

Die Überlieferung der Musik in der Antiken Welt

von Egert Pöhlmann, Erlangen

Dichtung und Musik sind für ihre Überlieferung nicht unter allen Umständen auf die Schrift angewiesen. Dies gilt auch für die Antike Welt. Die Oral-Poetry-Forschung¹ hat gezeigt, daß das homerische Epos lange vor seiner ersten schriftlichen Fixierung im Raum der mündlichen Tradition lebte. Überliefert wurden freilich nur Sagenmotive, typische Szenen, Formelverse und stehende Wendungen, und aus dem improvisierenden Verfügen über das traditionelle Material entstand bei jedem Vortrag einer bestimmten Geschichte etwas Neues.

Nach der Übernahme der Alphabetschrift im frühen 8. Jahrhundert² kam es gegen 730 vor Chr. zur schriftlichen Fixierung der *Ilias* und gegen 710 zur Niederschrift der *Odyssee*, ohne daß dadurch die griechische Dichtung sogleich alle Merkmale der Mündlichkeit abgestreift hätte. Vielmehr kam es zu einer Koexistenz von schriftlicher Tradition und mündlicher Rezeption von Dichtung. Auswendiger Vortrag bzw. lautes Vorlesen waren die Regel, der „Einsame Leser“ ist eine Erscheinung erst des 5. Jahrhunderts vor Chr. Ihren Endpunkt findet diese Entwicklung in der Bibliothek des Museion in Alexandria: Im Hellenismus ist die Dichtung zur Buch- und Lesedichtung geworden³.

Eine ähnliche Entwicklung möchte man bei der griechischen Musik erwarten. Freilich zeigen die Vasenbilder, daß man zwischen Dichtung und Musik mit einer beträchtlichen Phasenverschiebung rechnen muß. Die überwiegend im Bereich des Mythos angesiedelte schwarzfigurige Vasenmalerei stellt Schreibtafel und Papyrusrolle nicht dar⁴. Erst gegen Ende des 6. Jahrhunderts vor Chr. werden das Diptychon und bald darauf die Buchrolle als künstlerisches Motiv entdeckt; es tritt zunächst in Schulszenen auf Vasenbildern auf⁵. Ein frühes Zeugnis, die Berliner „Schulvase“ des Duris (gegen 485 vor Chr.), zeigt das Diptychon im Schreib- und Leseunterricht und die Rolle beim Dichtervortrag (Abb. 1). Die Unterweisung in Gesang und Leierspiel jedoch vollzieht sich „al orecchio“, durch Vorspielen bzw. Nachsingen⁶. Um die Jahrhundertmitte freilich ziehen Rolle und Diptychon in Musen- und Musikszenen der Vasenbilder ein. Die Rollen und Tafeln tragen lesbaren Text, sinnlose Buchstabenfolgen, Andeutungen von Schriftzeichen, sofern sie nicht ganz leergelassen sind. Nie jedoch lassen sich auf Vasenbildern Notenzeichen als solche sicher identifizieren.

¹ Vgl. *Homer. Tradition und Neuerung*, hrsg. von Joachim Latacz, Darmstadt 1979.

² Vgl. Alfred Heubeck, *Schrift*, in: *Archaeologia Homerica* 3, 10, Göttingen 1979.

³ Vgl. Rudolf Pfeiffer, *Geschichte der Klassischen Philologie. Von den Anfängen bis zum Ende des Hellenismus*, München 1978.

⁴ Eine erste Übersicht erlaubt Max Wegner, *Griechenland*, in: *Musikgeschichte in Bildern* 2, 4, Leipzig 1963; Erika Simon, *Die Griechischen Vasen*, München 1976.

⁵ Vgl. Henry R. Immerwahr, *Book Rolls on Attic Vases*, in: *Classical, Mediaeval and Renaissance Studies in Honour of Berthold Louis Ullman*, hrsg. von Charles Henderson Jr., Rom 1964, Bd. 1, S. 17ff.

