

Philosophische Bibliothek

Aristoxenos

Elemente der Rhythmik

Theorie der musikalischen Zeit

Griechisch – Deutsch

Meiner





ARISTOXENOS

Elemente der Rhythmik

Theorie der musikalischen Zeit

Griechisch – Deutsch

Griechischer Text nach Paul Marquard

Übersetzt, mit einer Einleitung und einem
Kommentar herausgegeben von

WOLFGANG DETEL

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-4040-8

ISBN eBook 978-3-7873-4041-5

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2021. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: mittelstadt 21, Vogtsburg-Burkheim. Druck und Bindung: Beltz, Bad Langensalza. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

| | |
|---|--------|
| Einleitung. Von Wolfgang Detel | VII |
| 1. Aristoxenos und Aristoteles | VII |
| 2. Zur Forschung über die Rhythmik des Aristoxenos | XIV |
| 3. Zur vorliegenden Edition der <i>Elementa Rhythmica</i> | XXVI |
| 4. Danksagung | XXXI |
| Literaturverzeichnis | XXXIII |
| 1. Editionen, Übersetzungen, Kommentare | XXXIII |
| 2. Sekundärliteratur | XXXIV |

ARISTOXENOS Rhythmik *Elementa rhythmica*

| | |
|--|-----|
| Buch II, §§ 1–36 (Text, Griechisch – Deutsch) | 2 |
| Kommentar | 25 |
| 1. Metaphysik, Zeit und Rhythmus (ER 2–7) | 28 |
| 2. Analytische Elemente des Rhythmus (ER 8–15) | 46 |
| 3. Versfüße als Bausteine des Rhythmus (ER 16–21) | 65 |
| 4. Synthesis des Rhythmus: die Rhythmus-Produktion (Einschub) | 82 |
| 5. Arten und Größen von Versfüßen (ER 22–36) | 92 |
| 6. Die Logik der aristoxenischen Rhythmik (Anhang) | 101 |
| Zusammenfassung | 117 |
| 1. Aristoxenos und die Theorie des musikalischen Rhythmus ... | 117 |
| 2. Aristoxenische Rhythmik und aristotelische Philosophie ... | 125 |
| Index Verborum Graecorum | 137 |
| Index Verborum Germanicorum | 141 |

EINLEITUNG

musicus idemque philosophus
Cicero über Aristoxenos¹

1. *Aristoxenos und Aristoteles*

Aristoxenos gilt als einer der einflussreichsten Musiktheoretiker der europäischen Geschichte.² Er hat nach verbreiteter Auffassung die traditionelle Musiktheorie der Pythagoreer³ abgelehnt⁴ und die empirische Musikwissenschaft begründet.⁵

Aristoxenos, Sohn des Mnesias und Spintharus, war ein Musiker aus Tarent. Nachdem er einige Zeit in Mantinea zugebracht hatte, wurde er ein Philosoph und versäumte nicht, sich der Musik zu widmen. Er war ein Schüler seines Vaters und des Lampros von Eurythäa, später des Pythagoreers Xenophilos und schließlich des Aristoteles. Letzteren klagte er an, weil er Theophrast die Schulleitung übergab, obgleich er (Aristoxenos) großes Ansehen unter den Schülern des Aristoteles genoss. Er lebte in der Zeit, in der Alexander der Große lebte, und danach, das heißt von der 11ten Olympiade an. Er schrieb über Musik und Philosophie und Geschichte und Erziehung, und die Zahl seiner Bücher beläuft sich auf 453.⁶

¹ Cicero Frg. Ia-1–05. Kaiser 2010, 3.

² Siehe Barker 2015.

³ Ein genaueres Bild der pythagoreischen Musiktheorie vermittelt die *Sectio Canonis*, vgl. Barker 1981.

⁴ Auch Theophrast, Nachfolger von Aristoteles als Schulhaupt der peripatetischen Schule, hat die pythagoreische Musiktheorie kritisiert, vgl. dazu Barker 1977 und Anderson 1980.

⁵ Vgl. genauer Bühler 2017, Zhmud 2012.

⁶ Suda s. v. Aristoxenos, Frg. 1.

