

Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch - philologischen und
historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Band II. Jahrgang 1872.

München.

Akademische Buchdruckerei von F. Straub.

1872.

~
In Commission bei G. Franz.

11
IX 17.30-1872,9

Herr Christ legt eine Abhandlung des Herrn Professor
Moriz Schmidt in Jena vor:

„Die Taktmaasze einiger olympischen Oden
Pindar's.“

W. Christ hat zur Geschichte der Metrik eine Reihe von Beiträgen geliefert, unter denen die im Jahre 1868 erschienene Abhandlung über die metr. Ueberl. d. pind. Oden, welche in den Abh. d. k. b. Akad. d. W. I. Cl. XI. Bd. an dritter Stelle sich findet, für mich, den Schreiber dieser Zeilen, der selbst seit Jahren die pindarische Kunst zu verstehen sucht, von nicht geringerem Interesse war, als desselben Gelehrten schon ein Jahr später in der biblioth. Teubner. erschienene Textrecognition, welche die Gliederung der angenommenen Perioden und Kola durch typographische Mittel zu veranschaulichen sucht.

Ueber die Forderung nun, die Bedeutung der Ueberlieferung ihrem wahren Werthe nach abzuschätzen und nicht ohne Weiteres in die Rumpelkummer zu werfen, bin ich mit Christ ebenso einverstanden, wie in dem kurzen missbilligenden Urtheil, welches er über die Ergebnisse der Königsberger Metriker fällt — nur möchte ich, in Anbetracht der gänzlich verschiedenen Ziele, welche er und die Königsberger Schule verfolgen, doch etwas weniger Herbigkeit gegen ihre Bemühungen erbitten. Die überlieferte Kolometrie der olympischen Oden, um die es sich zunächst allein handelt, hat vielleicht sogar einen etwas höheren Werth als selbst

1110458

3V 0024 530 71

Christ ihr zuzugestehen geneigt ist, aber ob es in allen Fällen die pindarische ist, bleibt doch immer fraglich, und wäre sie es sogar in den meisten Fällen, so ist sie doch immer ein Produkt des Nachdenkens resp. Nachrechnens, kurzum eines mehr oder minder tastenden Versuchs. Auf welchem andern Wege aber, als auf dem des Versuchs, Jemand die von Christ S. 17 offen gelassene Frage nicht nur nach der Möglichkeit der Durchführung eines gleichen Taktes in den pindarischen Oden, sondern auch zunächst nur nach dem Taktmaass einer einzelnen Ode zu lösen hoffen könnte, sehe ich nicht ein. Gerade diese Frage aber ist es, welche andere nach ihrem Vermögen zu lösen wünschen, — und dass ihre Lösung das letzte Ziel ist, auf welches wir alle loszusteuern haben, wird doch wohl zugegeben werden müssen. Das Experiment wird nun zu befriedigenden Resultaten freilich nur dann führen, wenn der Experimentierende auch in der Geschichte der Metrik und den Schriften der Rhythmiker gehörig beschlagen ist, und wird alsdann fast das Gepräge wissenschaftlicher Methode tragen, aber auch das befriedigendste Resultat wird immer nicht durch wissenschaftliche Methode erobert sein, sondern lediglich durch den glücklichen Versuch eines wissenschaftlichen Mannes, welcher auf historischer Basis experimentirte.

Auch die Ergebnisse, welche auf den folgenden Blättern in möglichster Kürze niedergelegt sind, wollen sich nur als Erträgniss angestellter Versuche geben: wagen es aber trotzdem auf nähere Prüfung Anspruch zu machen, weil dabei nirgends der historische Boden verlassen ist, vielmehr zweierlei Thatsachen als Operationsbasen dienten, auf welche bislang zu wenig Rücksicht genommen zu werden schien, nämlich die grössern Takte und die *χρόνοι ὑπομοποιῆτας ἴδιοι*, unter strenger Festhaltung am *χρόνος πρῶτος*.

Muss es denn nicht befremden, wenn die alten Rhythmiker, und nach ihnen Westphal's Bücher von den Takten

verschiedenen Umfangs und von ihren χρόνοι ἴδιοι wie von einer landläufigen weltbekannten Sache reden, ohne dass es uns gelingen sollte, die Existenz derselben aus den erhaltenen Werken der Dichter nachzuweisen? Es ist doch wahrlich von vornherein viel glaublicher, dass sich auch die alte Musik gestattet haben werde einen beliebigen Takt durch φθόγγοι verschiedener Zeitdauer zu füllen, deren metrisches Bild, wenn man die Längen und Kürzen desselben consequent durch Viertel und Achtel widergeben wollte, die Vorstellung eines ganz andern Taktes erwecken würde; als dass hinter ihren χρόνοι δ. ἴδιοι nichts weiter zu suchen sei, als einige wenige τρίσημοι oder τετράσημοι u. dgl. oder einige über das Normalmaasz verlängerte oder hinter demselben zurückbleibende χρόνοι πρώτοι. Und vollends unglaublich ist es, dass die Bemerkungen der Alten über den verschiedenen Umfang der Takte nur aus dem Wirrwarr von Dipodien, Tripodien u. s. w. abstrahiert seien, welche nach ihren Vorschriften iktiert zu einen endlosen Taktwechsel nöthigen würden, während es weitaus die natürlichste Annahme ist, dass sie ihre Taktformen oft genug für ganze Gedichte oder längere Theile eines Gedichts συνεχῶς verwendet fanden, und nur wir die Blinden sind, welche sie noch nicht wieder entdeckten, eben weil wir von den χρόνοι ῥυθμοποιῶας ἴδιοι noch nichts wissen mochten. Will doch sogar Westphal immer noch den ἀνακλώμενος $\frac{6}{8}$ | ♪ ♪ ♪ | schreiben, statt

♪ ♪ ♪ ♪ oder ♪ ♪ $\overset{3}{\text{♩}}$ ♪ — Ich meine, wenn es Jemand gelänge in einem und dem andern epinikion solche grössere Takte, oder auch nur ein μέτρον, dadurch consequent durchzuführen, dass er nach der Manier unsrer Componisten, den Einzeltakt durch χρόνοι δ. ἴδιοι füllte, ohne natürlich seinen Rhythmus zu alterieren und ohne den χρόνος πρώτος zu wechseln, dann läge die Vermuthung recht nahe, dass Pindar sich wirklich in diesem Takte bewegt habe. Ein Gewinn

für die Wissenschaft aber, dünkte ich, wäre dies Resultat auch, trotzdem es nicht gerade auf dem wissenschaftlichsten Wege gewonnen wäre. Nicht bloss, dass wir endlich die Vorstellung von der Häufigkeit der *μεταβολή* aufzugeben gezwungen würden, auch die andere ebenso vorgefasste Meinung von der ausgedehnten Herrschaft des $\frac{4}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Taktes würden wir los und über die Thätigkeit des Apollonios *εἰδογράφος* und den Begriff des *εἶδος* müssten sich die Vorstellungen klären.

Uebrigens dürfte es nicht einmal gänzlich an wirklich wissenschaftlichen Mitteln fehlen, die Resultate der Versuchswege auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen.

Eine Art Prüfstein möchte vor Allem die Uebereinstimmung mit der alten Kolometrie selbst sein, da doch vorauszusetzen ist, dass die Alten mit ihren Hilfsmitteln und als Erben der alten Tradition eher mehr als weniger herausbringen konnten wie wir. Eine weitere Sicherheit gewährt ferner die Uebereinstimmung der rhetorischen Perioden und Kolenschlüsse mit den musikalischen, welche wenigstens in der ersten Strophe und Epode immer stattgefunden zu haben scheint; so wie die der rhetorischen und musikalischen Hauptaccente, die wohl überall nach Möglichkeit angestrebt war, und endlich sogar die der Wortaccente mit den guten Takttheilen, namentlich wenn Kürzen sich häufen. Drittens sind hierbei von grösstem Belang alle diejenigen Stellen eines Gedichtes, in welchen die Vernachlässigung der streng metrischen Responion oder scheinbare Verwahrlosung des Textes, befremdliche aber wohlbezeugte Lesarten der Alten ihre natürliche Erklärung in der Gleichwerthigkeit der rhythmopoetischen *χρόνοι* findet. Oder es wird viertens der ermittelte Grundtakt durch die in allen Oden gleiche musikalische Behandlung gewisser bedeutungsvoller Worte empfohlen, wie die Namen der grossen Nationalfeste, Götter, Heroen, Sieger, Kampart u. dgl., ja sogar gewisser Partikeln

in bestimmten Formeln (wie z. B. das gebeteinleitenden ἀλλ' ὦ, εἴην, οὐ) oder gewisser sinnschwerer Sylben, wie das εῦ in Compositis; wobei umgekehrt bedeutungslose nach der jetzigen Perkussion triseme Wörtchen εἶν, δέ, μὲν u. dergl. in ihr musikalisches Nichts zurücksinken. Fünftens möchte ich behaupten, dass wenn der Mangel an Ruhepunkten für den Sänger bei der üblichen oder Christ'schen Gliederung einer Ode sich sehr stark fühlbar macht (ein Umstand, der Westphal Metr. II. sehr genirt) ihr richtiges Taktmaasz eben noch nicht gefunden sei: umgekehrt also ein Taktmaasz, welches ausser den erwähnten andern Vortheilen auch noch die Pausen ungesucht darbietet, schwer widerlegbare Ansprüche auf Authenticität erheben könne. Es wäre für die Metrik schon ein erheblicher Gewinn, wenn sich meine Ansicht bestätigen sollte, dass nicht alle scheinbaren Anakrusen die Geltung musikalischer Auftakte haben, und dass zweitens Pindar selbst da, wo er Anakruse oder Auftakt (ein der alten Rhythmik freilich fremder Begriff) verwendet, vorher pausirt. Endlich wird die von Westphal wieder aufgegebene eurythmische Responsion, mit der allerdings nachgerade Unfug genug getrieben ist, wenn wir unter ihr nur die Ausgleichung des Taktumfangs der Kola der Periode verstehen, ein nicht verächtliches Mittel abgeben, die Richtigkeit des vermutheten Grundtaktes zu prüfen.

Nach diesen Vorbemerkungen glaube ich die Leser auffordern zu dürfen, eine vorurtheilsfreie Prüfung der folgenden Blätter vorzunehmen, welche von jeder oppositionellen Haltung weit entfernt, insbesondere zu den Christ'schen Studien schon darum freundliche Beziehungen anbahnen müssen, als auch sie der alten Ueberlieferung nach Möglichkeit gerecht zu werden suchen, und hoffentlich in vielen Fällen gerechter geworden sind, als die meisten Neuern.

Wir beginnen mit

der vierten Olympischen Ode an Psaumis.

Da wir zunächst noch gar nicht wissen, in welchem Takt dieselbe gehalten war, wird es unsere Aufgabe sein, wo möglich aus der Kolometrie unserer Handschriften festzustellen, in welcher Taktform das epinikion nach Ansicht der Alten geschrieben war. Die Hds. theilen aber so:

Ἐλατῆρ ὑπέριτατε βροντᾶς
 ἀκαμαντόποδος
 Ζεῦ τεαὶ γὰρ ὦραι
 ὑπὸ ποικιλογόρμιγγος αἰοιδᾶς
 ἐλισσόμεναί μ' ἔπεμψαν
 ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.

Dazu bemerkt der alte metrische Scholiast von Z. 4 an: τὸ τέταρτον ἰωνικὸν τρίμετρον βραχυκατάληκτον ἀπὸ μείζονος. ἡ πρώτη δὲ μακρὰ συλλαβὴ διαλύεται εἰς δύο βραχείας. τὸ πέμπτον ἰωνικὸν δίμετρον ἀκατάληκτον, τῶν ἀρχουσῶν οὐσῶν ἀδιαφόρων καὶ ἐν μὲν τῷ ᾧ ἰωνι (sic) ἀρχομένον ἰάμβ. ὁ καὶ Ἑγαιστίων παρατηρεῖται (c. II. p. 37,8 Westph.) ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ τροχαίου ὃς οἰκεῖος ἰωνικοῖς. τὸ ἕκτον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος τρίμετρον βραχυκατάληκτον.