⁶ Berlin 2285, John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 2. Aufl. 1963, Bd. 1, S. 431f., vgl. Abb. 1

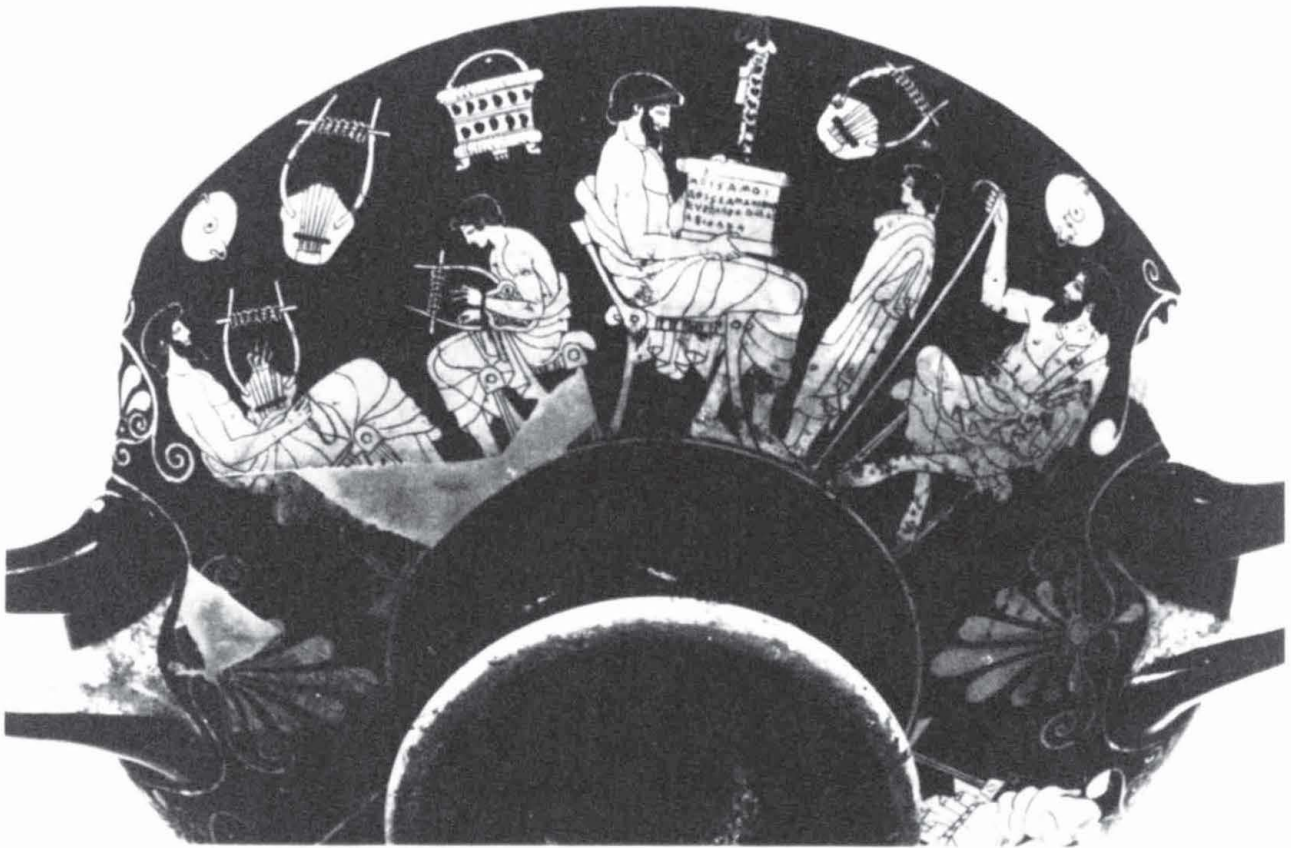


Abbildung 1: Antikenmuseum Berlin F 2285.
 Mit freundlicher Erlaubnis der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.
 Photo: Ingrid Geske-Heiden.

So wird man sich damit begnügen, lediglich feststellen zu können, daß ab 450 vor Chr. die Vorstellung der Schriftlichkeit auch mit Musikszenen vereinbar ist⁷.

Da die Bruchstücke griechischer Musik erst um 250 vor Chr. einsetzen⁸ und da das Alter der altgriechischen Buchstabennotation umstritten ist⁹, bleibt die Frage, von welchem Zeitpunkt an schriftliche Überlieferung von Musik neben die mündliche tritt, in der Schwebe. Man mag überlegen, wieviel man dem kollektiven Gedächtnis zutrauen kann. Dabei drängt sich schnell eine Unterscheidung nach Gattungen auf: Die monodische Lyrik, die eine begrenzte Zahl einfacher Strophenformen immer wieder verwendet, mag mit einem überschaubaren Bestand von vielfach wiederverwendbaren Melodien ausgekommen sein. Daher kann man sich Texte und Melodien der Sappho, des Alkaios, des Anacreon, der attischen Skolien durchaus in mündlicher Überlieferung vorstellen. Auf Absicherung durch schriftliche Fixierung waren hier wohl eher die Texte angewiesen. Daß deren Niederschrift recht früh erfolgt

⁷ Vgl. Egert Pöhlmann, *Die Notenschrift in der Überlieferung der griechischen Bühnenmusik*, in: *Würzburger Jahrbücher Neue Folge* 2 (1976), S. 53ff.; jetzt in: ders., *Beiträge zur antiken und neueren Musikgeschichte*, Frankfurt 1988, S. 57ff.

