeint. Die modernen Begriffe der »Hebung« und »Senkung« sind fernzuhalten. Vgl. R. Wagner 1 (1921) 276—280, 292—310.

⁴ Th. Reinach 10 (1922) 21 verweist für das Kolon in Dichtertexten auf Pap. Amherst I 2, Pap. Berlin 9775, Pap. Grenfell I 1, dazu auf POxy 229 (Plat. Phaid.). Bei Bühnenwerken bedeutet der Doppelpunkt im Text oft Personenwechsel, z. B. POxy 10; 11; 26; 211; 212. Er bewahrt auch als rhythmisches Zeichen die Trennfunktion.

⁵ s. S. 99 und Anm. 6f.

⁶ Die Diastole hat R. Wagner 5 (1955) 214 identifiziert. Vgl. Anon. Bellerem. § 11 = 93: »Ἡ δὲ λεγομένη διαστολή ἐπὶ τῶν ὀδῶν καὶ τῆς κρουματογραφίας παραλαμβάνεται ἀναπαύουσα καὶ χωρίζουσα τὰ προόγοντα ἀπὸ τῶν ἐπιφερομένων ἐξῆς. ἔστι δὲ αὐτῆς σημεῖον τὸδε τὶ (q)«, wo schon A. H. Vincent (1847) 51 das in den Handschriften fehlende Zeichen rekonstruiert hat. Zu Hyphen, Kolon und Diastole als Lesezeichen s. V. Gardthausen (1913) 399f.

Anhang III

Neben weniger ausführlichen Angaben bei anderen Theoretikern¹ findet sich eine erschöpfende Darstellung des griechischen Notationssystems in einem Traktat des 8. Jh.n. Chr.², bei Alypius, der ein System von 15 Transpositionsskalen mit Notation bietet. 18 dieser Skalen, zum Teil mit abweichender Benennung, sind schon Aristoxenos geläufig³; nach ihm ist das »Hyperaeolische« und das »Hyperlydische« hinzugekommen.

Diese fünfzehn Skalen sind Transpositionen der absteigenden melodischen Molltonleiter und als solche völlig gleich gebaut. Jede besteht aus vier Tetrachorden, dem τ. ὑπερβολαίων, διεzeugμένων, μέσων, ὑπᾶτων und dem Grundton, dem προσλαβανόμενος. An die Stelle des »Diezeugmenon-Tetrachords« kann auch das τ. συνημμένων treten, das die gleiche Intervallfolge wie die vier anderen Tetrachorde (Ton — Ton — Halbton) eine Stufe tiefer bietet und dadurch eine partielle Modulation in die Transpositionsskala der Unterquinte mit sich bringt. Aus diesem Grund wird das »Synemmenon-Tetrachord« auch mit den Notenzeichen der Tonart der Unterquinte notiert.

Die vier Tetrachorde können aber nicht nur in diatonischer, sondern auch in »chromatischer« oder »enharmonischer« Gestalt auftreten. Dabei bleiben die Ecktöne der Tetrachorde, die φθόγγοι ἐστῶτες, fest, die Binnentöne dagegen, die φθόγγοι κινούμενοι, werden tiefer intoniert. So würde etwa aus dem diatonischen Tetrachord a g f e im chromatischen Geschlecht a f i s f e und im enharmonischen Geschlecht a f i e. Die Notation jedoch unterscheidet nicht zwischen chromatischem und enharmonischem Geschlecht⁴; es wird lediglich das zweithöchste Notenzeichen eines jeden diatonischen Tetrachords durch ein Alternativzeichen ersetzt, das für Chromatik und Enharmonik dienen muß.

Die griechische Notenschrift kennt zwei Systeme gleichen Umfangs⁵, die sog. Vokal- und die Instrumentalnotenschrift⁶. Sämtliche Zeichen beider Systeme sind paarweise in einer Tabelle

1) Aristeid. Quint. I 27f. M, Gaud. harm. 20—23, 347—356 Jan, Bakch. intr. mus. 11—42, 293—302 Jan, Anon. Bellerm. § 67; 77, Boeth. inst. mus. IV 3f.; 15; 16.

2) Zur Datierung des Alypius s. E. Pöhlmann 3 (1965) 137 Anm. 2, zum Aufbau des Notensystems R. Westphal 1 (1867) 321—476, O. J. Gombosi 1 (1939) 20ff., 78ff., A. Bataille (1961), J. Chailley (1967).

3) Kleoneid. 12, 203f. Jan, Aristeid. Quint. I 23 M, Aristox. harm. II 37 M.

4) Diakritische Chromastriche sind bei Alyp. 23 f. M, 384 Jan nur zum Lydischen gesetzt. Sie scheinen eine späte Erfindung zu sein; in Papyri und Inschriften begegnen sie nicht. Vgl. A. Bataille (1961) 19 Anm. 1.

5) I. Hendersons Hypothese (1957) 363—368, der Grundbestand der Vokalnotation von Α bis Ω (Note 45—22 der Tabelle S. 145) habe ursprünglich nicht für den Tonraum f—f, sondern für den Tonraum a—A gedient, leidet darunter, daß einige der gewiß unorganischen Zusatzzeichen (Note Nr. 51—46; 21—7 der Tabelle S. 145), nämlich ∇ R in Nr. 28/29, — in Nr. 35, 5 in Nr. 22; 26, F, U, φ, * in Nr. 19, schon recht früh belegt sind. Offenbar war der Zeichenbestand der Vokalnotation für den Tonraum a¹—A schon im dritten Jh. v. Chr. der gleiche, den auch Alypius überliefert.

6) Die Quellen (s. oben Anm. 1) teilen die Vokalnotation der λέξις, die Instrumentalnotation der κρούσις zu. Zur Verwendung beider Systeme in der Praxis und bei Fälschungen s. S. 48f., 51, 139.

zusammengestellt¹, in der jedes Notenpaar eine Kennziffer trägt (s. S. 144). Eine zweite Tabelle (s. S. 145) reiht die fünfzehn Transpositionsskalen nach dem Quintenzirkel auf und gibt an, welche Notenzeichen einer jeden Transpositionsskala zuzuordnen sind². Dabei sind der Vereinfachung halber die Kennziffern statt der zugehörigen Notenpaare eingesetzt³. Die Kennziffern der »Synemmenon-Tetrachorde« sind nicht besonders aufgeführt; sie können eine Zeile höher, jeweils in der Tonart der Unterquinte, abgelesen werden. Die Kennziffern der chromatischen bzw. enharmonischen Alternativzeichen stehen jeweils über den Kennziffern der zugehörigen diatonischen Zeichen.

Die Benutzung der Tabellen sei an einem Beispiel illustriert. Für das Hypolydische liest man ab:

Tetr. Hyperbolaion					
diatonisch	a ¹	g ¹	f ¹	e ¹	49 46 41 40
chromatisch	a ¹	fis ¹	f ¹	e ¹	49 42 41 40
enharmonisch	a ¹	f ¹	f̄ ¹	e ¹	
Tetr. Diezeugmenon					
diatonisch	e ¹	d ¹	c ¹	h	40 37 32 31
chromatisch	e ¹	cis ¹	c ¹	h	40 38 32 31
enharmonisch	e ¹	c ¹	c̄ ¹	h	
Tetr. Synemmenon					
diatonisch	d ¹	c ¹	b	a	37 34 29 28
chromatisch	d ¹	h	b	a	37 30 29 28
enharmonisch	d ¹	b	b̄	a	
Tetr. Meson					
diatonisch	a	g	f	e	28 25 20 19
chromatisch	a	fis	f	e	28 21 20 19
enharmonisch	a	f	f̄	e	
Tetr. Hypaton					
diatonisch	e	d	c	H	19 16 11 10
chromatisch	e	cis	c	H	19 12 11 10
enharmonisch	e	c	c̄	H	
Proslambanomenos	A				7

1) Inschriften und Papyri weichen gelegentlich von den Formen der Alypiushandschriften ab. Nr. 20 bietet Sonderformen für das instrumentale Zeichen 49 (↵) und 46 (I). Letzteres Zeichen erscheint auf Papyri (Nr. 21, 24) auch als L, das vokale Zeichen 20 auch als 5 (Nr. 22, 26).

2) Ungeklärt sind die Formen der Zeichen 51/50 und 48/47. Von den in der Tabelle eingesetzten Zeichen ist 50 (ἡμιαλφα ἀριστερὸν ἄνω νεῦον) belegt (in Nr. 20), die übrigen sind nach den Beschreibungen bei Alypius rekonstruiert: 51 (ἡμιαλφα δεξιὸν ἄνω νεῦον) als λ, 48 (ἡμιαλφα ἀριστερὸν κάτω νεῦον) als √, 47 (ἡμιαλφα δεξιὸν κάτω νεῦον) als √. Anders R. Westphal 1 (1867) 326, C. v. Jan 5 (1895) 365f., Widerruf S. 424, R. P. Winington-Ingram 7 (1963) 24f. Auf die Notenformen der Theoretikerhandschriften ist hier kein Verlaß.

3) Wie üblich wurde c gleich a übertragen, obwohl diese Konvention das ganze Tonsystem etwa eine kleine Terz zu hoch ansetzt. Vgl. F. Bellermann 2 (1841) 3—17, R. Westphal 1 (1867) 367—376. Der Begriff der absoluten Tonhöhe ist freilich fernzuhalten; man scheint Saiteninstrumente nach dem jeweiligen Stimmungsfang eingestimmt zu haben, s. E. Pöhlmann 1 (1960) 54f.

4) Die Verwendung von Kennziffern folgt dem Beispiel von J. Chailley (1967) Taf. A—C.