Die Empfindung, welche den Metriker hier geleitet hat, könnte wohl eine richtige gewesen sein, wenigstens ist Z. 6.

ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων
 σπεύδει Καμαρίνα. θεὸς εὐφρων

die Perkussion von Christ:

— || u u — | u u — —

eine declamatorisch höchst unnatürliche, dagegen

| — u u | — u u | —

eine sehr bequeme, namentlich für die Gegenstrophe. Auch die beiden vorausgehenden Zeilen bequemen sich dem jonischen Rhythmus ausserordentlich leicht und gut an: es wird

sich also darum handeln, wie die drei Anfangszeilen sich zu ihm stellen. Diese Untersuchung wird aber nur dann mit Sicherheit zu führen sein, wenn wir die rhythmopoetischen Formen (*χρόνοι ξυθμοποιῆας ἴδιοι*) kennen, welche das *ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος* annahm. Es sind ausser den zwei Grundformen: () und () folgende:



(gewöhnlich $\frac{6}{8}$  geschrieben). So viele kennt wenigstens Sotades, oder wir aus Sotades, obschon damit schwerlich alle erschöpft sind, wie z. B. nicht einzusehen ist, warum

 u. a. ausgeschlossen gewesen sein sollten, wenn sie ein Lyriker hätte verwenden wollen. Oder worin wäre  schlechter als

? Nur  ist mit Recht verworfen. Setzen wir nun diese Formen in den ersten 3 Kolis der Hds. ein, beachtend dass in Str. und in der Gegenstr. *εὐρυ-σθενέων* und *βροντᾶς ἀκαμαν-* sich decken, so kommt folgendes heraus:

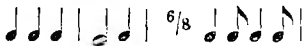


wogegen von Seite der Rhythmopoeie absolut nichts einzuwenden ist. Die Hds. fahren fort:

ξείνων δ' εὖ πρᾶσσόντων ἔσθ' ἀνάν
 αὐτίκ' ἀγγελίαν
 ποτὶ γλυκεῖαν ἔσθ' ἰοί.

Der metrische Scholiast hat hier die Jonici nicht erkannt, er redet von λογαοιδικὸν ἐξ ἀναπαισικῶν, φερεκράτειον ἀντισπαστικόν, λαμβικόν ἐφ' ὅθ' ἡμιμερές. Aber es steht hier nichts im Wege die Jonici herzustellen:



oder auch  u. s. f. vorzuzeichnen.

Der Rest der Str. ist in den Hds. in folgende sechs Kola gelegt:

ἀλλὰ Κρόνον παῖ ὃς Αἴτιαν ἔχεις.
 ἵππον ἀνεμόεσσαν ἑκατογ-
 κεγάλα Τυγῶνος ὀβριμον
 Ὀλυμπιονίκαν
 δέξαι Χαρῖτων γ' (θ') ἑκα-
 τι τόνδε κοῦμον.

Unsere heutigen Texte geben gegen die Ueberlieferung ἀλλ' ὦ (wohl richtiger), ὀβριμον, Οὐλυμπιονίκαν, δέκευ und streichen γ' oder θ', wofür mit Christ F einzusetzen ist. Dem metrischen Scholiasten kommt hier die Fühlung für Jonici wieder. Er nennt τὸ δέκατον ἐπιωνικὸν ἀπ' ἐλάσσονος. τὸ ἐνδέκατον freilich trochäisch mit Auflösungen. τὸ δωδέκατον ἰωνικὸν ἐξ ἐλάσσονος καὶ μείζονος δίμετρον ὑπερχατάληκτον. τὸ τρισκαιδέκατον ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος ἡμιόλιον. τὸ ἰδ' ἰωνικόν, ἢ κατακλείς τροχαῖος und den Schluss λαμβικόν πενθ' ἡμιμερές. Zu dieser Messung des Schlusses hat ihn offenbar der Umstand bewogen, dass wenn er τι noch zu Kolon 14 genommen hätte, das letzte Kolon

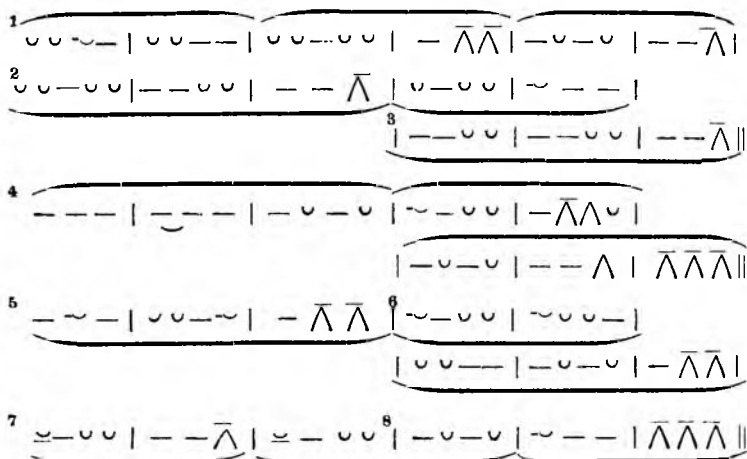
nur aus einem Takte (Dipodie) bestanden hätte. Machen wir uns aber von diesem Scrupel frei, so gewinnt der Rest der Str. unter durchgängiger Festhaltung des ionischen Rhythmus folgende Gestalt:



und da allerdings die Dipodie nicht wohl allein auftreten kann wird das 15. Kolon  geschrieben sein. Ueberblicken wir nunmehr die ganze Strophe, so sehen wir sie nach der alten Kolometrie in drei Perikopen zerlegt, deren mittelste nur aus drei Kolis besteht, während die beiden andern jede sechs umfasst. Das Schema ist:

2 2 2 . 3 2 3 . 3 2 2 . 3 2 3 . 2 2 2

Wenn nun aber V. 1 und 7.8 der Ausgaben, so wie V. 2.3 und 5.6 sich an Taktumfang und Gliederung völlig entsprechen, V. 4 dagegen diese ganz ungesuchte Symmetrie dadurch stört, dass sein drittes Kolon einen Takt zu wenig hat, so liegt es gewiss sehr nahe, denselben durch eine Pause zu ergänzen, um so mehr als vor dem Gebet *ἀλλὰ Κρόνος* eine längere Pause ganz angebracht ist. In den üblichen metrischen Zeichen würde also die alte Kolometrie mit ihren 15 Kolis so auszudrücken sein:



Der Einzeltakt ist darin nur viermal durch Formen ausgedrückt, welche Sotades nicht hat:

 = ελατήρ

 = -εσσαν ἑκατογ-

 = αὐτίκ' ἀγγελί- und ἵπον ἀνεμό-

die aber den Formen  |  |  entsprechen.

Mit der Epode können wir uns nunmehr kürzer fassen. Sie beginnt in den Hds. mit denselben Kolis, welche in unsern Ausgaben als Verse ausgedrückt sind:

ἄπερ Κλυμένοιο παῖδα

Λαμνιάδων γυναικῶν

ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας

auch hier bemerkt der metr. Scholiast: τὸ ἄ ἰωνικὸν ἀπὸ μείζονος δίμετρον ἀκατάληκτον.

er mass also:  |  |  |  |

und wenn der übereinstimmenden Lesart der Hds. ausser

AD (doch stimmt paraphr. A mit der Majorität) Rechnung getragen wird, wonach ἀπερ καὶ Κλυμένοιο (κε II) gelesen wurde, lautete V. I  was der Schluss der Str. empfiehlt. In den nächsten zwei Versen weicht der moderne Text von der alten Kolometrie darin ab, dass δρόμον in jenem den Schluss des 4., im alten den Anfang des 5. V. bildet. Die Entscheidung, was vorzuziehen sei, gehört nicht hierher, uns interessirt jetzt nur die Frage wie die Worte:

χαλκίοισι δ' ἐν (om A) ἔντεσι νικῶν
 δρόμον ἔειπεν Ὑψιπυλεία
 μετὰ στέφανον ἰών

von den Alten rhythmirt gedacht wurden. Auch hier spricht für Kol. 5 der metr. Schol. wieder von Jonicis: τὸ τέταρτον προσοδιακὸν ἐξ ἰωνινῶ καὶ χοριάμβου καὶ συλλαβῆς:



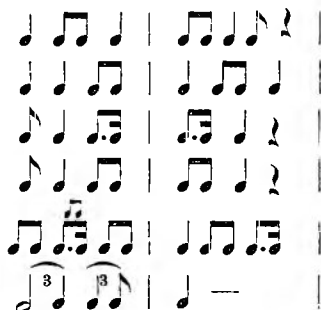
also wird im vierten Kolon der Choriamb als Stellvertreter des Jonicus anerkannt, wofür wenigstens Sotades kein Beispiel bietet. Das sechste Kolon liesse sich übrigens auch

 messen, wodurch die Wortaccente mit den rhythmischen Accenten in Uebereinstimmung treten, und Raum wird für den Auftakt des nächsten Kolon, der wenigstens nach A erheischt wird, welcher allein gegen alle übrigen Hds. οὗτος μὲν ἐγὼ bietet. In den nächsten 6 Kolis redet zwar der metr. Sch. nicht mehr von Jonicis, aber seine Abtheilung gestattet dieselben ohne Schwierigkeit herzustellen.

οὗτος ἐγὼ ταχύνῃτι,
 χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.
 φύονται δὲ καὶ νέοις

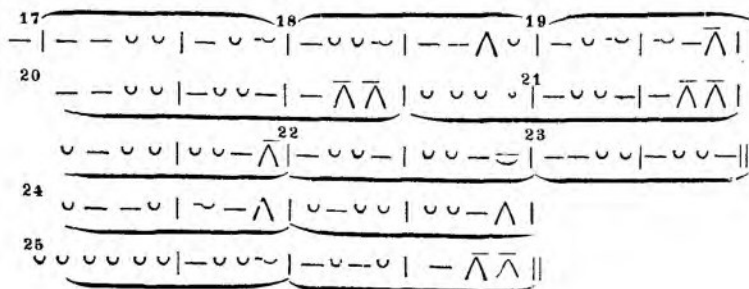
ἐν ἀνδράσι πολὺαὶ
 θαμάκι παρὰ τὸν ἄλικίας
 εὐκρότα χρόνον

Χεῖρες geben hier alle Hds. δὲ om. 4. ἀνδράσι haben alle Hds. θαμάκι nur A., die anderen θαμά καὶ. Wir notiren also:



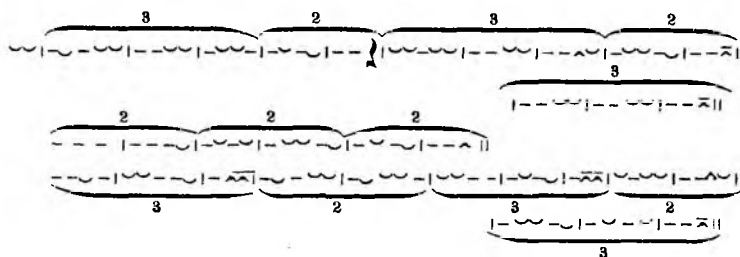
Auch in der Epode nimmt sonach der einzelne jonische Takt keine dem Sotades unbekannte Form an, ausser dem Choriambus und wenn θαμά καὶ statt θαμάκι gelesen wird: ; denn hat er. Nach alle dem scheint der Kolometer, den unsre Hds. repräsentiren, in der Epode durchweg jonische Dimeter anzuerkennen, ausser im 4. 5. Kolon wo er Trimeter angenommen hat. Sie zerfiel ihm vielleicht in vier Gruppen, eine zu 3 Dimetern, die andere zu 2 Trimetern, die dritte wieder zu 3 Dimetern, die letzte zu 4 Dimetern. Doch das ist nebensächlich.