⁸ S. u. S. 4f.

⁹ S. u. S. 7f.

ist, darf man aus dem beachtlichen Umfang der alexandrinischen Lyrikerausgaben¹⁰ folgern.

Grundsätzlich anders ist die Situation bei der antistrophisch gebauten Chorlyrik, die jetzt für uns schon mit Stesichoros (7./6. Jahrhundert vor Chr.) beginnt¹¹. Deren Einheit, die Triade, kann erheblichen Umfang haben. Sie besteht aus der Strophe, deren Rhythmus, und wohl auch deren Melodie, in der Antistrophe wiederkehrt, und der Epode, deren Rhythmus (und Melodie) an Strophe/Antistrophe anknüpft, aber eigene Wege geht. Die Triade wird innerhalb eines Gedichts je nach Bedarf wiederholt, niemals aber in einem anderen Gedicht wiederverwendet¹². Jede strophische Komposition hatte somit individuelle Rhythmik und eine eigene Melodie. Hier ist mündliche Überlieferung von Texten und Melodien schwerer vorstellbar, zumal die Chorlyrik überwiegend Gelegenheitsdichtung war und mit einmaligem Vortrag bei einem Götterfest oder einer Siegesfeier meist ihre Aufgabe schon erfüllt hatte. Wieder deutet der Umfang der noch in Alexandria vorhandenen Texte¹³ auf deren frühe Niederschrift; die Melodien mögen früh verlorengegangen sein. Aus der Tatsache, daß Pindar von Theben aus gleichzeitig für Besteller aus aller Herren Länder schrieb und, wie er selbst mitteilt, seine Lieder versandte, hat Ulrich v. Wilamowitz die Niederschrift auch der Melodien gefolgert¹⁴. Sollte dem so gewesen sein, so ist doch von diesen Melodien nichts nach Alexandria gekommen¹⁵.

Erbe der Chorlyrik ist die Bühnendichtung, die 536/33 vor Chr. mit der ersten Tragödienaufführung in Athen institutionalisiert wird und uns 472 vor Chr. mit Aischylos' *Persern* faßbar wird. Die Frage zu stellen, ob ein Bühnenstück von der sprachlichen und metrisch-musikalischen Schwierigkeit der *Perser* ohne ein bis ins einzelne fixiertes Autorenexemplar einstudiert werden konnte, heißt schon sie verneinen. Dies trifft auch für die Melodien der Chorlieder und Monodien zu. Wir können den Texten noch ablesen, daß man für die sieben gesungenen Partien der *Perser*, 417 Verse von insgesamt 1077 Versen, 29 verschiedene Melodien benötigte. Das Autorenexemplar eines Tragikers zeigt uns Aristophanes in den *Thesmophoriazusen* (411 vor Chr.), wo er den dichtenden Tragiker Agathon mit seinem Manuskript auf die Bühne bringt¹⁶. Und der Pronomos-Krater aus Ruvo (um 400 vor Chr.) zeigt uns den Dichter Demetrios bei der Probe eines Satyrspiels mit seinem Manuskript in Händen¹⁷.

An sich hatte auch das Bühnenstück mit seiner Premiere seine Aufgabe erfüllt. Ein Bedürfnis, Bühnentexte trotzdem zu verwahren, ergab sich, sobald man es unternahm,

¹⁰ Von Sappho waren 9 Bücher vorhanden. Das 1. Buch hatte 1320 Verse, was auf 6000—9000 Verse, also 300—450 Seiten einer Oxford-Ausgabe führt.

¹¹ Vgl. Martin West, *Greek Metre*, Oxford 1982, S. 46ff.

¹² Vgl. ebda., S. 47.

¹³ Von Pindar hatten die Alexandriner 17 Bücher. Die erhaltenen 4 Bücher entsprechen 180 Oxfordseiten; die Alexandriner hatten somit Pindar im Umfang von 4 Oxford-Bänden.

¹⁴ Ulrich v. Wilamowitz, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, Berlin 1900, S. 48.