Nun ist es nur noch erforderlich, anstelle der Zahlen die zugehörigen Notenzeichen entweder des Vokal- oder des Instrumentalsystems einzusetzen.

	51 50 49	λ λ φ	λ λ μ	30 29 28	π ρ c	Ϸ p c	9 8 7	ω ω ω	π π π
g ² 67	48 47 46	* η υ	γ λ z	27 26 25	τ y φ	Ϸ f f	6 5 4	ε ε ε	3 3 3
66 65 64	45 44 43	A B Γ	λ B N	24 23 22	X ψ Ω	Ϸ Ϸ Ϸ	8 7 6	λ λ λ	P Y T
68 62 61	42 41 40	Δ E Z	λ λ λ	21 20 19	Ϸ Ϸ Ϸ	Ϸ Ϸ Ϸ			
60 59 58	39 38 37	H Θ I	λ λ λ	18 17 16	Ϸ Ϸ Ϸ	Ϸ Ϸ Ϸ			
57 56 55	36 35 34	K λ M	λ λ λ	15 14 13	π θ ι	π π π			
54 53 52	33 32 31	Q R O	λ λ λ	12 11 10	Ϸ Ϸ Ϸ	Ϸ Ϸ Ϸ			

Vokalnoten

Instrumentalnoten

Vokalnoten

Instrumentalnoten

Vokalnoten

Instrumentalnoten

Vokalnoten

Instrumentalnoten

Dorisch (5b)	51	45	44	43	39	35	34	30	27	23	22	18	14	13	9				
	b ¹	as ¹	ges ¹	f ¹	es ¹	des ¹	c ¹	b	as	ges	f	es	des	c	B				
Hypodorisch (4b)	57	48	47	46	43	39	35	34	30	26	25	22	18	14	13	9	5	4	1
	f ²	es ²	des ²	c ²	b ¹	as ¹	g ¹	f ¹	es ¹	des ¹	c ¹	b	as	g	f	es	des	c	B
Phrygisch (3b)	55	48	47	46	43	39	37	34	30	26	25	22	17	16	13				
	c ²	b ¹	as ¹	g ¹	f ¹	es ¹	d ¹	c ¹	b	as	g	f	es	d	c				
Hypophrygisch (2b)	60	51	49	46	43	38	37	34	29	28	25	22	17	16	13	8	7	4	
	g ²	f ²	es ²	d ²	c ²	b ¹	a ¹	g ¹	f ¹	es ¹	d ¹	c ¹	b	a	g	f	es	d	c
Lydisch (1b)	58	51	50	49	46	41	40	37	31	29	28	25	20	19	16				
	d ²	c ²	b ¹	a ¹	g ¹	f ¹	e ¹	d ¹	c ¹	b	a	g	f	e	d				
Hypolydisch	61	54	53	52	49	46	45	40	37	32	31	28	25	20	19	16	11	10	7
	e ²	d ²	c ²	h ¹	a ¹	g ¹	fis ¹	e ¹	d ¹	c ¹	h	a	g	f	e	d	c	H	A
Iastisch (2 #) (Ionisch)	52	48	49	46	45	40	37	36	31	28	25	24	19	16	15	10			
	i ¹	a ¹	g ¹	fis ¹	c ¹	d ¹	cis ¹	h	a	g	fis	e	d	cis	H				
Hypoiastisch (3 #) (Hypoionisch)	66	54	53	52	49	46	45	40	37	32	31	28	25	24	19	16	15	10	7
	fis ²	e ²	d ²	cis ²	h ¹	a ¹	gis ¹	fis ¹	e ¹	d ¹	cis ¹	h	a	gis	fis	e	d	cis	H
Aeolisch (4 #)	57	51	52	49	48	45	40	39	36	31	28	27	24	19	18	15			
	cis ²	h ¹	a ¹	gis ¹	fis ¹	e ¹	dis ¹	cis ¹	h	a	gis	fis	e	dis	cis				
Hypoaecolisch (5 #)	60	54	53	52	49	46	45	40	39	36	31	30	27	24	19	18	15	10	9
	dis ²	cis ²	h ¹	ais ¹	gis ¹	fis ¹	e ¹	dis ¹	cis ¹	h	ais	gis	fis	e	dis	cis	H	Ais	Gis
Hyperaecolisch (3 #)	66	54	53	52	49	48	45	40	37	36	31	28	27	24	19	18	15	10	7
	fis ²	e ²	d ²	cis ²	h ¹	a ¹	gis ¹	fis ¹	e ¹	d ¹	cis ¹	h	a	gis	fis	e	d	cis	H
Hyperdorisch (6 #) (Mixolydisch)	60	54	53	52	49	48	44	43	39	36	31	30	27	23	18				
	dis ²	cis ²	h ¹	ais ¹	gis ¹	fis ¹	e ¹	dis ¹	cis ¹	h	ais	gis	fis	e ¹	dis				

Hyperphrygisch (4b)

Hyperlydisch (2b)

Hyperiaestisch (1 #)
(Hyperionisch)

Hyperaecolisch (3 #)

Hyperdorisch (6 #)
(Mixolydisch)

Literaturverzeichnis

Forschungsberichte:

- Fellerer, G., Zur Erforschung der antiken Musik im 16.—18. Jahrhundert, Peters-Jahrbuch 42, 1936, 84ff.
- Buchholtz, H., Bursian 5, 11, 1877, 1—38 [1878—77].
- Velke, W., Bursian 6, 15, 1878, 149—170 [1878].
- Guhrauer, H., Bursian 9, 28, 1881, 168—182 [1879/80].
- , Bursian 13, 44, 1885, 1—35 [1881—84].
- Jan, C. von, Bursian 28, 104, 1900, 1—75 [1884—99].
- Graf, E., Bursian 31, 118, 1903, 212—285 [1899—1902].
- Abert, H., Bursian 37, 144, 1909, 1—74 [1903—08].
- , Bursian 43, 198, 1922, 1—59 [1909—21].
- Fellerer, G., Bursian 61, 246, 1935 [1921—31].
- Winnington-Ingram, R. P., Ancient Greek Music 1932—57, Lustrum 3, 1958, 5—57.
- Gekürzt zitierte Titel:
- Abert, H.,
1. Der neue griechische Papyrus mit Musiknoten, AfMW 1, 1919, 318—328.
 2. Ein neuentdeckter frühchristlicher Hymnus mit antiken Musiknoten, ZfMW 4, 1921, 524—529.
 3. Das älteste Denkmal der christlichen Kirchenmusik, Antike 2, 1926, 282—290.
- Ambros, A. W., Geschichte der Musik III, Leipzig 1881.
- Andersson, L., s. Winnington-Ingram 2.
- Anderson, W. D., Ethos and Education in Greek Music, Cambridge, Massachusetts 1966.
- Arduini, G., Discorso mandato a Caccini sopra la musica antica [1580], bei G. B. Doni, Lyra Barberina II [1682], Florenz 1768, 233—248.
- Atta, A., Remarques sur les deux notations mélodiques de l'ancienne musique grecque, RecPap 1, 1961, 5—20.
- Chailley, J., Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik, Programm Lyzeum Heidelberg 1844.
- Chailley, J.,
1. Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes, Berlin 1840.
 2. [Ed.] Anonymi scriptio de musica, Bacchii senioris introductio artis musicae, Berlin 1841.
- Chailley, J., V. di. [Ed.] Euripidis Orestes, Florenz 1965.
- Chailley, J., [Ed.] Anthologia Lyrica, Leipzig 1868.
- Chailley, J., Zu Pollux, Hermes 72, 1937, 240.
- Chailley, J., Textprobleme in Euripides Orestes, Göttingen 1955.
- Chailley, J.,
1. [Rez. Winnington-Ingram 2] CR 6 (70), 1956, 211—213.
 2. The Oxyrhynchos Musical Monody and Some Ancient Fertility Superstitions, AJPh 84, 1968, 225—248.
- Chailley, J.,
1. [Rez. Heitsch 3] CR 13 (77), 1963, 158—160.
 2. A Byzantine Treatise on Tragedy, Acta Univ. Carolinae 1968, Phil.-Hist. 1, Graecolatina Pragensia II, 67—81 (Festschrift G. Thomson).
- Chailley, J., Dissertation sur la mélodie de l'ancienne musique, Mémoires de littérature de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 7, 1731, 261—319.