Das Schema ist:

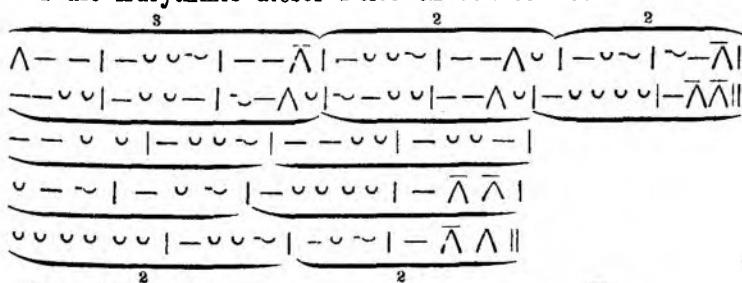


Dass diese Kolometrie in allen Stücken das Rechte getroffen habe, kann ich nun zwar nicht zugeben, aber das wage ich dreist zu behaupten, dass sie um ein bedeutendes besser sei, als unsre neuern Perkutirungen, und den Grundtakt richtig erkannt habe. Auch Westphal, dem ich meine Ansicht mittheilte, ist sehr geneigt, sich für dieselbe zu entscheiden.

So viel ich sehen kann sind die Perikopen, welche die Alten für die Strophe annehmen, richtig abgegrenzt, wenn auch die Gliederung im einzelnen eher folgende gewesen sein dürfte:



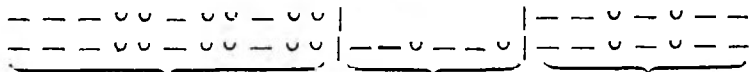
In der Epode dagegen sind die Perikopen von ihnen schwerlich richtig erkannt, und hauptsächlich in der Herübernahme von *δρόμον* zum V. 21 liegt die Quelle weiterer Irrthümer. Das natürlichste und ungezwungenste bleibt entschieden zwei Perikopen anzunehmen, die erste aus zwei, die letzte aus drei Perioden bestehend: jene Pindars, diese des Clymeniden Worte umfassend. Und folgen wir dabei der handschriftlichen Ueberlieferung ganz streng, so ergibt sich die Eurythmie dieser Perioden von selbst:



In der Kolenzahl der Epode stimmen wir mit den Hdschen. (12), unsre Str.-gliederung aber ergibt statt 15 nur 13 Kola.

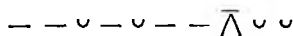
Die fünfte Olympische Ode (auf Psauimis).

Der zweite Vers der Strophe und der zweite Vers der Epode gleichen sich vollständig, ausser dass in dem Verse der Epode nach dem vierten Dactylus noch die *χρόνοι* eingeschaltet sind, welche der Text in Epode α' durch *ἐκάρυξε* wiedergiebt. Es folgt daraus, dass der zweite Vers der Str. nur aus einem *κῶλον ἀριστερόν* und *δεξιόν* besteht, der der Epode dagegen aus *ἀριστερόν μέσον* und *δεξιόν*, also:



Da nun das *κῶλον ἀριστερόν* eine daktylische Tetrapodie ist, der grösste Takt im *γένος ἴσον*, oder auch ein aus zwei Dipodien bestehendes Kolon, wird die Rhythmopoeie auch das *δεξιόν* entsprechend behandelt haben, und das *μέσον* ebenfalls dem daktylischen Rhythmus angepasst haben, wiewohl wir für's erste noch nicht wissen können, ob dasselbe seinen Flanken an Taktumfang gleich, oder nur die Hälfte ihres Taktumfangs hatte, d. h. ob wir | ♩ ♩ ♩ | oder aber ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | zu notiren haben. Ist nämlich der *μέγιστος πούς* des *γένος ἴσον* der Grundtakt des ganzen Carmens, so wird auch das *κῶλον μέσον* ein *κῶλον ἐκκαίδεκάσημον ἴσον* sein müssen, ist dagegen der *πούς ὀκτάσημος ἴσος* der Grundtakt, so könnte wenigstens das *μέσον* sich mit einem solchen *πούς* begnügt haben, obwohl es auch dann (wenigstens nach meinem Gefühl) sich empfehlen würde zwei solcher *πόδες* einzuschalten. Die Frage nach dem Grundtakt nun löst sich aber dadurch, dass der dritte V. der Str. anakrusisch beginnt, mithin die zwei Sylben *ἀκα* —

nach unsrer Schreibweise noch in den vorausgehenden Takt zu ziehen sind, selbstverständlich nach einer disemen Pause. Dieser vorausgehende Takt ist aber das *κῶλον δεξιόν* des zweiten Verses, welches dadurch folgende Gestalt gewinnt:



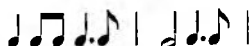
Chronoi protoi sind auch dies 16, von denen aber nur die letzten 8 normale Gestalt haben, den ersten erst durch die Rhythmopoeie der Stempel des *γένος ἴσον* aufgedrückt werden muss. Es kann nicht zweifelhaft sein, dass



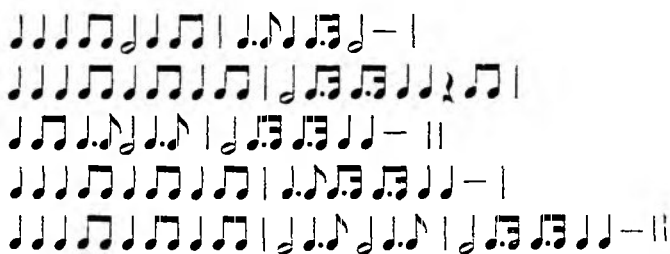
das Gepräge ist, welches ihnen der Dichter selbst gegeben hatte, nach dem also die Versausgänge nicht weniger als viermal zu reguliren sind: Str. V. 2 u. 3 Epod. V. 1 und 2. Denn es liegt auf der Hand, dass wenn der zweite V. der Strophe — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ~ ~ — — Λ lautete der erste der Epode nicht anders als:

— — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ | — ³ — ~ ~ — — Λ gelautet haben kann, in dem die *τετράσημος* in ihm durch eine Vierteltriole vertreten war.

Nach diesen Erörterungen ist es nicht mehr schwer, den ersten Vers richtig zu beurtheilen. Die Worte *Ύψηλᾶν ἀρετᾶν καὶ στεφά | νων ἄωτον γλυκύν* beginnen mit der Silbe *νων* ihr *κῶλον δεξιόν*. Denn — — — ∪ ∪ — — ∪ ∪ ist völlig identisch mit der dreimal gewählten Form für das Kolon *ἀριστερόν* — — — ∪ ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ |. Das *δεξιόν* — ∪ — — ∪ — wird | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ — | zu notieren sein. Die L.A. sämtlicher Hds. V. 4 *Καμάρινα* braucht nicht alteriert zu werden, so lange es sich bloss um Rhythmus handelt. Wie endlich das *κῶλον ἀριστερόν* des dritten strophischen Verses zu notieren sei [∪ ∪] — ∪ ∪ — ∪ — — ∪ lehrt die naturgemässe Perkussion:



Nunmehr ist die Antwort auf die oben gestellte Frage nach dem Umfang des Grundtakts gegeben. Es war der *ποὺς ἐκκαίδεκάσημος ἴσος*. und so versteht es sich denn von selbst, das das *κῶλον μέσον* des zweiten Verses der Epode denselben Taktumfang hatte und | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | zu notieren ist, nicht | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | Jede Strophe besteht also aus 6 grössten Takten des daktytischen Geschlechts; jede Epode streng genommen nur aus vier der gleichen; doch ist zwischen dem dritten und vierten allemal als Erweiterung ein fünfter Takt eingeschoben, der schon im dritten Verse der Str. voraus (an)klang. In unserer Schreibweise präsentirt sich das kleine Epinikion wie folgt:



Nur dass natürlich ein heutiger Musiker aus jedem solchen *ποὺς* ihrer zwei machen würde, möglicherweise auch vier.

Die zweite Olympische Ode Pindars.

Von den drei *εἶδη* des *παιωνικόν* nennt Hephaestion c. 13 das palimbacchische *ἀνεπιτήδειον πρὸς μελοποιίαν*, das bacchiacum selten und dann sparsam verwendet; es bleibt also als gangbar nur das *κρητικόν* übrig, welches, wenn seine zweite Länge aufgelöst ist, erster Paeon, wenn seine erste, vierter Paeon heisst. Hephaestion führt Perioden im Umfang eines Tetrameter und Pentameter an und schliesst seine Auseinandersetzung mit dem Vermerke: *δύναται δὲ καὶ μέχρι τῷ ἑξαμέτρῳ προκόπτειν διὰ τὸ τριακοντάσημον*

μη̃ ὑπερβάλλειν. Der Pentameter kann natürlich sowohl einen πονς (den grössten des hemiolischen Geschlechts) wie eine περίοδος μονόκωλος oder δίκωλος vorstellen. Der Tetrameter kann nur als περίοδος δίκωλος betrachtet werden, der Hexameter als eine δίκωλος oder τρίκωλος. Da sich Hephaestion der Ausdrücke πρώτος und τέταρτος παίων bedient, scheint es, dass er auch zweite und dritte Paeonen anerkennt, allein man wolle beachten, dass er absolut nichts davon sagt, dass auch solche mit dem Kretikus etwas zu schaffen hätten, in der That ist ja der zweite Paeon nichts als ein aufgelöster Bacchius, der dritte nur ein aufgelöster Palimbacchius. Hiernach ist klar, dass in der 2. olymp. Ode Pindars nicht im entferntesten daran gedacht werden darf palimbacchische oder bacchische Takte als Stellvertreter der Kretici zuzulassen, wie dies sowohl von Westphal Rhythmik und Harmonik (Aufl. 2) 1867. p. 620 und auf seine Autorität hin von J. H. Schmidt Eurythm. I. p. 383 geschehen ist. Es ist für das ganze Epinikion streng am παίων πρώτος und τέταρτος, welche ja rhythmisch gar nicht verschieden sind, festzuhalten.

$$\begin{array}{rcc}
 \theta & & \alpha \\
 \hline
 \cup \cup \cup & | & \cup \cup \\
 \cup \cup \cup & | & \cup \cup \\
 - \cup & | & -
 \end{array}$$

ohne dass damit der Rhythmopoeie verwehrt wäre, diesen Takt auch in anderer Weise zu behandeln, wenn nur das Verhältniss der Thesis zur Arsis unverändert bleibt, d. h. es ist ihr z. B. unbenommen auch $-\cup|\sim$ oder $\cup|-\cup$ oder $\cup\cup|\cup\cup$ zu substituiren, aber absolut versagt $\cup\cup\cup|\cup\cup$ oder $\cup\cup|\cup\cup\cup$ zu verwenden. Der 6. Vers lautet:

γεγωνητέον ὅπῃ δίκαιον ξένων
 $\cup - \cup \cup \cup \cup - \cup - \cup - \cup -$

Er ist, sobald wir aus dem obengesagten die Consequenzen

ziehen, für die weitere Erkenntniss des Baues der Strophe von grösster Wichtigkeit. Da nämlich

weder γεγωνη - τέον ὀπι - δίκαιον - ξένων

noch γε - γωνητέ - ον ὀπι δί - καιον ξέ - νων

scandiert werden darf, bleibt nur die dritte Perkutierung: γεγω - νητέον ὀ - πι δίκαι - ον ξένων als die legitime übrig, und aus dieser folgt, dass den drei vollen Takten ein Auftakt von drei chronoi protoi vorausging, den wir durch zwei χρ. πρ. Vorpause zu ergänzen haben. Hieraus aber folgt wieder weiter, dass wir die Reihenenden gemeinhin nach der ersten Länge eines Taktes zu suchen haben werden und auch die Strophe aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem Auftakt von gleichem Zeitumfange begonnen haben möge. Ich habe den 6. Vers zunächst da abgebrochen, wo W. Christ ihn schliesst, obschon dies nun zwar weder nöthig, noch richtig ist, da schwerlich V. 29 δέ μιν Παλλὰς δει (vgl. Olymp. IX 29) gelautet hat, so wollen wir doch, da es wenigstens rhythmisch ganz gleichgiltig ist, einstweilen bei Christ's Anordnung verbleiben.