¹⁵ Der in den Pindar-Scholien (*Scholia vetera in Pindari Carmina*, hrsg. von Anders B. Drachmann, Bd. 2, Leipzig 1910, S. 31) und im *Etymologicum Magnum* unter dem Stichwort *Εἰδογράφος* erwähnte Apollonios Eidographos hat Pindars Gedichte nach *εἶδη*, freilich nicht nach Tonarten, sondern nach Klassen sortiert. Vgl. Pfeiffer, S. 228.

¹⁶ Aristophanes, *Die Frauen am Fest der Thesmophoros*, Verse 95—129.

¹⁷ Neapel, Museo Nazionale, Inv. Nr. 3240; John D. Beazley, *Attic Red-figure Vase Painters*, Oxford, 2. Aufl. 1963, Bd. 2, S. 1336, Nr. 1.

Bühnenstücke nach ihrer Premiere im Dionysostheater auch anderwärts wieder aufzuführen. Das scheint schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts vor Chr. möglich gewesen zu sein. Denn dem Phrynichos wurde jede Wiederaufführung seiner Tragödie *Der Fall Milets* (nach 494 vor Chr.) untersagt, da man nicht an den mißlungenen ionischen Aufstand erinnert sein wollte. Umgekehrt gestattete ein Volksbeschluß nach dem Tod des Aischylos (456/55 vor Chr.) die Wiederaufführung von dessen Stücken im Athener Dionysostheater. Das 4. Jahrhundert tut dann den Schritt zum Repertoire-Theater auch in Athen: 386 vor Chr. führen die Tragödienschauspieler und 339 vor Chr. die Komödienschauspieler ein altes Stück wieder auf. Dies bürgert sich ein, und den Vorrang unter den Klassikern hat nun Euripides¹⁸.

Wiederaufführung von Bühnenstücken setzt aber die Überlieferung nicht nur der Texte, sondern auch der Bühnenmusik voraus. Der Umfang und die Schwierigkeit der betreffenden Partien schließt mündliche Überlieferung aus. Falls man nicht mit der Möglichkeit der schriftlichen Überlieferung der Bühnenmusik rechnen will, bleibt nur der Ausweg, sich jede Reprise als Neukomposition vorzustellen, was wenig wahrscheinlich ist. Dies führt zu der Frage, ob man im 5. Jahrhundert schon mit einer Notenschrift rechnen darf.

Die griechische Notenschrift ist durch kaiserzeitliche und spätantike Musiktheoretiker überliefert, am ausführlichsten durch Alypius¹⁹. Die älteste sichere Erwähnung einer Notenschrift (*παρρασημαντική τέχνη*) findet sich bei dem Aristotelesschüler Aristoxenos von Tarent (geb. um 370 vor Chr.). Dessen Ausführungen lassen sich trotz einiger Schwierigkeiten mit den Prinzipien der Notenschrift des Alypius verbinden²⁰. Hellenistische Inschriften nennen melodische (*μελογραφία*) und rhythmische (*ῥυθμογραφία*) Notation als Unterrichtsfach von Musikschulen²¹. Von den Zeugnissen aus römischer Zeit ist die Reserve des Quintilian interessant, der die Fähigkeit, ein Instrument zu spielen und Noten zu lesen, aus dem Bildungsgang des zukünftigen Redners ausschließt²².

Weitere Zeugnisse für die Notenschrift liefert das kleine, aber beständig anwachsende Corpus altgriechischer Musik, welches mittelalterlichen Handschriften, hellenistischen bis kaiserzeitlichen Inschriften sowie vor allem den Papyri vom 3. vorchrist-

¹⁸ Zu Phrynicho, vgl. Herodot, *Historiae* VI, 21; zu Wiederaufführungen vgl. Arthur Pickard-Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1953, S. 73, 87, 100–103 und 125.

¹⁹ Aristeides Quintilianus, *De Musica* I 9 und 11, hrsg. von Reginald P. Winnington-Ingram, Leipzig 1963, S. 19ff.; Alypius, *Introductio Musicae*, in: *Musici scriptores Graeci*, hrsg. von Carl Jan, Leipzig 1895, Nachdr. Hildesheim 1962, S. 367ff.; Gaudentios, *Harmonica Introductio* §§ 20–23, in: *Musici scriptores*, hrsg. von C. Jan, S. 347ff.; Bakcheios, *Introductio artis Musicae* §§ 11–42, ebda., S. 293ff.; *Anonymi Bellermanni* § 66f.: lydischer Tropos, § 1 = § 83: rhythmische Notation (*Anonyma de musica scripta Bellermanniana*, hrsg. von Dietmar Najock, Leipzig 1975, S. 19–21; S. 1 = S. 28); Boethius, *De institutione Musicae* IV, Kap. 3f., 15 und 16, hrsg. von Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, Repr. Frankfurt 1966.