- Caccini, G., Le nuove musiche, Florenz 1601, Faks. Ed. Rom 1980 (F. Mantica).
- Carcopino, J., Le tombeau de Lambiridi et l'hermétisme Africain, RA 5, 15, 1922, 211—301.
- Caus, S. de., Institution harmonique, Frankfurt 1615.
- Chailley, J., Nouvelles remarques sur les deux notations musicales grecques, RecPap 4, 1967, 201—216.
- Chantraine, P., [Rez. Winnington-Ingram 2] RPh 81, 1957, 118f.
- Christ, W., Metrik der Griechen und Römer, Leipzig 1874, 1879.
- Colin, M. G.,
1. s. Reinach 8.
 2. L'auteur du deuxième hymne musical de Delphes, CRAI 1913, 529—592.
- Cougny, E., [Ed.] Epigrammatum Anthologia Palatina III, Paris 1890.
- Crönert, W., [Rez. POxy 15, 1922] LZB 78, 1922, 398—400, 424—427.
- Crusius, O.,
1. Ein Liederfragment auf einer antiken Statuenbasis, Philologus 50, 1891, 163—172.
 2. Zu neuentdeckten antiken Musikresten, Philologus 52, 1893, 160—200.
 3. Die delphischen Hymnen, Philologus 53, 1894, Supplement.
- Dain, A., Traité de métrique grecque, Paris 1965.
- Dale, A. M.,
1. The Lyric Metres of Greek Drama, Cambridge 1948, 1968.
 2. [Rez. Winnington-Ingram 2] JHS 77, 1957, 325f.
- Daux, G., Delphes au II^e et au I^{er} siècle depuis l'abaissement de l'Étolie jusqu'à la paix romaine, Paris 1936.
- Deichgräber, K., Die Lykurgie des Aischylos, NGG 3, 8, 1939, 231—309.
- Diehl, E., [Ed.] Anthologia lyrica graeca II, Leipzig 1925, 1942.
- Doutzaris, P., La rythmique dans la poésie et la musique des grecs anciens, REG 47, 1934, 297—345.
- Düring, I.,
1. [Ed.] Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, Göteborgs Högskolas Årsskrift 36, 1930.
 2. Ptolemaios und Porphyrios über die Musik, Göteborgs Högskolas Årsskrift 40, 1934.
- Edgar, C. C., Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire 90, Zenon-Papyri 4, Cairo 1931.
- Eitrem, S., s. Winnington-Ingram 2.
- Fairbanks, A., A Study of the Greek Paeon, Ithaca 1900.
- Farmer, H. G., Historical Facts for the Arabian Musical Influence, London 1930.
- Feaver, D. D., The Musical Setting of Euripides' »Orestes«, AJPh 81, 1960, 1—15.
- Fell, J., [Ed.] Arati Solensis phaen., Theon. schol., Eratosth. cat., alia, Dionysii Hymni, access. annot. in hymnos Edmundi Chilmead, Oxford 1672.
- Fétis, E., Mémoire sur l'harmonie simultanée chez les Grecs et les Romains, Mémoires de l'Académie de Belgique 31, Brüssel 1859, 1—120.
- Fischer, W., Das Grablied des Seikilos, der einzige Zeuge des antiken weltlichen Liedes, Amman-Festgabe I, Innsbruck 1953, 153—165.
- Forkel, J. N., Allgemeine Geschichte der Musik I, Leipzig 1788.
- Friedländer, P.,
1. Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht, SB Leipzig 86, 4, 1934, 1—58 = Friedländer 4, 395—436.

2. —, Birtner, H., Pindar oder Kircher, *Hermes* 70, 1985, 468—475 = *Friedländer* 4, 437—447.
3. Adnotatiunculae I, Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht, *Hermes* 87, 1959, 385—389 = *Friedländer* 4, 448—452.
4. Studien zur antiken Literatur und Kunst, Berlin 1969.
- Jalilei, V., *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenz 1581, *1602.
- Jamberini, L., *La parola e la musica nell'antichità, Confronto fra documenti musicali antichi e dei primi secoli del medio evo*, Florenz 1962.
- Jardthausen, V., *Griechische Palaeographie II*, Leipzig *1918.
- Jentili, B., [Rez. POxy 25, 1959] *Gnomon* 83, 1961, 331—343.
- Jerstinger, H., Bericht über den derzeitigen Stand der Arbeiten an den Papyrus Erzherzog Rainer, *Atti del IV Congresso internazionale di papirologia*, Firenze 1935, *Aegyptus Pubblicazioni, serie scientifica*, 5, 1936, 305—312.
- Jevaert, F. A., *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité I*, Gent 1875, II, Gent 1881; Repr. Hildesheim 1965.
- Jiani, R., Grande, C. del, *Relazione melodica di strofe e antistrofe nel coro greco*, *RFIC* 59, 9, 1931, 185—206.
- Jombosi, O. J.,
1. *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939.
 2. *The Melody of Pindar's «Golden Lyre»*, *MusQu* 26, 1940, 381—392.
- Grande, C. del,
1. *Inno cristiano antico*, *RIGI* 7, 1923, 173—179.
 2. s. Jiani.
 3. *Intorno ai papiri musicali scoperti in Egitto*, *ChrEg* 6, 1931, 441—455.
 4. *Espressione musicale dei poeti greci*, Neapel 1932.
 5. *Nuovo frammento di musica greca in un papiro del Museo del Cairo*, *Atti del IV Congresso internazionale di papirologia*, Firenze 1935, *Aegyptus Pubblicazioni, serie scientifica*, 5, 1936, 369—382.
 6. [Ed.] *Ditirambografi, Testimonianze e frammenti*, Neapel o. J. [1946].
 7. *La metrica greca*, *Enciclopedia classica II Vol. 5, tomo 2*, 133—133, Turin 1960.
 8. [Rez. Pöhlmann 1] *RFIC* 93, 3, 1965, 69—72.
- avet, L., Reinach, Th., *Une ligne de musique antique*, *REG* 7, 1894, 196—203.
- eichelheim, F. M., *A New Aischylus Fragment?* *SO* 34, 1958, 15—18.
- einemann, O., *Die Handschriften der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel IX, Wolfenbüttel* 1918.
- eitsch, E.,
1. *Die Mesomedes-Überlieferung*, *Nachr. Göttingen* 1959, 3, 35—45.
 2. *Drei Helioshymnen*, *Hermes* 88, 1960, 139—158.
 3. [Ed.] *Die griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, *Abh. Gött.* 3, 49, 1961, *1963.
- enderson, I., *Ancient Greek Music*, in: *The New Oxford History of Music I*, London 1957, 386—403.
- ermann, G., *De hymnis Dionysii et Mesomedis*, Programm Leipzig 1842 = *Opuscula VIII Leipzig* 1877, 343—352.
- orna, K., *Die Hymnen des Mesomedes*, *SB Wien* 207, 1, 1928.
- unger, H., Pöhlmann, E., *Neue griechische Musikfragmente aus ptolemäischer Zeit in der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, *WS* 75, 1962, 51—78.

- Hunt, A. S., Jones, H. S., *Christian Hymn with Musical Notation*, *POxy* 15, 1922, 21—25.
- Husmann, H., *Zu Metrik und Rhythmik des Mesomedes*, *Hermes* 88, 1955, 281—286.
- Jammers, E., *Rhythmische und tonale Studien zur Musik der Antike und des Mittelalters*, *AfMF* 6, 1941, 94—115, 151—181.
- Jan, C. v.,
1. *Jahresbericht: Die griechische Musik II, Die Excerpte aus Aristoxenos*, *Philologus* 30, 1871, 398—419.
 2. *Die Handschriften der Hymnen des Mesomedes*, *NJb* 36(60), 141, 1890, 679—688.
 3. Anonymi Nr. 5, *RE* 1, 1894, 2826f.
 4. [Rez. Havet] *BPhW* 14, 1894, 1555—1557.
 5. [Ed.] *Musici scriptores Graeci*, Leipzig 1895, Repr. Hildesheim 1962.
 6. [Ed.] *Musici scriptores Graeci, Supplementum, Melodiarum reliquiae*, Leipzig 1899, Repr. Hildesheim 1962.
 7. [Rez. Reinach 5] *BPhW* 17, 1897, 167—169.
 8. *Neue Sätze aus der Rhythmik des Aristoxenos*, *BPhW* 19, 1899, 475—479, 508—511.
- Immisch, O., *Agatharchidea*, *SB Heidelberg* 7, 1919.
- Irigoin, J., *Histoire du Texte de Pindare*, Paris 1952.
- Kakridis, P. J., *Frauen im Kampf*, *WS* 77, 1964, 5—14.
- Kauer, R., *Die sogenannten Neumen im Codex Victorianus des Terenz*, *WS* 26, 1904, 222—227.
- Kircher, A., *Musurgia universalis I*, Rom 1650.
- Koller, H.,
1. *Die Parodie*, *Glotta* 35, 1956, 17—32.
 2. *Musik und Dichtung im alten Griechenland*, Bern/München 1963.
- Koster, W. J. W.,
1. *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leiden 1936, *1966.
 2. *De studiis recentibus ad rem metricam pertinentibus*, *Mnemosyne Ser. IV*, 3, 1950, 21—58, 127—157.
- Larfeld, W., *Griechische Epigraphik*, München *1914 = *HbAW* 1, 5.
- Lambros, S., *Ἀνέκδοτα ἀρχαία ποιήματα* *NH* 3, 1906, 3—11.
- Laum, B., *Das Alexandrinische Akzentuationssystem*, Paderborn 1928.
- Lesky, A.,
1. *Das hellenistische Gygesdrama*, *Hermes* 81, 1953, 1—10.
 2. *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen *1964.
- Lobel, E., [Ed.] *POxy* 20, 1952.
- Longman, G. A., *The Musical Papyrus: Euripides, Orestes* 332—40, *CQ* 12 (56), 1962, 61—66.
- Lloyd-Jones, H.,
1. [Rez. Mette 1] *CR* 11 (75), 1961, 15f.
 2. [Rez. POxy 25, 1959] *CR* 11(75), 1961, 17—21.
- Maas, P.,
1. *Pindarische Hymnen*, *Schriften Königsberg* 9, 5, 1933.
 2. —, Müller-Blattau, J., *Kircher und Pindar*, *Hermes* 70, 1985, 101—106.
 3. *Greek Metre*, transl. by H. Lloyd-Jones, Oxford 1962.
- Marcello, B., *Estro poetico-armonico, paraphrasi sopra li primi cinquanta salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiani, musica di Benedetto Marcello*, Venedig 1724—26, Faks. Ed. Farnborough 1966.