V. 7 lautet also ἔρεισμι' Ἀκράγαντος

υ — — υ — —

auch hier ist ἔρεισμι' Ἀ - κράγαντος ebenso unmöglich; wie ἔ - ρεισμι' Ἀκρά - γαντος, und ἔρεισμι' - Ἀκράγαν - τος das einzig Zulässige. Vereinigen wir nun beide Verse, so ergeben sie folgendes Bild:

Λ υ — | — υ υ υ | — υ — | — υ — | Λ υ — | — υ — | —

das ist aber genau die Kolometrie der Alten, wie sie in den Hds. auftritt:

γεγωνητέον ὀπι

δίκαιον ξένων

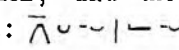
ἔρεισμι' Ἀκράγαντος.

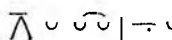
Da jedoch, wie gesagt, der Text der zweiten Strophe

gegen die Annahme spricht, dass jene Worte auf zwei Verse vertheilt gewesen seien, ergibt die Stelle noch ein zweites beachtenswerthes Resultat: entweder nämlich sind wir auch innerhalb einer Periode zur Annahme von Zwischenpausen berechtigt oder — und auch diesen Modus wird der Dichter je nach Ermessen sich gestattet haben — dieselbe lange Sylbe des Textes konnte zwei Nachbartakten angehören, in dem sie aus gebundenen Noten bestand:

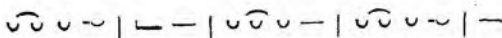
ον ξένων ἐρεϊσμι'
— υ — | — υ — |

Man wird dagegen hoffentlich nicht den Satz des Aristoxenus geltend machen wollen, dass die Kürze allemal die Hälfte der vorausgehenden Länge sein müsse, denn der φθόγγος, welcher auf ξ - fällt, ist doch immer genau die Hälfte des den Takt beginnenden φθόγγος, der noch auf ων fällt, wie die moderne Schreibart  zeigt. Wenden wir uns nun dem Anfang der Strophe zu.

Die Worte ἀναξίποδονες ὕμνοι hat man bisher unbedenklich υ — υ — | — υ — | — gemessen. Allerdings ist das paeonischer (eigentlich kretischer) Rhythmus, aber die Ikten fallen dabei ganz unnatürlich auf Silben, welche unser Gefühl unbetont wünschte. Diesem Uebelstande ist sofort abgeholfen, sobald wir mit einem Auftakt von 3 chr. pr. beginnen, und die Rhythmopocie ihre Schuldigkeit thun lassen:  — Auch Wort- und musikalischer Accent fallen jetzt gut zusammen. Der zweite Vers gliedert sich danach von selbst. Auch er beginnt mit einer Vorpause von zwei chronoi protoi:

 — υ — | — υ — | — υ — | — υ — |

und schliesst akatalektisch. An den vier mit Punkten bezeichneten Stellen fallen beide Accente zusammen: wollten wir dagegen ohne Vorpause beginnen, so würde:



gemessen werden müssen, und es würden mit Ausnahme von η^{σ} - alle Accente in die Arsis fallen.

Die Perkussion des dritten Verses

$\eta\tau\omicron\iota\ \Pi\iota\sigma\alpha\ \mu\acute{\epsilon}\nu\ \Delta\iota\omicron\varsigma,\ \text{'Ο}\lambda\upsilon\mu\pi\acute{\iota}\alpha\delta\alpha\ \delta'\ \xi\varsigma\alpha\sigma\epsilon\nu\ \text{'Η}\rho\alpha\kappa\lambda\acute{\epsilon}\eta\varsigma$

ist vorgeschrieben durch den Umstand, dass in anderen Strophen an Stelle der zwei Kürzen $\overline{\alpha\delta\alpha}$ eine Länge und statt der Länge $\overline{\rho\alpha}$ zwei Kürzen stehen. Denn wenn die Sylben $\pi\acute{\iota}\alpha\delta\alpha\ \delta'\ \xi$ — den Sylben

$\sigma\iota\mu\omicron\varsigma\ \pi\lambda\omicron\upsilon$ —

gleichstehen, kann $\acute{\alpha}\delta\alpha$ (= $\mu\omicron\varsigma$) nur den Schluss eines Taktes gebildet haben und da die Sylben

$\sigma\epsilon\nu\ \text{'Η}\rho\alpha$ —

sich mit den Sylben $\tau\epsilon\ \kappa\alpha\iota\ \chi\acute{\alpha}\rho\iota\nu$ decken, kann andererseits $\rho\alpha$ (= $\chi\acute{\alpha}\rho\iota\nu$) nur einen Takt begonnen haben. Folglich lautete der Vers mit disemer Vorpause wiederum akatalektisch aus:

$\overline{\Lambda}\overline{\Lambda}-|- \cup -|- \cup \cup \cup -|- \cup \cup \cup -|- \cup \cup -|- \cup \cup -|- \cup \cup -|$

ganz analog den zwei Vorläufern und bietet ausserdem ein völlig sicheres Beispiel einer $\pi\epsilon\nu\acute{\tau}\alpha\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$. Der Schlusstakt aber, in dem $\cup \cup -$ mit $- \cup -$ wechselt zeigt, dass der Rhythmus nicht kretisch, sondern paeonisch ist, da die $\xi\sigma\mu\alpha\tau\alpha$ in Creticis den letzten Takt als reinen unaufgelösten Creticus zu wahren pflegen. Vers 4 $\acute{\alpha}\kappa\rho\acute{o}\theta\iota\nu\alpha\ \pi\omicron\lambda\acute{\epsilon}\mu\omicron\nu$ scheint auf den ersten flüchtigen Blick $- \cup -| \cup \cup -$ zu perkutieren. Aber diese Perkussion trägt wieder dem naturgemässen Vortrag gar keine Rechnung: freilich wünscht man einen Accent auch für $\acute{\alpha}$ —, aber den empfängt es auch als Arsis eines Taktes, wenn derselbe in der Form eines Ditrochaeus erschien. Ich perkutiere:

$\overline{\Lambda}\overline{\Lambda}\sim|- \cup \cup \cup -|- \overline{\Lambda}\overline{\Lambda}|$

Da hier die Pause ans Ende verlegt ist, so vertreten hier die drei $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota\ \kappa\epsilon\nu\omicron\iota$ den Auftakt, den wir sonst durch drei in Sylben ausgedrückte $\chi\rho\acute{o}\nu\omicron\iota$ gefüllt sahen, und es

kann der 5. Vers nicht anakrusisch begonnen haben, wenigstens nicht anakrusisch im gewöhnlichen Sinne, wonach die Anakruse der schlechte Takttheil des vorausgehenden Taktes wird. Denn mit *πολέμουν* schliesst hier entschieden eine Perikope ab: es könnte also nichts unstatthafteres ange-

nommen werden, als dass Pindar $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omicron}\overset{\cup}{\lambda}\overset{\cup}{\epsilon}\overset{\cup}{\mu}\overset{\cup}{\omicron}\overset{\cup}{\nu}$ $\Theta\eta$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$ notirt hätte. Allerdings ist es möglich $\Theta\eta$ - als schlechten Takttheil zu fassen, derselbe gehört aber dann dem ersten Takte der neuen Periode an; mit anderen Worten: es liegt zwischen -*μουν* und $\Theta\eta$ - eine Pause von 5 *χρόνοι* *πρωτοι*:

$\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omicron}\overset{\cup}{\lambda}\overset{\cup}{\epsilon}\overset{\cup}{\mu}\overset{\cup}{\omicron}\overset{\cup}{\nu}$ | $\overline{\wedge}$ | $\overline{\wedge}$ | $\overline{\wedge}$ | $\overline{\wedge}$ | $\overline{\wedge}$ | $\Theta\eta$

ein Ruhepunkt, der gerade hier recht passend erscheint, und V. 13 vor dem Gebet an Zeus $\alpha\lambda\lambda'$ ω *Κρόνιε πατὴρ Πέας* noch wirksamer ist: vgl. V. 27. 101 (35). Haben hier wie überall 3 *χρ. πρ.* Pause genügt, ist $\overline{\Theta\eta}$ als *πεντάσημος* zu fassen: auch dagegen legt der Text kein Hinderniss in den Weg, das einzige $\alpha\lambda\lambda'$ (V. 13) ausgenommen, die übrigen Vocale und Diphthonge $\Theta\eta$ - $\zeta\acute{\omega}$ - $\omicron\upsilon\delta'$, *τι* - *πει* - *κει* - $\alpha\upsilon$ - *γω* - $\alpha\upsilon$ - konnte der Sänger ohne Noth durch 5 Zeiten hindurch aushalten. Doch wie er den Takt füllen will, ist schliesslich Sache des Componisten. Wir haben unsere Schuldigkeit gethan, wenn wir für V. 5 folgende Takte abgrenzen:

$\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omicron}\overset{\cup}{\lambda}\overset{\cup}{\epsilon}\overset{\cup}{\mu}\overset{\cup}{\omicron}\overset{\cup}{\nu}$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$ | $\overset{\cup}{\rho}\overset{\cup}{\omega}\overset{\cup}{\nu}\overset{\cup}{\alpha}$

Auf diesen fünften ohne Vorpause beginnenden, akatalektisch schliessenden Vers folgt nun der schon besprochene sechste (resp. 6. u. 7. Christ's). Er schliesst hyperkatalektisch, ähnlich dem vierten, verträgt also ebenfalls keinen Auftakt hinter sich, da sein letzter Takt drei *χρόνοι* *κενοι* beansprucht. Der achte Vers hat mithin mit vollem Takte begonnen und geschlossen:

Auch die zwei folgenden Verse lässt die Strophe als eine zusammengehörige Periode empfinden. Dass wir V. 4 den Hauptiktus richtig auf $\overline{\text{Τι}}$ gelegt haben zeigt die V. 56 hinter dieser Sylbe einfallende Interpunktion:

$\alpha\gamma\alpha|\gamma\omicron\nu. \tau\acute{o} \delta\grave{\epsilon} \tau\nu|\chi\epsilon\iota\nu$

Im dritten Verse fällt der erste Ictus natürlich auf $\overline{\text{τοι}}$ der zweite gewiss auf die Sylbe $\overline{\text{λυμ}}$, denn dies Wort, der Ort des Sieges, musste hervorgehoben werden. Bestätigung findet diese Annahme durch V. 69

$\epsilon\sigma\lambda\omicron\iota \delta\acute{\epsilon}\kappa\omicron\nu\tau\alpha\iota \beta\acute{\iota}\omicron\tau\omicron\nu, \omicron\upsilon\chi\theta\acute{o}\nu\alpha \tau\alpha\rho\acute{\alpha}\sigma\sigma\omicron\nu\tau\epsilon\varsigma \acute{\epsilon}\nu \chi\epsilon\rho\acute{o}\varsigma \acute{\alpha}\kappa\mu\tilde{\alpha},$
wo $\omicron\upsilon$ wegen des Gegensatzes zu $\omicron\upsilon\delta\grave{\epsilon}$ geschärft werden musste, und Interpunktion vorausgeht: noch mehr aber durch V. 91:

$\Lambda\omicron\tilde{\upsilon}\varsigma \tau\epsilon \pi\alpha\iota\delta' \text{ Αἰθίοπα. } \pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha} \mu\omicron\iota \acute{\upsilon}\pi' \acute{\alpha}\gamma\kappa\tilde{\omega}\nu\omicron\varsigma \acute{\omega}\kappa\acute{\epsilon}\alpha \beta\acute{\epsilon}\lambda\eta$
wo sogar voll vorher interpungiert wird, und das Wort $\pi\omicron\lambda\lambda\acute{\alpha}$ besonders stark betont ist. Auch die Epitheta V. 11 u. V. 99 $\mu\acute{o}\rho\sigma\mu\omicron\varsigma$ und $\epsilon\iota\kappa\lambda\acute{\epsilon}\alpha\varsigma$ sind gewichtig genug um einen Iktus zu beanspruchen. Dazu kommt, dass in den meisten Fällen dieser Sylbe die triseme Anacrusis voraus geht $\Delta\iota\omicron\varsigma \text{ Ὀλυμ-}$
 $\tilde{\epsilon}\gamma\epsilon\pi\epsilon \mu\omicron\rho - \tilde{\epsilon}\pi\alpha\theta\omicron\nu \alpha\tilde{\iota}, \tau\acute{o}\nu \delta\acute{o}\lambda\omicron\nu \acute{\alpha}\mu - \chi\acute{\alpha}\rho\iota\tau\epsilon\varsigma \acute{\alpha}\nu - \beta\acute{\iota}\omicron\tau\omicron\nu \omicron\upsilon,$
 $\Delta\iota\omicron\varsigma \delta\acute{o}\delta\omicron\nu.$ Ist dieser Accent richtig erkannt, dann ruht der dritte auf $\overline{\text{στα}}$, der Sylbe hinter der $\pi\epsilon\nu\tau\acute{\alpha}\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$ und V. 3 und 4 sind zu accentuiren:

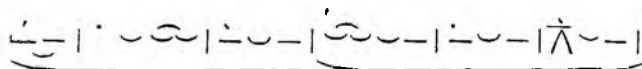
$\overline{\Lambda\Lambda} - | - \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} - | - \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} | - \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} | - \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} - | \overline{\Lambda\Lambda} \sim | - \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} \underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{υ}}}} | - \overline{\Lambda\Lambda}$

Die $\kappa\tilde{\omega}\lambda\alpha$ des 5. Verses sind jedem Ohre fühlbar, und oft sogar durch Wortende von einander geschieden.

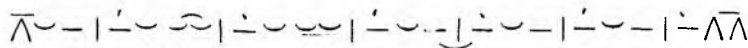
$\Theta\eta\rho\omega\alpha \delta\grave{\epsilon} \tau\epsilon\tau\rho\alpha\omicron\rho\acute{\iota}\alpha\varsigma$
 $\zeta\acute{\omega}\epsilon\iota \mu\acute{\epsilon}\nu \acute{\epsilon}\nu \text{ Ὀλυμπίοις}$
 $\acute{\alpha}\lambda\lambda' \acute{\omega} \text{ Κρόνιε παῖ Πέας}$
 $\omicron\upsilon\delta' \text{ ἡσύχιμον ἀμέραν}$

τιμώμενος Ἀδρασιδᾶν
 πειρώμενον ἀγωνίας
 ἀνδάσσομαι ἐνόρκιον

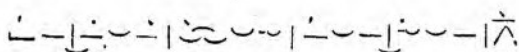
wir haben also seine 9 Takte in zwei καὶλα zu zerlegen



Der 6. Vers (6. 7. b. Christ) umfasst zwar auch sechs Takte, aber wie schon oben gesagt auch diese περίοδος als eine δίκωλος zu betrachten, im Gegentheil ist durch den Umstand, dass überall nach der letzten Länge des 3 Taktes Wortende eintritt, und darauf eine Pause von zwei χρόνοι, die Dreitheiligkeit der Periode erwiesen:



Der letzte Vers der Strophe ist dagegen wieder als eine περίοδος δίκωλος zu betrachten:



Dass ein Hauptaccent auf ἄωτον, μέριμναν, ὀχλέοντι, ἄκραντα, ἀφθονεστέραν indicirt ist, wird man gern einräumen, vollends aber, dass Gegensätze oder Bezüge, wie Ζεὺς - παῖς, εὐθυμῖαν - πόνων, ἐγκωμίων - λυρᾶν dadurch höchst wirksam werden. Ueber den ersten Takt dieser Periode sprachen wir schon oben. Wenn V. 5 geschwankt werden kann, ob Θῆ πεντάσημος oder ΛΛ Θή | geschrieben werden müsse, ist gewiss hier εὐ eine τρίσημος. Viermal beginnen diese Periode Worte, welche mit εὐ anfangen V. 8. 16. 38. 104, einmal das fast überall im Pindar nachdrücklich betonte αἰῶνα: es kann also kaum zweifelhaft sein, das für diese Stelle mit Absicht solche Worte gewählt wurden, alsdann können sie aber auch nicht in der Arsis untergebracht gewesen sein. Geschickt ist V. 30 μάλα in den Anfang der

ersten Arsis gestellt, und dadurch sein Wortaccent mit dem rhythmischen in Uebereinstimmung gebracht. Hiernach besteht für mich die Str. aus 3 Perikopen.

- I. 3 | 2 3 Takte }
 II. 2 5 | 2 Takte }
 III. 3 3 | 2 2 2 | 3 3 Takte.

Die Epode beginnt natürlich mit einer Vorpause, da die Strophe mit einer solchen begann. Es könnte nun scheinen als ob mit der Messung

$\bar{\wedge} \bar{\wedge} - | - \sim - | - \sim \sim | - \sim - |$

allen Anforderungen Genüge geschehen sei: allein so wenig V. 83 an den letzten zwei Takten zu rütteln gestattet, so wenig steht mir die der ersten fest. Vergleicht man nämlich die wechselnde Interpunction in V. 17 und 105 so scheint sich aus beiden vielmehr $\bar{\wedge} \bar{\wedge} - | \sim | \sim | - \sim - | - \sim -$ zu ergeben, womit wieder V. 39 im besten Einvernehmen steht, wenn er nach *Μοῖρ'* (vergl. von 11 *μόρσιμος*) interpungiert, und V. 61. 83 wenn nunmehr die Epitheta *ἀριζήλος* und *δρῶαῖς* nachdrücklich betont werden. V. 18 (wir folgen der Christ'schen Zählung weiter) kann nicht:

$- \sim \sim | - \sim \sim | - \sim - | - \sim - | -$

gemessen werden, so wenig an sich dagegen auszusetzen wäre, es würde dann die Pause vermisst werden, welche die Verse scheidet. Begann aber der Vers mit einem Takte, der hinter der Vorpause den üblichen Auftakt bietet, ergiebt sich als seine Messung von selbst:

$\bar{\wedge} \bar{\wedge} \sim | - \sim - | \sim \sim \sim | \sim | - \sim - | - \bar{\wedge} \bar{\wedge}$ oder
 $\bar{\wedge} \bar{\wedge} \sim | - \sim - | \sim \sim \sim | \sim \sim - | - \sim - | - \bar{\wedge} \bar{\wedge}$

Man wird zugeben, dass es passender ist *ἐν δέ-* in die Arsis, *κα τε* in die Thesis zu bringen, als umgekehrt *ἐν δέ* in die Thesis *κα τε* in die Arsis, wie den auch V. 106 *οὐ δέ*

— καὶ συν passender ist als | οὐ δίκαια συν. | Den Ausschlag aber geben 62 und 84, wo wahrlich niemand φέγγος und Γᾶς anders als in Thesi sehen möchte. Was aber den vierten Takt betrifft, so scheinen mir V. 18 ἀποίητον V. 40 θεόρτην V. 106 μάργων für die πεντάσημος zu sprechen, obwohl für die andere Messung die Interpunktion nach πότμον (V. 40) geltend zu machen wäre, und dass kein zwingender Grund vorliegt V. 62 οἶδεν und 83 ἀν-τιψ fünfzeitig zu nehmen.

Da dieser Vers hyperkatalektisch ausging, können wir nach unsern bisherigen Erfahrungen schon vermuthen, dass V. 19 ohne Vorpause begonnen habe: und in der That spricht schon der Accent V. 19 χρόνος ὁ V. 63 οὐ θα- V. 85 πόσις ὁ für den vierten Paeon als Anfangstakt. Da wir ferner oben solche Verse auch akatalektisch schliessen sahen ist zu notieren:

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | 1)

Nach πατήρ, ἄγει, Πέας, θέλων obenein Wortschluss, so dass, wenn nicht ἐνθάδ' im Wege stünde, Zwischenpause angenommen werden könnte. V. 41 παλιντράπελον erhält so seine natürliche Betonung.

Die Messung von V. 20 ist vorgezeichnet durch V. 108 wo ἀρι- die Stelle von εὐ- vertritt, und durch die nöthige Vorpause: sie war $\overline{\wedge} \wedge - | - \circ - | - \circ \circ \circ | - \circ \circ \circ | - - |$

Auch V. 21 hat mit einer Vorpause begonnen: ja die Ancipität der ersten Sylbe, welche viermal durch eine Kürze, das fünfte Mal V. 109 nach den Hdss. durch eine Länge (καρκίνος) vertreten ist, bezeugt das sicher.

1) V. 107 liest erst Aristarch κρύφον, die Hds. κρύφιον auch dies ist nur möglich wenn

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —

gemessen wurde.

Zweifelhaft kann nur sein wie der Ausgang des Verses zu gliedern ist, ob glatt weg nach der normalen Sylbenlänge oder mit Substitution rhythmopoietischer Werthe, d. h. ob:

$$\overline{\wedge}\wedge-|- \cup \cup \cup |- \cup \cup |- \cup \cup |- \quad \text{oder} \\ \overline{\wedge}\wedge--|- \cup \cup \cup |- \cup \cup |- \cup \cup |- \cup \cup$$

(denn ein drittes $\overline{\wedge}\wedge-|- \cup \cup \cup |- \cup \cup |- \cup \cup |- \cup \cup$ wird durch die Unstatthaftigkeit Worte wie $\pi\eta\mu\alpha$ Ζηρός $\text{♩}^3 = (\text{♩}^3)$ zu notiren ausgeschlossen.) Ich entscheide mich aus zwei Gründen für die rythmop. Werthe: erstens machen sich eben jene Worte $\pi\eta\mu\alpha$ Πυθῶνι Ζηρός besonders prächtig, wenn sie den Takt $\left| \text{♩}^3 \right|$ füllen, zweitens zeigt die ganze Ode, dass nur vor Versen, welche mit vollem Takte beginnen, hyperkatalektische, dagegen vor anakrusischen Versen akatalektische Verse stehen, weil eben die Pausen im Anfang liegen.

Der Schlussvers muss $\overline{\wedge}\wedge \cup |- \cup \cup \cup |- \cup \cup$ gemessen werden, denn er muss akatalektisch enden, auch würde $\wedge \cup \cup |- \cup \cup |- \cup \cup$ für $\pi\alpha\lambda\acute{\iota}\gamma\kappa\omicron\tau\omicron\nu$ und $\pi\alpha\lambda\alpha\acute{\iota}\phi\alpha\tau\omicron\nu$ eine sehr unpassende Betonung ergeben, wie den auch V. 88 $\lambda\iota\tau\alpha\acute{\iota}\varsigma$ nicht $\xi\pi\epsilon\iota\sigma\epsilon$ den Ton trägt. Gelegentlich sei dabei darauf aufmerksam gemacht, was für Pindar noch gar nicht behandelt ist, wie

$\epsilon\pi\omega\delta.$ α' ΠΑΛΙΓΚΟΤΟΝ δαμασθέν
— β' ΠΑΛΑΙΦΑΤΟΝ τέλεσεν
 $\epsilon\pi\omega\delta.$ γ' λόγον φράσαις ἀνάγκη
[δ' λιταῖς ἔπεισι μάτῃη]
— ε' τίς ἂν φράσαι δύναιτο

absichtsvoll correspondiren.