²⁰ Aristoxenos, *Elementa Harmonica* II, 39–41, hrsg. von Rosetta da Rios, Rom 1954, S. 49ff., vgl. Pöhlmann, *Notenschrift*, S. 74ff.

²¹ August Boeckh, *Corpus Inscriptionum Graecarum*, Berlin 1828–77, Nr. 3088: aus Teos; Wilhelm Dittenberger, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, Leipzig 3. Aufl. 1915–24, Nr. 960: aus Magnesia; vgl. *Κρουματογραφία* *Anonymi Bellermanni* § 11, S. 4 Najock; anders Henri Iréné Marrou, *Melographia*, in: *L'Antiquité Classique* 15 (1946), S. 289ff.

²² Quintilian, *Institutio oratoria* I, 12, § 14. Weitere römische Zeugnisse zur Notenschrift bei Günter Wille, *Musica Romana*, Amsterdam 1967, S. 489ff. Dazu Lukillios, *Anthologia Palatina* XI, 78, aus neronischer Zeit (*γράφματα τῶν Λυρικῶν Λύδια καὶ Φρύγια*).

lichen bis zum 4. nachchristlichen Jahrhundert verdankt wird²³. Die ältesten Musikstücke aus Handschriften sind die Hymnen des Mesomedes, des Hofmusikers des Hadrian²⁴, die ältesten Inschriften mit Notation sind zwei Apollonhymnen aus Delphi des Jahres 128 vor Chr.²⁵, die ältesten Papyri sind Wiener Fragmente aus Mumienkartonnage des 3. bis 2. vorchristlichen Jahrhunderts, darunter einige Zeilen aus einem Chorlied (Abb. 2) des euripideischen *Orestes* (Verse 338—344)²⁶, ein Rollenende des 3. Jahrhunderts vor Chr. aus Kairo²⁷ und einige Zeilen aus einem Chorlied der euripideischen *Iphigenie in Aulis* (784—792) in Leyden²⁸, aus der Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts.

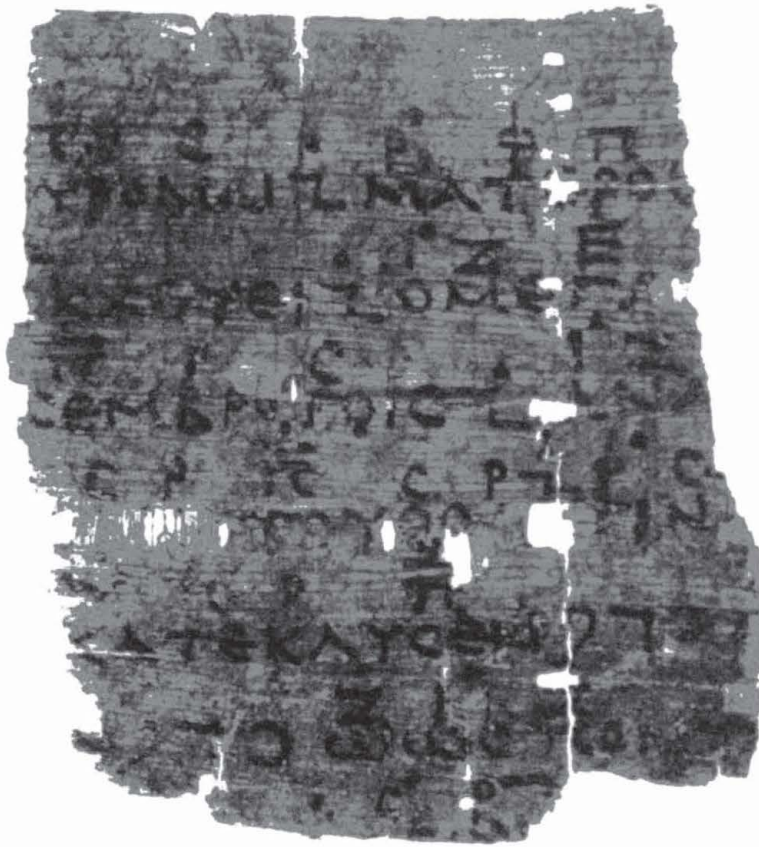


Abbildung 2: Pap. Wien G 2315.