Marrou, H. I.,

1. Les fragments musicaux du papyrus de Zénon, Musée du Caire No. 59 533, RPh 13, 65 1989, 808—820.
2. Melographia, AC 15, 1946, 289—296.
3. Histoire de l'éducation dans l'antiquité, Paris 1950, deutsch Freiburg/München 1957.

Martin, E., Trois Documents de la musique grecque, Paris 1953.

Marx, F., De Sicili cantilena, RhM 61, 1906, 145—148.

Meibom, M., [Ed.] Antiquae musicae auctores septem, Amsterdam 1652.

Mensching, G., Das heilige Schweigen, Gießen 1926 = RGVV XX 2.

Merkelbach, R., Thiel, H. v., Griechisches Leseheft zur Einführung in Paläographie und Textkritik, Göttingen 1965.

Mersenne, M., Harmonie universelle, Paris 1636, Faks. Ed. Paris 1968.

Mette, H. J.,

1. [Ed.] Die Fragmente der Tragödien des Aischylos, Berlin 1959.
2. Der verlorene Aischylos, Berlin 1968.

Mingarelli, J. A., Conjecturae de Pindari Odis, Bonn 1772.

Moens, P. W., De twe delphische hymnen met muzieknoten, Utrecht 1980.

Monro, D. B., The Modes of Ancient Greek Music, Oxford 1894 (144 S. u. Suppl.).

Monteverdi, G. C., Dichiaratione della lettera stampata nel quinto libro de suoi madrigali, in: Claudio Monteverdi, Scherzi musicali, Venedig 1607, X Malipiero.

Mountford, J. F.,

1. Ictus Metricus in Latin Verse, TAPhA 56, 1925, 150—161.
2. Greek Music in the Papyri and Inscriptions, in: Powell, J. U., Barber, E. A., New Chapters in the History of Greek Literature II, Oxford 1929, 146—183.
3. A New Fragment of Greek Music in Cairo, JHS 51, 1931, 91—100.
4. Greek Music: The Cairo Musical Fragment, in: Powell, J. U., New Chapters in the History of Greek Literature III, Oxford 1933, 260f.
5. The Music of Pindar's »Golden Lyre«, CPh 31, 1936, 120—136.

Münscher, K., Zum christlichen Dreifaltigkeitshymnus aus Oxyrhynchos, Philologus 80, 1925, 209—218.

Norsa, M., La scrittura letteraria greca dal secolo IV A. C. all' VIII D. C., Florenz 1989.

Page, D. L., [Ed.] Poetae melici graeci, Oxford 1962.

Palisca, C. V., [Ed.] Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi, MSD 3, 1960.

Pappalardo, V., Alcune osservazioni sulla notazione ritmica greca e sul suo impiego in relazione al papiro di Oslo N. 1413, Dioniso 22, 1959, 220—234.

Pearl, O. M., s. Winnington-Ingram 9.

Peek, W., [Ed.] Griechische Versinschriften I: Grab-Epigramme, Berlin 1955.

Pfeiffer, R., Die Skyrioi des Sophokles, Philologus 88, 1933, 1—15.

Picard, Ch., Notes d'épigraphie grecque, AUG 2, 1925, 121—139.

Pighi, G. B.,

1. Ricerche sulla notazione ritmica greca, L'inno cristiano del POxy 1786, Aegyptus 21, 1941, 189—220.
2. Ricerche sulla notazione ritmica greca, Le composizioni vocali e strumentali del PBerol. Inv. 6870, Aegyptus 23, 1943, 169—243.
3. [Ed.] Aristoxeni Rhythmica, Bologna 1959.

4. Ricerche sulla notazione ritmica greca, Il testo tragico con notazione musicale del POsl inv. 1413 (II p), Aegyptus 39, 1959, 280—289.

Pöhlmann, E.,

1. Griechische Musikfragmente, Ein Weg zur altgriechischen Musik, Nürnberg 1960 (Erlanger Beiträge Bd. 8).
2. s. Hunger.
3. Marius Victorinus zum Odengesang bei Horaz, Philologus 109, 1965, 184—140.
4. Der Peripatetiker Athenodor über Wortakzent und Melodiebildung im Hellenismus, WS 79, 1966, 201—218 (Festschrift Albin Lesky).
5. Ein neues griechisches Musikfragment der Wiener Papyrussammlung, Hermes 94, 1966, 501—504.
6. Antikenverständnis und Antikenmaßverständnis in der Operntheorie der Florentiner Camerata, MusF 22, 1969, 5—19.
7. Die ABC-Komödie des Kallias, RhM 114, 1971.

Powell, I. U., [Ed.] Collectanea Alexandrina, Oxford 1925.

Préaux, C., Quelques échantillons papyrologiques de musique grecque, ChrEg 5, 1980, 278—285.

Raasted, Jørgen, Seikilos' Gravskrift, Foredrag til Dansk Selskab for Musikforskning, 6. 12. 67 (Manuskript).

Ramsay, W. M., Unedited Inscriptions of Asia Minor, Nr. 21, BCH 7, 1883, 277f.

Reinach, Th.,

1. La musique des hymnes de Delphes, BCH 17, 1893, 584—610.
2. La musique du nouvel hymne de Delphes, BCH 18, 1894, 868—889.
3. s. Havet, L.
4. L'hymne à la Muse, REG 9, 1896, 1—22.
5. Deux fragments de musique grecque, REG 9, 1896, 186—215.
6. Fragments musicologiques inédits, REG 10, 1897, 318—327.
7. Une ligne de musique byzantine, RA 4, 18, 1911, 282—289.
8. Hymnes avec notes musicales, FdD III 2, 1909—1913, 147—169 und 382, Anm. 1 (A. Colin).
9. Nouveaux fragments de musique grecque, RA 5, 10, 1919, 11—27.
10. Un ancêtre de la musique d'Église, RMus 3, 1922, 8—25.
11. La musique greque, Paris 1926.

Robert, L., Études Anatoliennes, Paris 1937.

Rios, R. da, [Ed.] Aristoxeni Elementa Harmonica, Rom 1954.

Romagnoli, E., Nuovi frammenti di musica greca, RMI 27, 1920, 274—313.

Rome, A.,

1. L'origine de la prétendue mélodie de Pindare, LEC 1, 1932, 3—11.
2. Pindare ou Kircher, LEC 4, 1935, 337—350.

Ruelle, C. E., Études sur l'ancienne musique grecque, Paris 1875.

Schlesinger, K., The Greek Aulos, London 1939.

Schröder, O.,

1. [Rez. Thierfelder 2] BPhW 40, 1920, 350—353.
2. [Rez. Wagner 1] BPhW 42, 1922, 321—324.
3. Nomenclator metricus, Heidelberg 1929.
4. Grundriß der griechischen Versgeschichte, Heidelberg 1930.

Schubart, W.,

1. Ein griechischer Papyrus mit Noten, SB Berlin 36, 1918, 763—768.
2. Die Papyri der Universitätsbibliothek Erlangen, Leipzig 1942.

- Sedgwick, W. B., A Note on the Performance of Greek Vocal Music, *CeM* 11, 1950, 222—226.
- Sifakis, G. M., *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967.
- Smyth, H. W., *Greek Melic Poets*, London 1900 (New York 1963).
- Snell, B.,
- [Rez. POxy 20, 1952] *Gnomon* 25, 1953, 438—440.
 - Griechische Metrik, Göttingen 1955, *1962.
- Stäblein, B., *Frühchristliche Musik*, *MGG* 4, 1955, 1086—1064.
- Strunk, O., *Source Readings in Music History*, New York 1950.
- Terzaghi, N., *Sul POxy 1786*, *Studia graeca et Latina*, Turin 1963, 670—675 = *Raccolta di scritti in onore di Giacomo Lumbroso*, Mailand 1925, 229—234.
- Thierfelder, A.,
- Ein neugefundener Papyrus mit griechischen Noten, *ZfMW* 1, 1918, 217—225.
 - Päan. Tekmessa an der Leiche ihres Gatten Aias, nach einem Papyrus mit griechischen Noten bearbeitet, Leipzig o. J. [1919].
- Tiby, O., *La musica in grecia e a Roma*, Florenz 1942.
- Torr, C., *The Music of the Orestes*, *CR* 8, 1894, 397f.
- Turner, E. G.,
- Two Unrecognised Ptolemaic Papyri, *JHS* 76, 1956, 95—98.
 - s. *Winnington-Ingram* 5.
- Turner, R. L., A Note on the Word Accent, *CR* 29, 1915, 195f.
- Tyard, P. de, *Solitaire second ou prose de la musique*, Lyon 1555.
- Umpfenbach, F., [Ed.] *P. Terenti Comoediae*, Berlin 1870.
- Vetter, W., *Griechenland A: Antike Musik*, *MGG* 5, 1956, 840—865.
- Vincent, A. J. H., *Notices sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique*, *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi* 16, 2, Paris 1847.
- Vogel, M.,
- Boetius und die Herkunft der modernen Tonbuchstaben, *KMusJb* 46, 1962, 1—19.
 - Die Enharmonik der Griechen I, Düsseldorf 1963.
- Wackernagel, J., *Das Zeugnis der delphischen Hymnen über den griechischen Akzent*, *RhM* 51, 1896, 304f.
- Wagner, R.,
- Der Berliner Notenpapyrus, *Philologus* 77, 1921, 256—310.
 - Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus, *Philologus* 79, 1924, 201—221.
 - [Rez. Friedländer 1] *Gnomon* 12, 1936, 496—504.
 - Zum Wiederaufleben der antiken Musikschriftsteller seit dem 16. Jahrhundert, *Philologus* 91, 1936, 161—173.
 - [Rez. Martin] *Gnomon* 27, 1955, 213—214.
 - [Rez. Gombosi 1] *Gnomon* 27, 1955, 111—115.
- Walker, R. J., A Fragment of Greek Music, *OCR* 15, 1911, 113—119.
- Weil, H.,
- Nouveaux fragments d'hymnes accompagnés de notes de musique, *BCH* 17, 1893, 569—583.
 - Un nouvel hymne à Apollon, *BCH* 18, 1894, 345—362.
- Wellesz, E. J.,
- The Earliest Example of Christian Hymnody, *CQ* 39, 1945, 34—45.
 - A History of Byzantine Music and Hymnography, Oxford *1962.