Die Accente liegen in den einzelnen Perioden wie folgt:

V. 17. $\bar{\Lambda}\Lambda - | \underline{\text{—}} \sim | \underline{\text{—}} \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \bar{\Lambda}\Lambda \sim |$

V. 18. $\underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \bar{\Lambda}\bar{\Lambda} |$

V. 19. $\underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \bar{\Lambda}\Lambda - |$

V. 20. $\underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \bar{\Lambda}\Lambda - |$

V. 21. $\underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \bar{\Lambda}\Lambda - |$

V. 22. $\underline{\text{—}} \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim | \bar{\Lambda} \sim \sim |$

Auf zwei Pentapodien folgt also eine Hexapodie, genauer zwei Tripodien, darauf wieder zwei Pentapodien und eine Tripodie. Doch war vielleicht der Schluss der Epode durch zwei Takte Pause zur Pentapodie erweitert, denn drei sind wegen *δαμασθῆν, ὅταν* wohl zuviel. Auch die alte Kolometrie scheint für die Epode überwiegend Pentapodien zu verlangen (vgl. V. 17. V. 20. V. 22); sie misst jedoch

V. 20—22: $- | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim \sim \sim | \bar{\Lambda}\Lambda - |$

$\underline{\text{—}} \sim \sim \sim \sim \sim |$

$\underline{\text{—}} \sim \sim \sim \sim \sim | \underline{\text{—}} \sim \sim \sim \sim \sim | \bar{\Lambda} \sim \sim |$

Olympisches Epinikion IX.

Westphal Metrik. II. p. 607 that die Aeusserung, wenn nicht für Daktyloepitritisch $\frac{3}{4}$ Takt angenommen werde, gäbe es für den geraden Takt in der ganzen chor. Poesie der Alten kein einziges Beispiel. Wir sahen diese Behauptung schon durch Ol. V. widerlegt, wo wir sogar den grössten Takt des *γένος ἰσόν* verwendet sahen, und werden sie zweitens durch dies Epinikion widerlegt sehen. V. 26, der 6. der

Epode, lautet *εἰ σὺν τινι μοιριδίῳ παλάμῃ*, d. i. nach normaler Messung — | — — — — — | — — — — — also eine daktylische Tetrapodie oder zwei $\frac{3}{4}$ Takte. Es frägt sich ob wir durch die übrigen Verse veranlasst werden, auf diesen scharf und deutlich ausgeprägten Rhythmus zu verzichten oder ob auch sie ihm sich fügen. Hören wir darüber vor allem V. 28 ab, als denjenigen, welcher die meisten Fingerzeige enthält, wie wir gliedern müssen.

κείναι γὰρ ὥπασαν τὰ τέρπν'. ἀγαθοὶ | δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες.
 κοῦροι κοῦρᾶν καὶ φρεσέων Κρονιδᾶν | ἐγchwόριοι βασιλῆες αἰεὶ.
 τιμωρὸς Ἰσθμίοισι Λαμπρομάχου | μίτραις ὅτ' ἀμφοτέροισι κράτησαν,
 Ἀλάντειον τ' ἐν δαίτι Γιλιάδα | νικῶν ἐπεστεφάνωσε βωμόν.

(*μίτραισιν* ausserdem A.). Bis zum Strich hat Christ eine Periode, von da ab die zweite gerechnet: das ist nach alter Anschauung, wobei der Auftakt mitzählt richtig; für uns umfasst jedoch das *κῶλον ἀριστερόν* auch die darauffolgende kurze Sylbe noch mit. Diese Reihe haben wir aber offenbar so zu notiren: — | — — — — — | — — — — — | — — — — — | denn nur unter Annahme des $\frac{3}{4}$ Taktes erklären sich ohne Schwierigkeiten, die mit Spondeen wechselnden Trochaeen. Folglich lautete das *δεξιόν*:

denn — — — — — | — — — — — | ist unmöglich, da die Strophe mit zweisilbigem Auftakt beginnt.

Wieder richtig hat Christ V. 27 beurtheilt: er hält:

ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κῶπον

für anakrusisch. Pindar pflegt aber vor dem Auftakt eine Pause zu lassen: folglich ist hier

zu setzen, wobei der erste Takt eine gerade in der modernen Musik sehr gewöhnliche Form | ♩ ♪ ♪ ♪ | annimmt. Ich

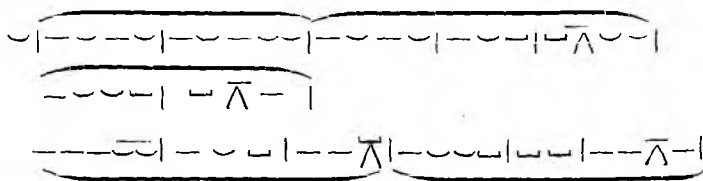
glaube wenigstens nicht, dass uns die hds. L. A. 83 ἤλυθον bestimmen darf



zu notiren, wiewohl V. 83 hinter ἔσποιτο und V. 111 εὐχεται sogar mehr oder minder stark interpungirt wird, und auch 65 ἀρχαῖθεν den Takt füllen würde.

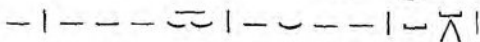
Diese drei Verse genügen, um uns zur richtigen Notirung der übrigen V. der Epode zu verhelfen. Der zweite entspricht in seinem Ausgang dem letztern, der 4. und 5. dem 7. Indessen irren sämtliche Ausgaben, wenn sie aus den ersten zwei Kolis der Hds. auch zwei Verse machen: dieselben bilden vielmehr einen einzigen Vers, und erst das 3. hds. Kolon ist als zweiter Vers zu betrachten.

Wir haben zu gliedern:



Die Hds. geben V. 52 sämtlich ἄμπωτιν, nicht ἀνάπτωτιν, und von ihnen abzuweichen, ist unter Annahme des $\frac{4}{4}$ Taktes kein Grund. Uebrigens spricht namentlich dieses Kolon für unsere Behandlung von V. 27 und den übrigen analog gebauten, denn es wäre unnatürlich, Verse wie:

Ζηνὸς τέχνης ἄμπωτιν ἐξαίφνης
εἶην εὐρησιεπῆς ἀναγεῖθαι
αἰπτεῖναι, τοῦτο δὲ προσφέρων ἄεθλον



vortragen zu wollen: es ist mir sogar zweifelhaft, ob man aus den Hds. richtig V. 24 παντᾶ in den Text genommen

hat, da wenigstens A und B nicht diese dorische Accentuation sondern πάντα geben. (Vgl. Aesch. Suppl. 80 πάντα).

Auch für die Str. empfiehlt sich kein Takt in gleichem Maasse als C. Ganz fühlbar ist das im Anfang und Ende der Strophe. Die beiden ersten V. lauten nach daktylischen Dipodien gemessen:

— — | — — — — | — — — — |
— — — — | — — — — | — — — — |

Wir begegnen aber dabei gerade jener Messung des Ithyphallicus wieder, welche wir schon aus Ol. 5 kennen. Die letzten zwei Verse dagegen gewinnen auf diese Weise folgende Gestalt:

— | — — — — | — — — — | — — — — |
— — — — | — — — — | — — — — |

Rhythmisch ist es also wirklich ganz gleichgiltig, ob im guten Takttheil des zweiten Taktes von V. 10 ♩ oder ♪ auftritt. Was aber die Sache wohl zur Entscheidung bringt ist, dass nun V. 76 jede Correctur des Wortes γόνος, in dem alle Hds. stimmen, überflüssig wird. Denn

ἐξ | οὗ Θετίος γόνος | οὐλίφ νιν ἐν | Ἀρεῖ
ist ebenso untadlig als:

ἐχ | θρά σοφία, καὶ τὸ | καυχᾶσθαι παρὰ | καιρὸν

Wenn nun V. 10 — — — — | — — — — abschliesst, so kann es wohl nicht zweifelhaft sein, dass V. 3 die Worte ὄχθον ἀγεμονεῦσαι auch zwei $\frac{1}{4}$ Takte sind. Ist aber dies zugegeben, dann folgt mit Nothwendigkeit für den Anfang des 3. Verses ἄρκεσε Κρόνιον παρ' die Messung:

$\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ | $\text{♩} \text{♩}$ | und dass sie die richtige sei, zeigt der Text von V. 13:

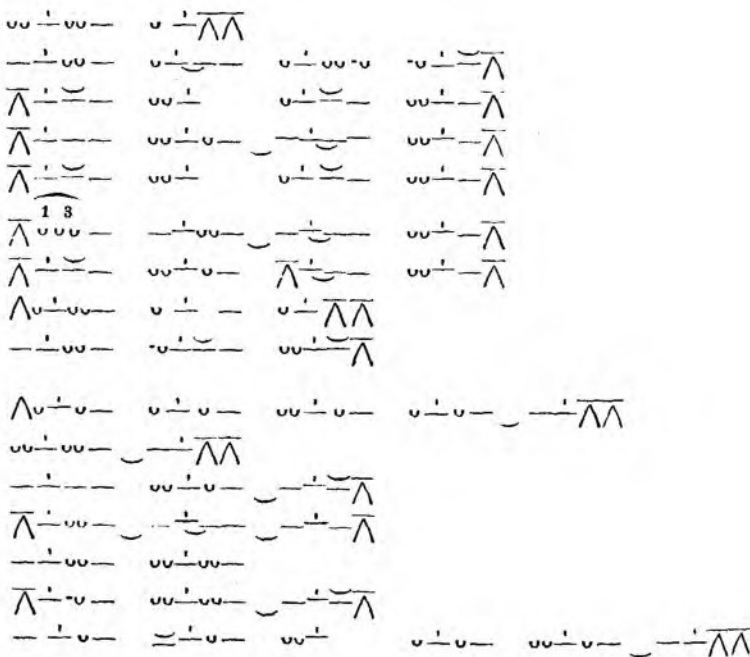
ἀνδρὸς ἀμφὶ παλαίσμασιν φόρμιγγ' ἐλείζων
in dem nunmehr der Nachdruck auf dasjenige Wort fällt,



Wir zählen nur 15 Taktgruppen, eine weniger als die Alten, weil diese aus unsern letzten zwei ihrer drei machten.

Und darin hatten sie nicht ganz Unrecht, da allerdings drei $\frac{3}{4}$ Takte kein Kolon mehr sind, sondern schon als Periode gelten müssen.

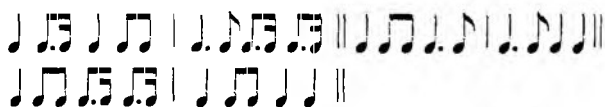
Wer etwa ein metrisches Schema dem Texte vorausschicken wollte, müsste dasselbe so anlegen:



Die vierzehnte olympische Ode.