Mit freundlicher Erlaubnis der Österreichischen Nationalbibliothek — Papyrussammlung.

²³ E. Pöhlmann, *Denkmäler Altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970; die neun Neufunde bis 1988 sind verzeichnet in Pöhlmann, *Beiträge*, S. 10ff. Auf dem "Third International Musicological Meeting of Delphi" (28.—30. 10. 1988) hat Dimitris Themelis zwei weitere Musikinschriften vorgestellt (vgl. D. Themelis, *Zwei neue Funde altgriechischer Musik aus Laureotike und aus Pelion*, in: *Mf* 42 (1989), S. 307ff. Beide Inschriften enthalten keinen Text sondern lediglich Zeichen, deren Übertragung als Notenzeichen durch D. Themelis manche Fragen offenläßt. Man wird nun zunächst versuchen müssen, zu einer epigraphisch gesicherten Datierung beider Inschriften zu kommen, bevor man das bisher nur ab 250 vor Chr. belegbare Notensystem der Alypius in diesen Inschriften sucht.

²⁴ Pöhlmann, *Denkmäler*, Nr. 1—5.

²⁵ Ebda., Nr. 19/20.

²⁶ Ebda., Nr. 21 (das *Orestes*fragment, vgl. Abb. 2) sowie Nr. 22—29.

²⁷ Ebda., Nr. 35.

²⁸ Papyrus Leyden, Inv. Nr. 510; vgl. Denise Jourdan-Hemmerdinger, *Un nouveau papyrus musical d'Euripide*, in: *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 1973, S. 292ff.

Der Zeichenbestand verteilt sich auf zwei Zeichenreihen, auf die sogenannte Vokalnotenschrift, in deren Zentrum man das 403 vor Chr. in Athen durch Eukleides offiziell eingeführte ionische Alphabet von Alpha bis Omega vorfindet (Nr. 45—22), und die sogenannte Instrumentalnotenschrift, deren Kernbestand (Nr. 51—7) Rudolf Westphal auf ein voreuklidisches Alphabet zurückführen wollte³⁰. Die Zeichen der Instrumentalnotenschrift treten, mit Ausnahme der Zeichen Nr. 51—43 und 3—1, zu Dreiergruppen zusammen, deren zweites und drittes Zeichen jeweils von dem zugehörigen Grundzeichen abgeleitet ist. Die Zeichen der Vokalnotenschrift kennen dieses Prinzip nicht, sondern führen das Prinzip der alphabetischen Reihenfolge durch.

In beiden Zeichenreihen sind die Zeichen Nr. 67—52 (= $g'' - h'$) lediglich Wiederholungen der Zeichen aus der tieferen Oktave (Nr. 46—31) mit einem diakritischen Strich. Außerdem sind die Zeichen Nr. 6—1 der Instrumentalnotenschrift von den Zeichen Nr. 1—4 der Vokalnotenschrift abgeleitet.

Die verbleibenden Vokalnoten Nr. 51—1 haben in ihrer Mitte die 24 Zeichen des ionischen Alphabets (Nr. 45—22). Oben und unten aber ist sekundär das ionische Alphabet noch einmal angestückt, wobei die Buchstaben gedreht oder anders modifiziert werden. So entsprechen Nr. 51—46 den Buchstaben Tau bis Omega, Nr. 21—1 den Buchstaben Alpha bis Phi. Die Erweiterung des Zeichenbestands von Nr. 45—22 auf 51—1 der Vokalnotenschrift läßt sich annähernd datieren: Die Zusatzzeichen Nr. 51, 48, 47, 46 sowie 21, 20, 17 und 13 sind auf Papyri und Inschriften des 3. und 2. Jahrhunderts vor Chr. bereits nachweisbar.

Auch die verbleibenden Zeichen der Instrumentalnotenschrift zeigen bei den Nummern 51—46 einen unorganischen Zuwachs: Aus dem Verzicht auf Triadenbildung hatte schon Friedrich Bellermann geschlossen, daß diese Noten nicht ursprünglich seien, und den Nummern 45—43 eine ältere Triade $N Z \uparrow$ (jetzt Nr. 43, 46, 49) zugeteilt³¹. Doch sind die Zeichen Nr. 50, 49, 46 ebenfalls auf Papyri und Inschriften des 3. und 2. Jahrhunderts vor Chr. belegt.