- Wessely, C.,
- Antike Reste griechischer Musik, 22. Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums im 8. Bezirk Wien 1890, Wien 1891, 16—26.
 - Papyrus-Fragment des Chorgesanges von Euripides Orest 380ff. mit Partitur, *MPER* 5, 1892, 65—73.
 - , Ruelle, C. E., *Le Papyrus musical d'Euripide*, *REG* 5, 1892, 265—280.
- Westphal, R., *Metrik, der Griechen*; 2 Bde:
- Griechische Rhythmik und Harmonik, Leipzig *1867.
 - Griechische Metrik Leipzig *1868.
- Wilamowitz, U. v.,
- [Ed.] *Timotheos, Die Perser*, Leipzig 1903.
 - Griechische Verskunst, Berlin 1921.
 - [Rez. POxy 15, 1922] *DLZ* 43, 1922, 313—317.
- Wille, G.,
- Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer, Tübingen 1951 [Diss. masch.]
 - Singen und Sagen in der Dichtung des Horaz, Eranion, Festschrift für Hildebrecht Hommel, Tübingen 1961, 169—184.
 - [Rez. Koller 2] *Gnomon* 37, 1965, 641—650; vgl. *Gnomon* 38, 1966, 640.
 - Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.
- Williams, C. F. A., *Notes on a Fragment of the Music of Orestes*, *CR* 8, 1894, 313—317.
- Winnington-Ingram, R. P.,
- Mode in Ancient Greek Music*, Cambridge 1936.
 - Eitrem, S., Amundsen, L., Winnington-Ingram, R. P., *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with Musical Notation*, *SO* 31, 1955, 1—87 (S. 1—29: The Text, by S. E. and L. A., S. 29—87: The Music, by R. P. W. I.).
 - The Pentatonic Tuning of the Greek Lyre, a Theory examined, *CQ* 6 (50), 1956, 169—186.
 - Ancient Greek Music 1932—57, *Lustrum* 3, 1958, 5—57.
 - Turner, E. G., Winnington-Ingram, R. P., *Monody with Musical Notation*, *POxy* 25, 1959, Nr. 2436, 113—122.
 - [Rez. Pöhlmann 1] *Gnomon* 33, 1961, 692—696.
 - [Ed.] *Aristidis Quintiliani de musica libri tres*, Leipzig 1963.
 - [Rez. Koller 2] *CR* 15 (79), 1965, 193—195.
 - Pearl, O. M., Winnington-Ingram, R. P., *A Michigan Papyrus with Musical Notation*, *JEA* 51, 1965, 179—195.
- Zarlino, G.,
- Istituzioni Harmoniche*, Venedig 1573, Faks. Ed. Farnborough 1966.
 - Sopplimenti Musicali*, Venedig 1588, Faks. Ed. Farnborough 1966.
- Ziebarth, E., [Ed.] *Aus der antiken Schule*, Bonn *1913.

Abkürzungsverzeichnis

Abh. Gött.: Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse.
 AC: L'Antiquité Classique.
 AMF: Archiv für Musikforschung.
 AMW: Archiv für Musikwissenschaft.
 AJPh: American Journal of Philology.
 AUG: Annales de l'Université de Grenoble.
 BCH: Bulletin de Correspondance Hellénique.
 BPhW: Berliner Philologische Wochenschrift.
 Bursian: Jahresberichte über die Fortschritte der klass. Altertumswissenschaft, begr. von K. Bursian.
 ChrEg: Chronique d'Égypte.
 CeM: Classica et Mediaevalia.
 CPh: Classical Philology.
 CQ: Classical Quarterly.
 CR: Classical Review.
 CRAI: Comptes Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
 DLZ: Deutsche Literaturzeitung.
 FdD: Fouilles de Delphes.
 HbAW: Handbuch der Altertumswissenschaft, begr. von J. v. Müller.
 JEA: Journal of Egyptian Archeology.
 JHS: Journal of Hellenic Studies.
 KMusJb: Kirchenmusikalisches Jahrbuch.
 LEC: Les Études Classiques.
 LZB: Literarisches Zentralblatt.
 MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik.
 MPER: Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer.
 MSD: Musicological Studies and Documents.
 MusQu: Musical Quarterly.
 MusF: Die Musikforschung.
 Nachr. Göttingen: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse.
 NGG: Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse.
 NH: Νέος Ἑλληνομνήμων.
 Njb: Neue Jahrbücher für Antike und deutsche Bildung (u. a.).
 OCR: The Oxford and Cambridge Review.
 POxy: The Oxyrhynchos Papyri, ed. B. P. Grenfell, A. S. Hunt, E. Lobel.
 RA: Revue Archéologique.
 RE: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft.
 RecPap: Recherches de Papyrologie.
 REG: Revue des Études Grecques.
 RFIC: Revista di Filologia e di Istruzione Classica.
 RGVV: Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten.
 RhM: Rheinisches Museum.

RIGI: Rivista Indo-Greca Italica di Philologia, Lingua, Antichità.
 RMI: Rivista musicale Italiana.
 RMus: La Revue Musicale.
 RPh: Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes.
 SB Berlin: Sitzungsberichte der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Philosophisch-Historische Klasse.
 SB Heidelberg: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse.
 SB Leipzig: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse.
 SB Wien: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-Historische Klasse.
 Schriften Königsberg: Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse.
 SO: Symbolae Osloenses.
 TaPhA: Transactions and Proceedings of the American Philological Association.
 ThW: Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament, begr. von G. Kittel.
 WS: Wiener Studien.
 ZfMW: Zeitschrift für Musikwissenschaft.
 Für Abkürzungen von antiken Autoren und Corpora wird verwiesen auf das Lexikon der Alten Welt, Zürich und Stuttgart 1965, 3439 ff.

Abbildungen im Textteil:

1. A. Kircher, *Musurgia Universalis* I 218 (= Nr. 15*).
2. A. Kircher, *Musurgia Universalis* I 541 (= Nr. 16*).
3. A. Kircher, *Musurgia Universalis* I 542 (= Nr. 16*).
4. B. Marcello, *Estro poetico-harmonico* III 182 (= Nr. 17*).

Abbildungen im Tafelteil:

5. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 205 v (= Nr. 1—5).
6. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 206 r (= Nr. 5).
7. Parisinus Coislinianus gr. 178, 222 v (= Nr. 1—5).
8. Neapolitanus gr. III C 4, 82 v (= Nr. 1—4).
9. Neapolitanus gr. III C 4, 88 r (= Nr. 4/5).
10. Venetus Marcianus gr. 994 (318), 228 r (= Nr. 1—5).
11. Palatinus 281, 178 r (= Nr. 6).
12. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 197 v (= Nr. 7—12).
13. Victorianus Laurentianus XXXVIII 24, 164 v (= Nr. 18*).
14. Aristophaneshandschrift in Privathand, nach R. J. Walker (1911). (= Nr. 14*).
15. Kopenhagen Inv. Nr. 14897 (= Nr. 18).
16. Kopenhagen Inv. Nr. 14897 (= Nr. 18).
17. Delphi Inv. Nr. 517 (= Nr. 19, Col. I.)
18. Delphi Inv. Nr. 526 (= Nr. 19, Col. II).
19. Delphi Inv. Nr. 489 (A), 1461 (B), 212 (a), 1591 (C). (= Nr. 20, Col. I 1—12).
20. Delphi Inv. Nr. 1461 (B), 1591 (C), 226 (b + c). (= Nr. 20, Col. I 18—27).
21. Delphi Inv. Nr. 225 (e + d), 1591 (C), 209 (D). (= Nr. 20, Col. II).
22. Delphi, Inv. Nr. 494 (3), 499 (4). (zu Nr. 19). Inv. Nr. 214 (h), 225 (e), 224 (f), 215 (g). (zu Nr. 20). Nach Th. Reinach 1 (1898), —, 8 (1909—13).
23. Kopenhagen Inv. Nr. 14897, nach Th. Reinach 2 (1894). (= Nr. 18).
24. Pap. Wien G 18 768/1494 (= Nr. 28/29).