Wir haben bereits in der zweiten olympischen Ode den $\frac{5}{8}$ Takt, in der vierten den $\frac{3}{4}$ Takt, (in jener Paeonen, in dieser Jonici a maiore) kennen gelernt, fanden in der fünften, mag sie nun pindarisch oder eines andern Verfassers sein, ein höchst interessantes Beispiel für den grössten Takt des daktylischen Geschlechts, d. h. $\frac{3}{4}$; in der neunten endlich den $\frac{4}{4}$ Takt verwendet, welchen Westphal nirgends als unter den Daktyloepitriten suchen zu dürfen glaubte, obgleich die zur ersten pythischen Ode überlieferte Melodie sich deutlich im $\frac{3}{2}$ Takt bewegt, mit $\frac{1}{2}$ Auftakt; in der vierzehnten endlich hoffen wir dem Leser die Bekanntschaft des $\frac{6}{4}$ ($\frac{3}{2}$) Taktes machen zu lassen. Bergk leitet seinen Commentar zu ihr mit den Worten ein: *carmen pariter corruptum ex parte aliter constitui, quam Böckh et Hermann, qui nuper retractavit: multa hic semper erunt incerta.* Ich glaube gegen- theils erweisen zu können, dass von schweren Corruptelen absolut keine Rede ist, und wir nichts weiter zu thun haben als den Hds. einfach Glauben zu schenken, ohne etwaiger Neigung zur Conjectur nachzugeben; alsdann bleibt auch nicht das geringste incertum übrig. Selbst für die scheinbar höchst auffällige Erscheinung, dass in den Hds. die Strophe *κῶλα ἢ*, die Gegenstr. *ἰς* zählt und die Grenzen der einzelnen Kola schon vom ersten an vielfach verschoben sind, werden wir die allernatürlichsten Erklärungsgründe beibringen können. — Das erste Kolon schliesst in den Hds. für die Str. mit *λαχοῖσαι*, für die Gegenstr. mit *φιλησίμολπε* ab. Die modernen Ausgaben lassen es aus *Καφισίων ὑδάτων* bestehen (auch R. Westphal), nur Bergk vereint alles bis *ἔδραν* zu einem einzigen Verse, zeigt jedoch durch seine Ikten im vorangesetzten Schema, dass er das erste Kolon mit *λαχοῖσαι* abschloss, wie die Hds. und W. Christ ist ihm darin gefolgt. Beide haben darin einen Missgriff begangen, weil

ihnen entgangen ist, dass hier gerade die Antistr. die Gliederung des antiken Kolometers wiedergibt, wie unten bewiesen werden wird, und wer den Hds. folgen wollte, bis *μιλησί-μολπέ τ'* vorgehen musste. Der alte Kolometer war nämlich der Ansicht, dass das Gedicht im $\frac{4}{4}$ Takte componirt gewesen sei, und hatte die drei ersten Kola folgendermassen notirt gedacht:



Dieser Sachverhalt ist gar nicht zu verkennen, und es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, dass man nach Anleitung der hdslichen Kola ganz gut im C Takt fortfahren und ohne grosse Schwierigkeiten bis an's Ende durchkommen kann. Aber ein grosser Uebelstand ist bei der Wahl dieser Taktart unvermeidlich, dass nämlich von Pausen dabei kaum die Rede ist, und diese würden sich denn doch wohl die Sänger erbeten haben. Böckh hat hier das richtige getroffen, indem er mit *ὑδάτων* abbrach. Dies Kolon liefert den Grundtakt für das ganze Gedicht, und in der That bedarf es nur eines richtigen Vortrags der Gegenstrophe, um das zu fühlen; jeder wohlgeschulte Declamator wird lesen:

(ω) πόινι' Ἀγλαΐα,
 μιλησίμολπέ τ' Εὐφροσύνα,
 θεῶν κρατίστε
 παῖδες, ὑπακοῦ-
 (τε)νῦν Θάλειά τε.

Uebrigens enthält seltsamer Weise selbst Bergks Schema eine Andeutung des Richtigen, denn wenn er — — — — per-
 kutirt, und weiterhin auf die erste Sylbe von *Εὐφροσύνα*
 den neuen Haupt-Ictus legt, so ist das ganz in der Ordnung
 und wir würden uns mit seinem Schema in genauester Ueber-
 einstimmung befinden, wenn er sein ×, was nach alter Sitte

die Basis andeutet, um einen Fuss früher gelegt und auch die erste Sylbe von *ἔδραν* noch accentuirt hätte:

$$- \left| \frac{1}{v} - \frac{1}{vv} - v \right| \frac{x}{v} - v - \frac{1}{vv} - v \left| \frac{1}{v} - \frac{1}{v} - \overline{\Lambda} \overline{\Lambda} \right|$$

Auch Christ hat ein ganz richtiges Gefühl geleitet, wenn er — $\frac{1}{2}$ — u. s. w. schrieb, und sowohl Bergk wie Christ sind vollständig in ihrem Rechte, wenn sie V. 2 (3): $\frac{1}{2}$ — schreiben, obwohl sie genauer $\frac{1}{2}$ — $\frac{1}{2}$ geschrieben haben würden.

Der nächste Vers ist von den Alten sicher als Oktapodie gefasst worden, und wieder ist es die Antistr., welche darüber klar sehen lässt; denn während die Str. schon bei Ὀρχομενοῦ (*Ἐρχομενοῦ* v. l.) abbricht, schliesst sie das Kolon erst mit τόνδε. Die neueren folgen ihnen hierin, abermals jedoch Bergk und Christ so, dass sie zwar vor καὶμον keine Basis notiren, aber doch die erste Hälfte mit doppeltem Iktus versehen. Bergk:

Christ: $\cup \cup \cup \frac{11}{\cup} \cup \cup \cup \cup \cup$

worin eben nichts anders als die Empfindung ausgesprochen ist, dass es sich um einen ungeraden Takt handelt. Auch hier gebietet eine sinngemässe Recitation die Interpunction hinter *Ὁρχομενοῦ* zu beachten; dadurch werden drei $\frac{3}{4}$ Takte gewonnen:  und am Schlusse die für den Sänger nöthige grössere Pause.

Der nächste Vers hat den Kritikern viel Kopfzerbrechens gemacht. Nach den Hds. lautet der strophische:

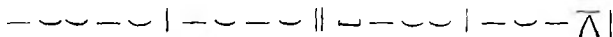
κλυτ' ἐπεὶ εὐχομαι. | σὺν γὰρ ὑμῖν τὰ τερπνὰ καὶ

der antistrophische:

κοῦφα βιβῶντα. *Αυδίῳ γὰρ | Ἀσώπιχον ἐν τρόπῳ*

Man hat, um das Metrum in Uebereinstimmung zu bringen, entweder *ὄν ὕμιν γὰρ* mit Böckh, oder mit Bergk *ἄνδ᾽* geschrieben, und allgemein *τὰ τε περνα'* gut geheißen. Eine Nöthigung ist zu allen diesen Vorschlägen nicht vorhanden, am wenigsten ist der Böckh'sche gut zu heißen, da un-

zweifelhaft die γὰρ beider Verse²⁾ sich decken müssen: am ansprechendsten ist der Bergk'sche, obwohl ebenso denkbar wäre, dass statt εὐχομαι εὐχόμεσθα dagestanden hätte, wodurch *Αυδίω* conservirt würde, welche alle halsliche Auctorität und ohne Frage auch die alte Kolometrie für sich hat. Denn die Gegenstrophe gibt den $\frac{4}{4}$ Takt in ihren Kolis ganz unverkümmert wieder

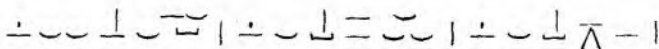


und schreiben wir εὐχόμεσθα, und recipiren (obschon dies durchaus nicht absolut nöthig ist) τε, so decken sich

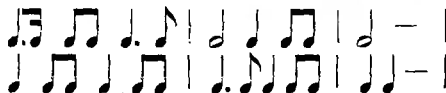
κλῦτ', ἐπεὶ εὐχό | μεσθα. σὺν γὰρ | ὕμιν τὰ τε | τερπνὰ καὶ
κοῦφα βιβῶντα. | Αὐδίω γὰρ | Ἀσώπιχον | ἐν τρόπῳ

auf's beste. Jedenfalls sind hier die alten Metriker dem Wahren näher gekommen als die neueren. Westphal konnte es nicht wohl, da er eine LA. zu Grunde legt, welche γὰρ ausstösst. Christ und Bergk aber versehen es darin, dass sie die zwei nachdrücklichst betonten Silben ὕμιν und Ἀσώπιχον in die Arsis statt in die Thesis bringen, wohin sie die alte Kolometrie mit feinem Takte verlegt.

Der $\frac{6}{4}$ Takt thut das aber noch nachdrücklicher:



Die nächsten zwei Verse massen die Alten:



2) Auf diese Erscheinung hat man zwar in den Tragikern längst geachtet, bei Pindar noch nicht und allerdings kann sie bei ihm nicht wohl antistrophische Responsion genannt werden, aber unter die Rubrik der Responsion fällt sie doch auch bei ihm. Vgl. Ol. V. Str. 1. Antistr. 3: Ὀλυμπία . . Ὀλυμπιο — Ol. X (XI) 16.58 Ὀλυμπιάδι . . Ὀλυμπιάδι Pyth. II, 13. 29. 37 ἀνῆρ II 52. 60 ἐτέροισι . . ἐτέρον τῶν u. s. f.

bietet, ziemlich allgemein *κόλποις παρ' εὐδόξου Πίσας* gemacht: aber auch das ohne Grund. Denn

— | — — — — | — — — — $\overline{\Lambda \Lambda}$ |
 und — | — ³ — — — — | — — — — $\overline{\Lambda \Lambda}$ |

sind sich rhythmisch völlig gleich. Nach der Ansicht der Alten werden sich

— ₃ (*κόλποις παρ'*) und — ₃ — — (*Πύθιον Ἀ*)

entsprochen haben. Dass *εὐδόξ-* und *πολλῶ* halbe Noten bekommen, wird man bei der Bedeutsamkeit der Worte in der Ordnung finden.

Der Schlussvers ist zu gliedern:

— — — — — | — — — — — | — — — — — $\overline{\Lambda}$ — |

Er zeigt am deutlichsten, dass der CTakt nicht wohl statuirt werden kann; denn wollte man

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — $\overline{\Lambda \Lambda}$ |

schreiben, so würde wohl die Gegenstrophe, wo *c'e-* zum Auftakt würde, musikalisch richtig angelegt sein, nicht aber die Strophe, wo *-πρός Ὅ* den zweiten Takt schliesst; wollte man dagegen

— — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — |

so würde abgesehen von ähnlichen Inconvenienzen gerade am Schlusse jede Pause fehlen.

Mag man sich nun aber mit den Alten für den $\frac{4}{4}$ oder mit uns für den $\frac{6}{4}$ Takt entscheiden, die Periodisirung bleibt unverändert dieselbe in beiden Fällen. Wir finden drei Perikopen vor:

I.	3.	2.	3.	Takte	} $\frac{6}{4}$
II.	3.	2 2 2.	3.	Takte	
III.	3.	2.	3.	Takte	

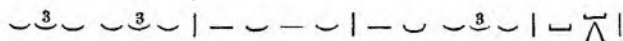
Κασιώων — ἐπίσκοποι. Κλῆτ' — ταμίαι. ἔργων — τιμάν.

Was nun die Gründe betrifft, aus denen die Zeilenabtheilung (und in Folge dessen die Zeilenzahl) in den Hds. so stark differirt, so sind dieselben meist rhetorischer und

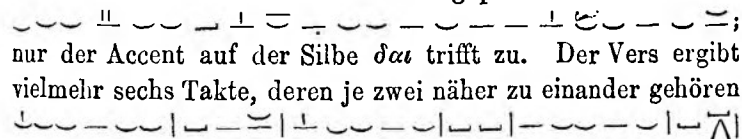
syntaktischer Natur. Wie Str. αἴτε — ἔδραν eine Zeile bildet, weil sie zwischen Kommata eingeschlossen sind, ist in der Antistr. παῖδες noch in Z. 2 gezogen, weil darnach erst Interpunktion eintritt. Auch Z. 4 der Str. reicht nur bis Ὀρχομενοῦ, weil dahinter Interpunktion fällt, aus gleichem Grunde Str. Z. 6 nur bis εὐχομαι. Zeile 7 zieht noch τὰ γλυκέα an sich, weil es dem τὰ τερπνὰ coordinirt ist. Gegen den Schluss hin endlich ist παρὰ von θέμεναι losgelöst, weil die Präposition zum Nomen gehört u. s. f.

Zweite Pythische.