Der Grundbestand der Vokalnotenschrift, Nr. 45—22, und der der Instrumentalnotenschrift, Nr. 51 bzw. 45—7, ist jedenfalls älter als das 3. Jahrhundert vor Chr. Der Grundbestand der Instrumentalnotenschrift wurde von R. Westphal noch über das 5. Jahrhundert hinaufdatiert³². 1961 aber unterzog André Bataille den Gesamtbestand der Notenzeichen des Alypios einer paläographischen Untersuchung mit dem Ziel, diesen zu datieren. Er ging dabei (zu Unrecht) davon aus, daß das Notensystem ein Konzept aus einer Hand sei³³, das wegen der Verwendung einzelner kursiver Buchstabenformen in die Zeit von 300—250 vor Chr. zu datieren sei. Die meisten seiner Beobachtungen betreffen Zeichen, die zu den oben genannten sekundären Erweiterungen gehören. Entscheidend wäre Batailles Bewertung des vokalen und gleichzeitig instrumentalen $C = a$ (Nr. 28) im Zentrum des Systems als späte kursive Form, wenn

³⁰ Rudolf Westphal, *Metrik der Griechen*, Bd. 1: *Griechische Rhythmik und Harmonik*, 2. Aufl. Leipzig 1867, S. 391 ff.

³¹ Friedrich Bellermann, *Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen*, Berlin 1847, Nachdr. Wiesbaden 1969, S. 46.

³² S. o. Anm. 30.

³³ André Bataille, *Les deux notations mélodiques de l'ancienne musique Grècque*, in: *Recherches de Papyrologie* 1 (1961), S. 5—20; hier S. 8: "L'inventeur pensait sans doute en musicien, mais aussi en scribe".

sie zuträfe. Nun haben zwar der Derveni-Papyrus (um 350 vor Chr.) und der Timotheos-Papyrus (um 330 vor Chr.) noch das eckige **S** der Inschriften³⁴. Doch hat Denise Jourdan-Hemmerdinger Beispiele für rundes C auf Papyri und Grenzsteinen des 4. und auf Vaseninschriften des 5. Jahrhunderts vor Chr. beigebracht. Ihr ältestes Beispiel für rundes C ist eine Gefäßinschrift von 480—460 vor Chr.³⁵ Damit ist, jedenfalls für den Grundbestand der Vokalnotation (Nr. 45—22) und Instrumentalnotation (Nr. 51—7) Batailles Datierung hinfällig.

Man darf somit wieder damit rechnen, daß die Instrumentalnotation im frühen 5. Jahrhundert schon vorhanden war, und daß durch deren teilweise Transkription in das ionische Alphabet für die Bedürfnisse von Chorsängern die Vokalnotenschrift entstand, ohne daß man sich auf Einzelheiten festlegen sollte. Kann doch jeder neue Papyrus, jede neue Inschrift, jede neue Vaseninschrift Überraschungen bringen. Eine solche hat Annie Bélis veröffentlicht: Aus kaiserzeitlichen Theoretikern war ein System von Solmisationssilben (**ta th tq te**) bekannt. Dieses dient aber schon auf einem bemalten tönernen Epinetron des frühen 5. Jahrhunderts vor Chr. aus Eleusis zur Notation einer Fanfare auf der Salpinx³⁶. Noch erstaunlicher als die hier faßbare Kontinuität von 800 Jahren im Bereich des musikalischen Handwerks ist die Tatsache, daß man nun im 5. Jahrhundert vor Chr. ein konkurrierendes (wenngleich recht primitives) Notationssystem kennt.

Brechen wir ab und kehren wir zur Frage der Überlieferung der Bühnenmusik des 5. Jahrhunderts vor Chr. zurück. Wie schon dargelegt, konnte die Bühne insbesondere wegen der Notwendigkeit, Wiederaufführungen erfolgreicher Stücke erst außerhalb Athens, seit 386 vor Chr. auch im Dionysos-Theater von Athen zu veranstalten, nicht auf Bühnenexemplare mit Text und Notation verzichten. Daß die Anfänge der Notenschrift bis ins 5. Jahrhundert hinaufreichen, brauchen wir nun nicht mehr zu bezweifeln. Dies führt sogleich auf ein neues Problem: Die Papyri und natürlich auch die Handschriften zeigen, daß die alexandrinische Philologie die Bühnenmusik zu Tragödie und Komödie nicht mehr besaß, sondern bereits mit nackten Lesetexten arbeiten mußte. Das bedeutet aber, daß das gegen 330 vor Chr. unter Lykurg angefertigte Staatsexemplar der drei Tragiker, das unter Ptolemaios III Euergetes (246—221) nach Alexandria kam³⁷, ebenfalls nur die Texte enthalten hat.