1. Namen und Sachen

- Achilles*, von Penthesilea getötet (Ptol. Heph. bei Phot. Bibl. 151b, 29–32, Eusth. zu Homer Od. 11, 588, 1696, 51f.) und Nr. 86: 119.
- Akzentuationssystem*, alexandrinisches: 140 mit A. 2.
- Alinea*: 66f., 76, 186.
- Amazonomachie* (Quint. Smyrn. 1, 403–422, Verg. Aen. 11, 891–895) und Nr. 86: 119.
- Anapaeste*: 84, 106, 114ff.
- Anthologie*, musikalische, auf Papyri: 105, 119, 186f.
- Bühnenmusik*: 78–90, 100–108, 110–189.
- Cholanapaeste*: 16ff., 18ff.
- Chromatik*: 25, 67, 76, 86, 90, 91, 98, 111, 120, 186, – in der Tragödie (Plut. mus. 20, 1187E; –, quaest. conv. 3, 1, 645 E, Psellos (?), Über die Tragödie 5, 69 Browning): 81 mit A. 4.
- Corpora antiker Musik*: 9.
- Daktylen*: 16, 100.
- Dochmien*: 78.
- Ekkhesis* in Handschriften: 28f., 27; – in Papyri: 97.
- Eisthesis* in Papyri: 98, 104, 128.
- Epiphanie* des Achilles (Eur. Hek. 97–41, 92–95, 107–115, Soph. Polyxena 480 Nauck, Ov. met. 18, 441–480, Sen. Tro. 168–199) in Nr. 86: 119 mit A. 1.
- Glykoneen*: 74; glykoneische Strophen (Aristonos XVI 1 Diehl): 66 mit A. 1.
- Goethe, J. W. v.* zu B. Marcellos Homervertonungen: 51.
- Hexameter*: 14, 54.
- Hymnus* an Helios 16ff.; – an Nemesis: 18ff.; christlicher Hymnus: 106ff.
- Hyperaeolisch*: 102.
- Hyperastisch*: 96, 98, 104, 186.
- Hyperphrygisch*: 67.
- Hypolydisch*: 25, 76, 90, 91, 92, 93, 108, 124, 128, 186.
- Hypophrygisch*: 86, 90.
- Hyporchem*: 60f., 65.
- Iamben*: 14, 54, 88, 122, 126, 180ff., 184.
- Iastisch*: 56, 120.
- Instrumentalstücke*: 36–40, 98f., 104f.
- Kinesias*, Verfasser von Nr. 95?: 112.
- Kombinatorik* im hellenistischen Schreib-, Grammatik- und Musikunterricht: 40.
- Kretiker*: 58ff., 68ff., 126.
- Kyklopen* bei der Arbeit (Verg. Aen. 8, 429–432) in Nr. 87: 124.
- Limenios* aus Athen, Verfasser von Nr. 20: 68ff.
- Lekythion*: 14, 128.
- Leto und Tityos* (Apollod. I 4,1; Apoll. Rhod. 1, 759–62, Hom. Od. 11, 576–581, Nonn. Dion. 20, 76f.) in Nr. 20: 76; in Nr. 80: 95.
- Lydisch*: 25, 89, 76, 81, 86, 90, 124.
- Lykurgmythos* in Nr. 22 (vgl. Hom. Il. 6, 132–140, Nonn. 20, 182ff.): 84, 86.
- Mei, Girolamo*, Gewährsmann von V. Galilei für Mesomedes-Hymnen: 22 mit A. 5; Gewährsmann von V. Galilei für Notation in 10-Zeilen-System: 46 mit A. 5.
- Melismen* bei der Vertonung von Eigennamen: 100, 120, 121 mit A. 1.
- Melodieführung*, akzentgerechte: 80, 51f., 56, 66, 96 mit A. 9, 109, 118 mit A. 9, 128 mit A. 2, 186, 140; –, akzentwidrige: 48, 81f., 86, 90, 92, 101, 112.
- Mesomedes-Ausgabe* des MA: 22 mit A. 1 und 4, 30f.
- „Mittelton“ (Aristot. poet. 1456 b 31–33, GrGr I 3, 28; 130; 136; 310, GrRF 282, 8–14): 140.
- Modulationsvermerk* in Musikpapyri: 84, 86, 88, 90.
- Monodie*: 119, 124, 129.
- Mumienkartonage*: 80.
- Neumen* in ma. Hss. antiker Autoren: 9, 42.
- Neuvertonungen* der Prooimien Nr. 1/2 durch Mesomedes: 28; – des Hygieia-Hymnus des Ariphron: 81 mit A. 8.
- Notation*, melodische:
- Chromastriche* (Alyp. 23f. M, 884 Jan): 81 mit A. 4, 142 mit A. 4; *Dittographie*: 26, 99; *Doppelnotation* bei Nr. 6: 94; – bei Nr. 16*, S. de Caus, A. Kircher, M. Meibom, P. de Tyard: 48f.; – bei Nr. 17*: 51; *Einschätzung der antiken Notenschrift* (Aristox. harm. II 39f. M, Quint. inst. I 12, 14, Varro GrRF 282, 190ff.): 5; *Haplographie*: 24, 26; *Instrumentalnoten* im Wechsel mit Vokalnoten: 80f., 91, 92f.; – zur Notation von Vokalmusik 64, 76; *Ligaturen*: 112; *Melismen* notiert durch Hyphen: passim, – notiert durch Vokalwiederholung: 66, 80, 90, 120,

121 mit A. 2; *Oktavstriche* (dazu Gaud. 21, 850 Jan): 85, 102; *Quellen der antiken Notenschrift*: 142; *Sonderformen* von Notenzeichen: 142 mit A. 7; *Tonwiederholung* nicht ausgeschrieben: 65, 80, 86, 90, 92; *Unzulänglichkeit* der Notenschrift: 5; *Verlust* von durch Akzente verdrängten Notenzeichen in Hss: 24 mit A. 5, 26; *Vokalnoten* zur Notation von Instrumentalmusik: 189; *Zeichenbestand und System antiker Notation*: 142–145.

Notation, rhythmische:
Diastole: 80, 90, 92; –, von R. Wagner (vgl. Anon. Bellermann § 11–98) identifiziert: 141 mit A. 6; *Doppelpunkt*, liegender: 98; *Fehlen* der rhythmischen Notation: 66, 86, 90; *Inkonsequenzen* der rhythmischen Notation: 56f., 120, 125, 128, 187ff.; *Kolon* in Musiktexten: 141 und passim; –, in Dichtertexten als Lesezeichen, für Personenwechsel: 141 mit A. 4; *Kompismos* (vgl. Anon. Bellermann § 8–10 = § 90–92): 99 mit A. 6f., 104, 141; *Längezeichen* mit graphischer Variante: 125, 188; *Lehrbeispiele* rhythmischer Notation: 40, 105; *Leimma*: 27, 96, 128f., 187f., 141; *Lückenhaftigkeit* der rhythmischen Notation: 26f., 90, 91, 92, 112; *Melismos* (vgl. Anon. Bellermann § 8–10 = § 90–92): 99 mit A. 6f., 104, 141; *Zeichen und System* rhythmischer Notation (vgl. Anon. Bellermann § 1–11 = § 88–98): 141.

Odysseus als Gesandter auf Skyros (Prokl. Chr. 106, 29f., Quint. Smyrn. 7, 194–205) in Nr. 87: 124.

Paian: 58ff., 68ff., 94ff.; – ἐπιπάρσις (dazu Arist. Quint. I. 89 M): 104f.

Papyri, opisthograph: 88ff., 94ff., 106ff.; –, doppelseitig beschrieben: 88ff.

Paragaphos: 28, 74, 76, 91, 108.

Paroemiakus: 16ff., 18ff., 100.

Pentameter: 54.

Personenwechsel, verzeichnet durch χοροῦ-Vermerk: 86; –, verzeichnet durch Diastole: 90; –, verzeichnet durch Schrägstrich(?): 186.

Pherekrates: 74.

Phrygisch: 67, 111.

Proomion: 14ff., 27f.

Prooïon: 65f., 74f.

„*Pythagoras-Vita*“ (Phot. Bibl. 249): abweichende z.T. umfangreichere Fassung in Musikerhandschriften: 28.

Pythais: 64f.

Quellheiligtum der Aphrodite am Hymettos (Situation von Nr. 88?): 129.

Quellen und Überlieferungswege antiker Musik: 9.

Refrain: 26.

Rollenbuch ohne Sprechpartien in Nr. 86: 119f., 124.

Scholien, metrisch-rhythmische: 28; –, metrisch-musikalische, aristoxenisch: 28; –, metrische, byzantinisch: 29.

Schrägstrich in Nr. 89: 186f.; –, in literarischen Papyri: 186 mit A. 2.

Schweigen bei der Epiphanie: 16, 68ff., 108 mit A. 4, 109 mit A. 7.

Scriptio continua in Papyri und Inschriften: 10 und passim.

Scriptio plena in Papyri: 118 mit A. 7, 124, 128.

Seikilos, Verfasser von Nr. 18: 54ff.

Silbentrennung in Papyri: 10, 94, 100, 110, 186.

Specimina Musicae antiquae, in Hss.: 41–44; –, in Drucken (A. Kircher, B. Marcello): 45–52.

Spondeus: 16; – μετζων (vgl. Arist. Quint. I. 86 M): 94, 96, 98, 105.

Skolion: 54ff.

Subscriptio: 57; –, stichometrische: 111.

Techniken: 64f.

Tonbuchstaben, guidonische und griechische: 48; –, bei Ptolemaios (?) und Boethius: 44; – als Schlüssel am Kopf von Notenlinien: 46.

Tonstufen, leiterfremde: 67, 102, 120.

Tragödie, hellenistische: 124.

Trochaen: 100, 126, 180ff., 184.

Unterkürzen: 106f., 120, 125, 128, 188.

Vermerk ἄλλως etc.: 28, 27f., 87, 101, 108, 105; – χοροῦ: 86, 101.

Vertonung strophischer Lyrik: 81f.

„*Wilamowitzianus*“ (sog. choriambischer Dimeter): 74.

Wortakzent, s. Melodiebildung.

Worttrennung in Papyri: 10, 136.

Wort und Ton in der Theorie der Renaissance: 52; – bei antiken Autoren: 82.

Zeichen für Gedichtanfang und -ende: 28f., 27f.