Ein andres Beispiel des $\frac{4}{4}$ Taktes ist die 2. Pythische Ode an Hiero von Syrakus. Dieselbe zerlegt ihre Strophen in drei Perikopen, von denen die ersten zwei mesodische Perioden haben. Der erste Vers hebt seine vier Takte deutlich von einander ab:



Es ist also ganz in der Ordnung, wenn V. 25 nach dem ersten Takte ἔμαθες δὲ σαφές. Interpunktion eintritt. Ebenso sind die Diaeresen nach dem zweiten Takte V. 25 εὐμένεσσι V. 33 μεγαλοκεν - θέεσσιν, V. 49 ἐλπιδέσσι erwünscht. Der zweite Vers wird bei Christ unrichtig perkutiert



Darum fällt V. 10 hinter κόσμον V. 26 hinter ὄλβον Interpunktion; darum V. 74 hinter ἀμώμητον, und V. 34 sehr nachdrucksvoll hinter ἐπειρᾶτο; darum schliesst V. 2. 10. 58. 82 (ἀνδρῶν, Ἑρμᾶς, πολλᾶν, μὲν) V. 2 σιδαροχαρμᾶν, V. 10 κόσμον, V. 26 ὄλβον, V. 34 αἰεὶ, V. 58 ἀγνιᾶν, V. 74 θυμὸν V. 82 ἀγάν das Wort. Namentlich zeigt V. 58 mit πολλᾶν und ἀγνιᾶν die Gliederung deutlich: es entsprechen

sich die Takte  und 

Der dritte Vers beginnt, wenn wir unsere metrischen Schemata befragen, mit einer Anakrusis. Dagegen legen aber Verse wie 3 (*ῥῆμιν*) 27 (*ῥῆρας*) 78 (*οἶα*) 83 (*οὐ γοι*) entschiedenen Protest ein. Die vermeintliche Anakruse ist im Gegentheil eine *τετραόσημος*, welche sich in den angegebenen Fällen besonders prächtig macht. Wir notieren also

[illegible]

ist zu perkutieren, sondern

d. h. der zweite CTakt hat die Form — — — (♩).
Daher ist V. 36 Interpunktion nach *λόγῳ* V. 52 *παρέδωκ'*
wohl angebracht. V. 12 und 28, wo keine Caesur eintritt,
füllen den Takt sinnschwere Worte *ῥεσοτρίαιναν*, *ὑβρις*.
Ob man V. 76 mit Bergk *διαβολῶν* oder mit den Hds.
διαβολᾶν liest, ist rhythmisch gleichgiltig. Im ersten Falle
steht Daktylus, im zweiten Vierteltriolo.

Der nächste Vers (5) ist der erste, welcher nicht eine gerade Anzahl Takte hat. Auch ihm geben unsre Ausgaben eine Anakruse:

als ob eine Sylbe wie εὐ- in der Arsis nicht all' ihr Gewicht verlöre. Es kommt aber noch etwas anderes hinzu, was durchaus gegen den Auftakt spricht. V. 13 lautet ἄλλοις δέ τις ἐτέλεσεν ἄλλος ἀνὴρ und von diesem sollen wir glauben, er sei so vorgetragen worden, dass das erste mal ἄλ- in Arsi, das zweitemal in Thesi getreten wäre? Ich glaube jeder Componist würde hier:

⊥ — ∪ | ∪ ∪³ ∪ — ∪ | ⊥ ∪ ∪ — ⋈

gesetzt haben. Erst bei dieser Rhythmierung empfinden wir V. 29 das Gewicht von ὤρσεν, welches durch die Interpunktion dahinter noch gehoben wird, und die Assonanz V. 85 ἄλλ' ἄλλοτε. Endlich fällt vielleicht V. 61 χάννα πρᾶπιδι der Wortaccent gut mit dem rhythmischen zusammen.

Ganz ähnliche Betrachtungen knüpfen sich an V. 6, der in seiner ersten Hälfte dem Vorgänger ganz analog gebaut ist, und schon aus diesem Grunde die gleiche Messung zu erfahren haben dürfte. Es sind aber auch die andern Gründe, welche dazu veranlassen, dieselben. Worte wie τηλαγέσιν, ἐξαίρετον εὐαχέα εὐανθέα verlangen eine grössere Berücksichtigung der ersten Silbe, als ihr in Arsi zu Theil würde, und V. 78:

κερδοῖ δὲ τί μάλα τοῦτο κερδαλέον τελέθει;

wird doch wahrscheinlich niemand das erste κερ in die Arsis, das zweite in die Thesis setzen und so den beabsichtigten Gleichklang zerstören. Ich notire darum

⊥ — ∪ | ∪ ∪³ ∪ — ∪ | ⊥ ∪ ∪ — ∪ ∪ | ⊥ ⋈ |

Diejenigen Verse in welchen nach dem zweiten Takte das Wort schliesst (6. 14. 30. 78.) sind natürlich die schönsten, besonders 30 mit Interpunktion, doch bindet sich daran Pindar nicht ängstlich. Darüber, wie gesagt, dass 5. 6. nicht anakrusisch sind, kann keine Frage sein, aber nicht so entschieden möchte ich ihnen die Triole vindiciren. Eine gute

Anzahl dieser Verse scheint vielmehr den Proceleusmaticus an Stelle des Daktylus zu empfehlen:

□ □ | ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — ◡ ◡ | — ◡ |
 □ □ | ◡ ◡ ◡ ◡ — ◡ | — ◡ ◡ — ◡ | — ◡ |

es sind das alle diejenigen, in denen dadurch der Wortaccent den rhythmischen deckt:

ἄλλοις δέ τις ἐτέλεσεν
 ὤρσεν. τάχα δὲ παθὼν
 φεύγειν δάκος ἀδινὸν
 τηλαυγέσιν ἀνέδησεν
 εὐαχέα βασιλεῦσιν
 εἶδος γὰρ ὑπεροχωτάτα
 εἶδον γὰρ ἕκας ἑὼν
 εὐανθέα δ' ἀναβάσομαι
 κερδοῖ δὲ τί μάλα τοῦτο
 ἐξαίρετον ἔλε μόχθον

Wir haben also bis jetzt vier Octapodien gewonnen, von denen die zwei ersten eine triколе Periode, darin jedes Kolon eine Dipode ist: in der That also, wie anfangs schon gesagt wurde, zwei Perikopen, mesodischen Baues.

V. 7 percutirt W. Christ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ |
 wir dagegen ◡ ◡ ◡ — ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ | ◡ — ◡ | ◡ | Damit stimmt die Interpunktion V. 39 *διυγατέρι Κρόνου* V. 88 *παρὰ τυραννίδι*, in welchem Verse auch am Ende die Wort- und rhythm. Acc. gut zusammenfallen, und V. 55 die Caesuren.

V. 8 weist seit V. 4 die erste Anakrusis auf, natürlich haben sie die gewöhnlichen metr. Schemata auch, aber wenn dieselben den ganzen Vers mit Taktwechsel in Tripodien zerlegen, so ist dabei gar nicht erwogen, dass auf diese Weise die Präposition *ἐν* V. 8 zur *πολύσημος* wird, wofür sich doch wirklich kein Grund ersinnen lässt. Die Interpunktionen in den einzelnen Versen sprechen dafür, dass mit *ἀγαναῖσιν* der erste Takt schliesst, die Interpunktion

nach *τηρῶντι* V. 88, dass hier das Ende des zweiten Taktes eintritt. Wir werden also messen müssen:

— | — *υ υ* — *υ* | — *υ* — *υ* | — *υ* — *υ υ* | — *υ* — — |

Man lese danach z. B. V. 80

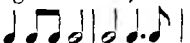
σκεν|ᾶς ἐτέρως, ἀ|βάπτιστός εἰμι|γελλὸς ὥς ὑπὲρ|ἔρκος ἄλμας
und wird sich überzeugen, dass damit ein durchaus sangbarer Rhythmus gewonnen ist.

V. 7. 8 sind danach beides Oktapodien, aus denen die letzte Perikope gebildet ist. In deutscher Uebersetzung würde V. 79. 80 sich etwa so ausnehmen:

Siehe der Netze Ge — wirr streicht in des — Meer's
tiefstem — Grund

Müh — seelig dahin, doch — ich unversenkbar — bin der
Kork auf dem — Saum der Salzfluth.

Die Epode *α'* zerlegt sich nach dem Sinne in drei Abschnitte, von denen der zweite mit *σὲ δ' ὦ*, der dritte mit *θεῶν δ'* beginnt, und sie sind in der That auch die drei musikalischen Perikopen, in welche die ganze Epode zerfällt. Die erste besteht aus zwei, die beiden andern jede aus drei Perioden, so dass von *σὲ δ' ὦ* ab mesodischer Bau eintritt. Nach Christ's Anordnung sieht es freilich aus, als ob auch V. 34 (17) dreitheilig wäre, allein das hat seinen Grund in der Annahme, dass auf den ersten Glykoneus noch ein zweiter folge, während in Wahrheit schon der vermeintliche erste Glykoneus ein hyperkatalektischer ist, ein zweiter aber gar nicht existirt, da mit *φίλων* die neue Periode beginnt. Dass dem so sei erhellt zunächst aus dem völlig gleichen Bau (vgl. W. Christ die metrische Ueberlieferung der pindarischen

3) Sämmtliche Hds. lesen V. 7 *τᾶς οὐκ ἄτερ* statt des Hermannschen *ᾶς*. Es ist dies eine der wenigen Stellen, wo wir sie nicht in Schutz nehmen können. Denn gegen  sprechen sämmtliche anderen Strophen.

Oden p. 59) der zwei Perioden, sodann aus dem Umstande, dass, wie mit *φῖλων*, so überall ein neues Wort beginnt *πεσών*, τὰ δ' ἐν, ἔδωκεν, und V. 65 sogar zwischen *μαρνάμενον* und τὰ δ' ἐν interpungirt wird. Wir schreiben also:

— 3 — — — 1 — — — 1 — — — — $\overline{\Lambda}$
 — 3 — — — 1 — — — — 1 — — — — $\overline{\Lambda}$

Nach diesem Muster sind denn auch die nächsten Perioden zu notiren: und hiermit wird Christ um so leichter einverstanden sein, als ihm ein richtiges Gefühl sagte, dass *Ζεφυρία προ' δόμων* den Iktus auf *α̃* habe. Gerade auf diese Silbe aber kommt es zu liegen, wenn wir den ganzen Vers so perkutiren:

— 3 — — — 1 — — — — 3 — 1 — — — — $\overline{\Lambda}$

Sein Gegenbild ist V. 20

διὰ τὰν δύναντων δρακεῖσ' ἀσφαλές

wo der dritte Iktus nicht auf die Silbe *ασ* sondern *λές* gehört:

— 3 — — — 1 — — — — — 1 — $\overline{\Lambda}$

welche dadurch zur Tetrasemos wird, wenn man nicht die grössere Pause — $\overline{\Lambda}$ $\overline{\Lambda}$ vorzieht, welche der Sinn hier sehr empfiehlt. Das Mesodikon dieser Periode ist grösser als der Vorder- und Nachsatz und hat gerade Taktzahl. Es ist zu perkutiren:

— 3 — — — 1 — — — — 3 — 1 — — — — — 1 — $\overline{\Lambda}$

Auch hier fühlte Christ bereits die Nothwendigkeit die letzte Silbe d. W. *πολεμίων* zu betonen.

Auch die dritte Perikope weist ein solches Mesodikon gerader Taktzahl auf, sie unterscheidet sich aber von ihrer Vorläuferin darin, dass auch Vorder- und Nachsatz dem Mittelsatz an Bau und Taktumfang gleichen.

Der Vordersatz steckt in V. 21, welcher anakrusisch ist, daher die erste Sylbe eine anceps ist.

Χρύ-σε - α φόρμυξ ἄ - πολ - λω - νος καὶ ἰ - ο - πλο - χέ - μων σὺν - δι - κον Μοι - σάν

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G-clef, and the lower staff is a piano accompaniment in F-clef. The music is in 4/4 time and D major. The vocal line begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note D4, followed by a quarter note E4, and then a half note F#4. The system concludes with a double bar line.

πέ-α - νον τᾶς ἀ - κού - ει μὲν βᾶ - σις ἀ - γλα - ῖ - ας ἀρ - χᾶ πείθονται δ' ἄ -

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line begins with a half note C5, followed by a quarter note D5, and then a half note E5. The piano accompaniment starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The system concludes with a double bar line.

οι-δοὶ δά-μα-σιν ἀ-γη-οι-χό-ρων ὁ-πό-ταν πο-οι-μι-ων ἀμ-βο-

λαῖς τεύχης ἐ-λε-λι-ζο-μέ-να καὶ τὸν αἰχ-μα-τὲν κε-ραν-νὸν σβεννύ-εις.