Es muß also früh eine Spaltung der Überlieferung in Bühnenexemplare für den professionellen Gebrauch der Schauspieler und Berufsmusiker einerseits und reine Libretti erfolgreicher Bühnenstücke für das Athener Lesepublikum andererseits eingetreten sein, die dadurch bedingt war, daß die Kenntnis der Notenschrift sich auf den Kreis der Berufsmusiker beschränkte. Aus einem solchen Libretto liest sich Dionysos in den *Fröschen* aus der *Andromeda* des Euripides vor³⁸. Aus solchen Lesetexten wurde

³⁴ S. Anm. 29.

³⁵ D. Jourdan-Hemmerdinger, *La date de la "notation vocale" d'Alypius*, in: *Philologus* 125 (1981), S. 299—303.

³⁶ Annie Bélis, *Un nouveau document musical*, in: *Bulletin de Correspondance Hellénique* 108 (1984), S. 99ff.; vgl. *Anonymi Bellermann* § 77 und §§ 86—93, S. 24 und 29 Najock.

³⁷ Plutarch, *Moralia*, 841 F, Galen, *In Hippocratis Epidemias* III, commentarius II 4, 607, 79 Wenkebach.

³⁸ Aristophanes, *Frösche* 53.

das Tragiker-Staatsexemplar des Lykurg zusammengestellt, und über solche Lesetexte kam auch die Komödie nach Alexandria. Die kompletten Bühnenexemplare aber verblieben im Gewahrsam der Schauspieler und fanden bei Wiederaufführungen Verwendung. Reste solcher Texte aus dem professionellen Bereich sind die Musikfragmente, soweit sie Bühnentexte enthalten. Doch während die Texte der Bühnendichtung des 5. bis 3. Jahrhunderts vor Chr. durch die gelehrte Tradition der alexandrinischen Philologie und das Interesse der Schule die Chance der Überlieferung erhielten, waren die Melodien von Tragödie und Komödie der Willkür der Schauspieler und dem sich wandelnden Zeitgeschmack ausgeliefert und sind so schließlich bis auf geringe Reste verlorengegangen³⁹.

Bachs frühe Kantaten im Kontext der Tradition*

von Friedhelm Krummacher, Kiel

Die ersten vokalen Werke Johann Sebastian Bachs haben seit jeher Musiker und Wissenschaftler gleichermaßen fasziniert. Dies Engagement setzte bemerkenswert früh ein, nachdem im 19. Jahrhundert Bachs Vokalwerk schrittweise bekannt wurde. Und erstaunlich wird diese Faszination, sobald man sich klar macht, welcher einer unverhältnismäßig kleinen Werkgruppe sie gilt. Zu überlegen ist daher, ob der eigene Reiz der Werke eher in ihrer biographischen Position oder in ihrer kompositorischen Qualität begründet ist.

Es war Philipp Spitta, der als Voraussetzung für Bachs Orgelmusik die Werke von Dietrich Buxtehude entdeckte¹. Und diese Entdeckung veranlaßte schon Spitta dazu, auch in den Vokalwerken von Buxtehude die Grundlagen für Bachs eigenes Kantatenwerk zu suchen. Diese durch Spitta bestimmte Sicht hat sich seither beharrlich gehalten, zumal erst nach Spittas Leistung der Hauptbestand von Buxtehudes Vokalmusik aufgefunden und ediert wurde². Und im weiteren hat diese Perspektive die Ziele und

³⁹ E. Pöhlmann, *Zur Frühgeschichte der Überlieferung griechischer Bühnendichtung und Bühnenmusik*, in: *Festschrift Martin Ruhnke*, Erlangen 1986, S. 294 ff.; in: Pöhlmann, *Beiträge*, S. 23–40.

* Überarbeitete Fassung eines Referats anlässlich des Kolloquiums „J. S. Bachs historischer Ort“ der Universität Leipzig im Juli 1987.

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde, Leipzig 1873–80, 6. Aufl. Wiesbaden 1964, S. 251 ff., zu Buxtehudes Vokalwerken, S. 290 ff.

² Carl Stiehl, *Die Familie Düben und die Buxtehudeschen Manuskripte auf der Bibliothek zu Upsala*, in: *Monatshefte für Musikgeschichte* 21 (1889), S. 4 ff. Eine erste Sammelausgabe erschien in *DDT 14: Dietrich Buxtehude, Abendmusiken und Kirchenkantaten*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1901.