2. Stellen
Accius Philocteta 525–534 Ribbeck: 124.
Aischylos Achilleis 211–259 Mette: 90; Bassarai 88 Mette: 28; Choeptoren 61: 84; Diktyulkoi 464 Mette: 129; Hiketiden 14: 84; Hoplon Krisis 288–290 Mette: 101; Lykurgie 69–81 Mette: 86; Perser 981ff.: 86; Prometheus 88f.: 106; – Pyrkaeus 848 Mette: 129; Salami-

nai 295–301 Mette: 101; Sieben gegen Theben 6: 88; 1060: 182; Theoroi 21 Mette: 88; Thrakerinnen 291–294 Mette: 101.

Alypius 28f. M, 884 Jan: 142 A. 4.

Anonymus Bellermann § 1–11 = 88–98; 141 A. 1; § 8–10 = 90–92: 99 mit A. 6f.; § 66: 142; § 77: 142.

Anthologia Palatina 5, 35: 84; 6, 108: 84; 12, 76: 95; 14, 68: 22; 16, 828: 22.

Apollodor 1,4,1: 76.

Apollonios Rhodios 1, 759–762: 95.

Ariphron XX Diehl: 18, 22, 81 mit A. 3.

Aristeides or. 18, 179: 109.

Aristeides Quintilianus 1, 22 M: 81; 1, 27 M: 142; 1, 84ff. M: 28f.; 1, 96 M: 29, 96, 105; 1, 99 M: 105, 128; 1, 52f. M: 28.

Aristonos XVI 1 Diehl: 66 Anm. 1.

Aristophanes Ritter 1814: 88; Wolken 275–277 (= Nr. 14*) : 48f.; – 128, 188, 789: 88; Frieden 809, 500, 1221: 88; Frösche 187ff., 991: 88; Thesmophoriazusen 39–51: 16, 109; Wespen 51, 852, 982, 1477: 88; Fr. 892f. Kock: 88.

Aristoteles poet. 1456 b 81–88: 140.

Aristoxenos harm. 2, 84 M: 28; 2, 89f. M: 5; rhythm. 296–300 Mor.: 28; 302 Mor.: 29.

Athenaios 4, 148 C: 95; 4, 187 E: 109; 15, 702: 81.

Athenodor GrGr 1,8, 474, 19–28: 82.

Bakcheios 11–42, 298–302 Jan: 142; 100f., 815 Jan: 29.

Boethius inst. mus. 4,8f.: 44, 142; 4, 114f.: 44, 142; 4, 16: 142; 4, 17: 44; 4, 18: 44; 5, 14: 44.

Cicero orat. 17, 57f.: 82.

Clemens Alex. hymn. 59: 106.

Didymos Alex. Migne 89, 589 b: 109.

Diogenes Laertios 1, 84; 1, 61: 110.

Dionysios Hal. de comp. v. 11, 68: 82.

EM 459, 25f. s.v. ὄσθλα: 126; 694, 2 s.v. πρυτανειον: 109; 805, 6f. s.v. χάλις: 84.

Euripides Bakchen 1084: 190; – 1051: 92; Hekabe 87ff., 92ff., 107ff.: 119 mit A. 1; Herakliden 866: 92; Meleagros: 129; – Fr. 550 Nauck: 182; Orestes 322–328 = 388–344 (= Nr. 21): 78ff.; – 976: 92; – 1173: 180; Phaethon Fr. 781, 11–18 Nauck: 28; Phoinissen 558: 92; Rhesos 229: 88.

Eustathios zu Homer Il. 6, 184: 126; zu Homer Od. 11, 588: 119.

Gaudentios 20–28, 847–856 Jan: 142; 21, 850 Jan: 85.

GrGr 1, 8, 28; 180; 186; 810: 140.

Hephaistion 10, 31 Consbruch: 29; Choroiboskos zu H., 218 Consbruch: 121.

Hesiod Theog. 175: 84.

Hesych s.v. κώλου πήρα: 129.

Homer Od. 11, 576–581: 76, 95; Il. 1, 121–244: 90; Il. 6, 182–140: 84, 86; Il. 8, 86: 84; hymn. 18: 50ff.

Inschriften
 FdD III 2, 11; 47; 48; 49: 64f.; 187; 188: 58–76; 191: 66.
 GDI 5115: 121.
 IG 2^a 4588: 81; 4^a 182: 81; 14, 959^a: 16; 5, 1, 1468: 84.
 Kopenhagen Antiksamlingen Nr. 14897 (= Nr. 18): 54.

Isokrates 12, 186: 110.

Kallimachos hymn. Artem. 16; Del. 288: 88.

Limenios XVIII Diehl (= Nr. 20): 68ff.

Lukian am. 14, 412: 88; laps. 6, 798: 81; trag. 129: 16, voc. iud. 8: 126.

Lydus mens. 184 Wunsch: 20, 22.

Lykurg Alex. 808: 88.

Martianus Capella 8, 268: 82.

Maximus Thyr. 7, 1, 42 A: 81.

Nikander ther. 589: 84.

Nonnos 20, 76f.: 76; 20, 182ff.: 84.

Oinopides VS 41, 7: 28.

Orphische Hymnen 51: 84; – Argonautika 1008: 109.

Ovid Met. 3, 314: 84; 18, 441–480: 119 mit A. 1.

Papyri
 PAmherst I 2: 141 A. 4.
 PBerlin 6870 (= Nr. 80–88): 94ff.; 9771: 186 A. 1; 9775: 141 A. 4.
 PGrenfell I 1: 141 A. 4.
 PMichigan 2958 (= Nr. 89/40): 180ff.
 POSlo 1418 (= Nr. 86/87): 114ff.
 POxy 9 + 2687: 66 A. 4, 105; 10, 11, 26, 211, 212, 229: 141 A. 4; 418: 186 A. 1; 1019: 186 A. 1; 1786 (= Nr. 84): 106ff.; 2161: 101; 2255: 101; 2256: 101; 2486 (= Nr. 88): 126ff.
 PStrasbourg 905–807: 186 A. 1.
 PWien G 2815 (= Nr. 21): 78ff.; G 29825 a/b (= Nr. 22/23): 84ff.; G 29825 c–f (= Nr. 24–27) 91ff., G 18768/1494 (= Nr. 28/29): 88.

PZeno 59588 (= Nr. 85): 110ff.

Parmenides VS 28 A. 20: 28.

Pausanias 8, 39, 6: 84.

Photios Bibl. 151: 119; 249: 28.

Phrynichos 95 Kock: 88.

- Pindar* Pyth. 1, 1–8 (= Nr. 16*): 47 ff.
Platon Prot. 387 D: 109.
Plutarch de frat. am. 2, 479 A: 31; mus. 20, 1187 E: 81; quaest. conv. 3, 1, 645 E: 81; de virt. mor. 10, 450 B: 81; .
Psellos (?), Über die Tragödie 5, Browning 69: 81.
Ptolemaios harm. 18f., 26f., 49f., 60f. Düring: 44; 110f. Düring: 39.
Proklos chr. 106, 29f.: 124.
Quintilian inst. 1, 12, 14: 5.
Quintus Smyrn. 1, 408–422: 119; 7, 194–205: 124.
Seneca Tro. 168–199: 119 mit A. 1.
Sextus Emp. adv. math. 9, 49, 386f. Mutschmann: 81.
Sophokles Antigone 137: 106; – 966: 92; Aias 917–19: 100; Ichneutai 237ff.: 129; Lemniai 858 Nauck: 124; Oedipus Kol. 1508: 84; Philoktet 575, 986f.: 124; Polyxena 480 Nauck: 119 mit A. 1; Skyrioi 518 Nauck: 119; Trachinierinnen 984: 134.
Suda s.v. Νέμεσις: 22; s.v. Κόλλου Πήρα: 129.
Synesios hymn. 1, 72–94: 16, 22, 108; 1, 266f.: 106; 2, 28–50: 108f.; 2, 32ff.: 106; – ep. 95, 285 b: 20, 22.
Terenz Hec. 861 (= Nr. 18): 41 f.
Themistios or. 11, 151 BC: 31.
Theognost 58 Cramer: 88.
Theopomp FG rHist 115 F 281: 109.
Varro GrRF 282, 8–14: 140; 282, 109ff.: 5; 808, 84f.: 82.
Vergil Aen. 8, 429–432: 124; 11, 891–895: 119.

Tafeln Nr. 1-4 desunt

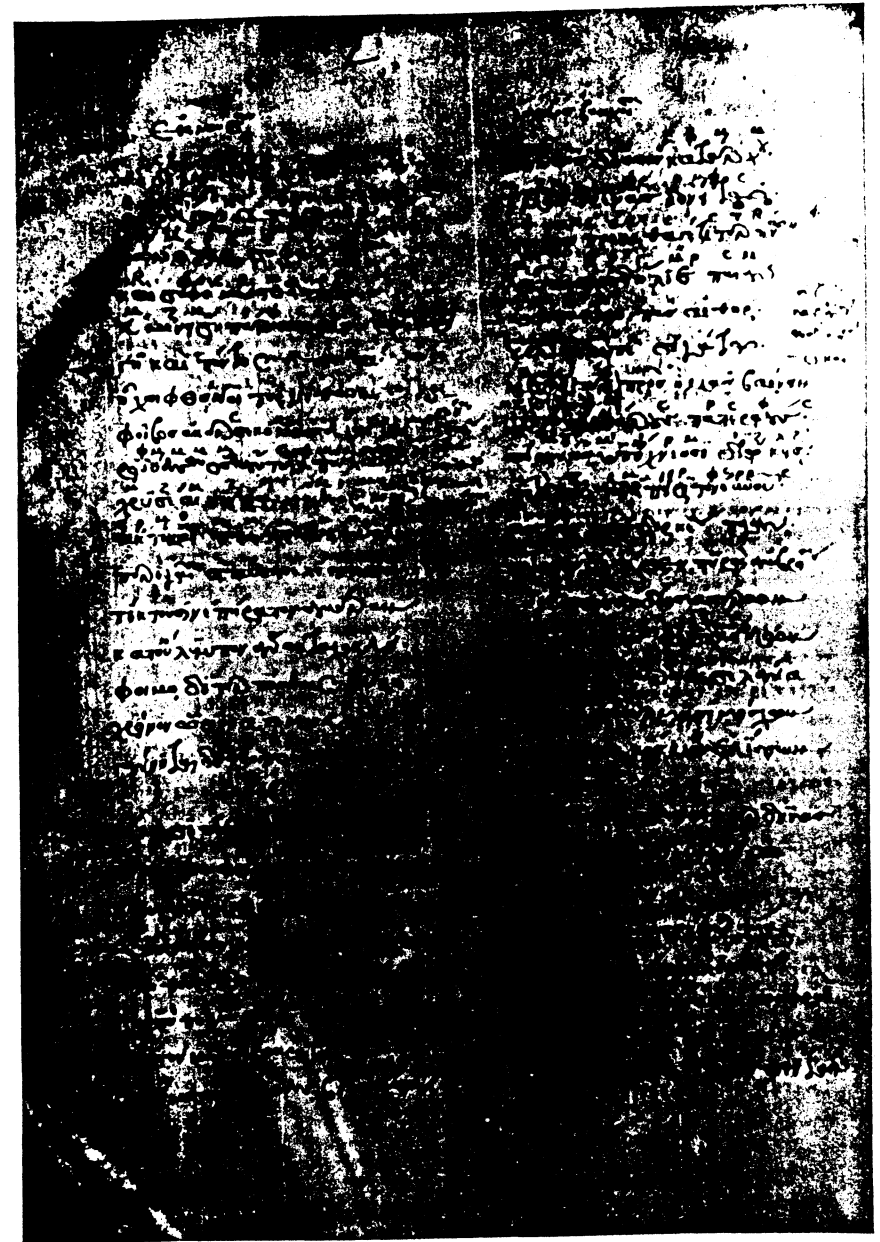


Abb. 5. Venetus Marcianus app. cl. VI 10, 205 v (= Nr. 1-5)

XVII



Abb. 17. Delphi Inv. Nr. 517 (= Nr. 19, Col. I)

XVIII



Abb. 18. Delphi Inv. Nr. 526 (= 19, Col. II)



Abb. 19. Delphi Inv. Nr. 489 (A), 1461 (B), 212 (a), 1591 (C). (= Nr. 20, Col. I 1-12)



Abb. 20. Delphi Inv. Nr. 1461 (B), 1591 (C), 226 (b+c). (= Nr. 20, Col. I 13-27)

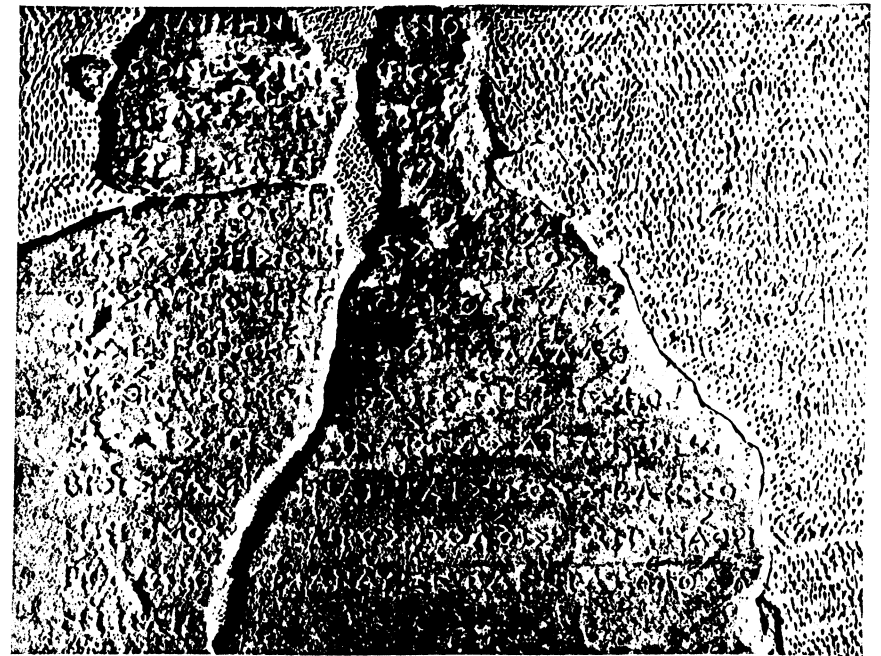


Abb. 21. Delphi Inv. Nr. 225 (e+d), 1591 (C), 209 (D). (= Nr. 20, Col. II)

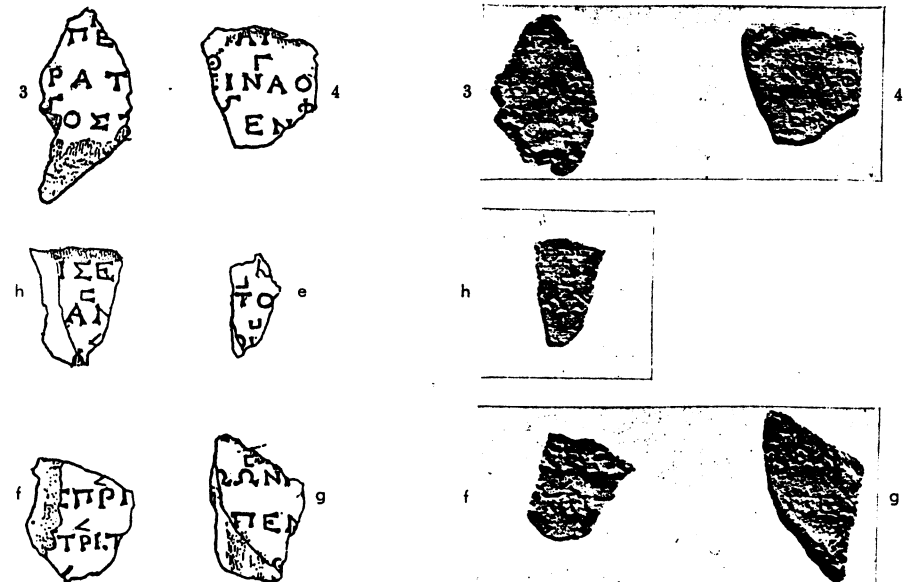


Abb. 22. Delphi Inv. Nr. 494 (3), 499 (4), (zu Nr. 19); Inv. Nr. 214 (h), 225 (e), 224 (f), 215 (g), (zu Nr. 20). Nach Th. Reinach 1 (1893), -, 8 (1909-13)

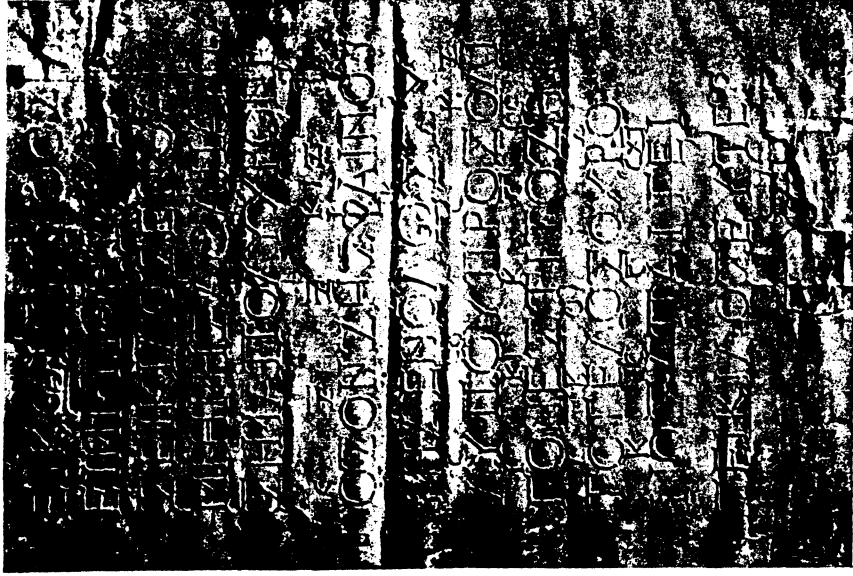


Abb. 33. Kopenhagen Inv. Nr. 14897, nach Th. Reinach 2 (1894). (= Nr. 18)

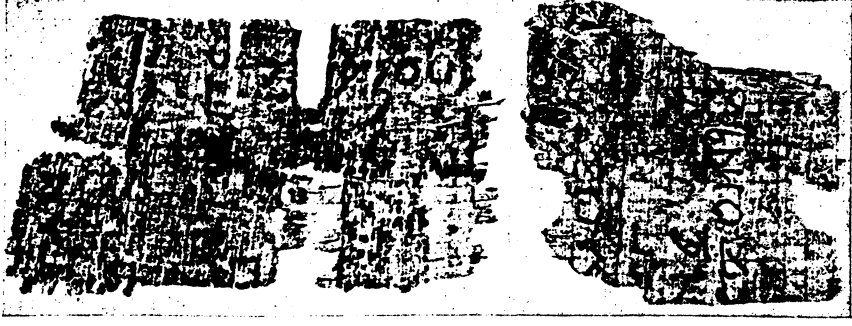


Abb. 34. Pap. Wien G 13763/1494 (= Nr. 28/29)