Viel mehr als die *Suda* in diesen Zeilen berichtet, wissen wir über das Leben des Aristoxenos nicht. Sein Vater wird auf den ersten Blick merkwürdig beschrieben. Er hieß tatsächlich Spintharus und wurde später zusätzlich auch Mnesias genannt. Zusätzliche Namen mit der Wurzel *Mne* wurden renommierten Pythagoreern zugesprochen. Aristoxenos wuchs also in einem pythagoreischen Umfeld auf. In Mantinea wurde die Musikerziehung gefördert. Bei Xenophilos lernte er zweifellos die mathematische Harmonik der Pythagoreer kennen. Er hatte breite Interessen, doch von seinen zahlreichen Büchern sind nur zwei musiktheoretische Schriften erhalten, allerdings nicht vollständig. Von seiner Harmonik (im Folgenden abgekürzt durch EH [Elementa Harmonica]) sind immerhin zweieinhalb von drei Büchern überliefert worden, von seiner Rhythmik (also der Theorie des musikalischen Rhythmus, im Folgenden abgekürzt durch ER [Elementa Rhythmica]) dagegen nur elf Seiten aus dem Beginn des zweiten Buches dieser Schrift.

Aristoxenos war jedoch nicht nur ein empirischer Musiktheoretiker, sondern auch ein Philosoph. Darauf weist die *Suda* ausdrücklich hin. Er schrieb über Philosophie (zum Beispiel über Platon und die pythagoreische Ethik) und wurde Schüler des Aristoteles. Er genoss sogar so großes Ansehen, nicht zuletzt bei Aristoteles selbst, dass er offenbar für die Nachfolge des Aristoteles in dessen peripatetischer Schule in Frage kam. Ob Aristoxenos wirklich verärgert darüber war, dass schließlich doch Theophrast zum Schullehrer ernannt wurde, bleibt zweifelhaft, denn in den überlieferten Fragmenten spricht Aristoxenos stets voller Hochachtung von seinem philosophischen Lehrer.⁷ Wir können also davon ausgehen, dass Aristoxenos die zeitgenössische Philosophie und insbesondere die aristotelische Philosophie bestens kannte und sich selbst nicht nur als Musikwissenschaftler, sondern auch als Philosoph verstand.

Der überragende historische Einfluss, der vom musiktheoretischen Werk des Aristoxenos ausging, führte dazu, dass sich – so

⁷ Vgl. z. B. EH (Elementa Harmonica) 2.30–31.

das vorherrschende Bild – im Verlauf der europäischen Musikgeschichte zwei große Traditionen der antiken Musiktheorie entwickelt haben, deren eine auf Pythagoras zurückgeht, während die andere von Aristoxenos begründet wurde. Die pythagoreische Harmonik ist diesem Bild zufolge mathematisch und nicht empirisch, die aristoxenische Harmonik ist empirisch und nicht mathematisch. Aristoteles hat die Musikwissenschaft noch als mathematische Disziplin betrachtet. Sein Schüler Aristoxenos dagegen artikuliert bereits explizit und selbstbewusst seine eigene historische Leistung: die Begründung der empirischen Musikwissenschaft als autonomer wissenschaftlicher Disziplin. Wie Andrew Barker sehr zu Recht herausstreicht, sieht Aristoxenos selbst den Kern seiner musikwissenschaftlichen Innovation in seinem methodologischen Vorgehen und seiner an Aristoteles angelehnten wissenschaftstheoretischen Position, die er auf die Analyse der Musik anwendet. Erst dadurch erhebt er diese Analyse zu einer genuinen Wissenschaft.⁸ Zugleich kritisiert er die rein mathematische Musiktheorie der Pythagoreer auf das heftigste, betont die empirischen Grundlagen jeder seriösen Theorie der Musik und scheint in den ersten beiden Büchern seiner – fast vollständig erhaltenen – *EH* empirische Prinzipien der Musiktheorie darzustellen und im erhaltenen Teil von Buch III eine Reihe von Beweisen weiterer Theoreme zu präsentieren.⁹ So schreibt Aristoxenos an einer vielzitierten Stelle:

⁸ »Very few of his withering outbursts are concerned with points of musicological detail. Their regular focus is on deficiencies of a larger sort, on other people's failure to understand the conditions which harmonics, as a genuine science, must meet ... The unique achievement that raises him (in his own opinion) above all his predecessors and competitors is that he has grasped completely, as no one else has done, what the pursuit of the science involves« (Barker 2007, 136). Barker widmet diesem Thema ein ganzes Buchkapitel, vgl. Barker 2007, Kap. 4. Siehe auch Barker 1984 und 1991.

⁹ Vgl. z. B. Gibson 2005, Barker 2007, Barker 1991, Long 1970, Litchfield 1988. Bélis 1986. Barker 1991 bemerkt zum Beispiel zur »general adequacy of fit between the *EH elem.* and the framework that Aristotle proposes: That there is some sort of rough correlation is reasonably clear.« (195). Barker

Wir ... versuchen, erstens Prinzipien anzunehmen, die sämtlich Phänomene (*phainomena*) und für erfahrene Musikhörer evident sind, und zweitens zu demonstrieren, was aus ihnen folgt ... Da jede Wissenschaft, die aus mehreren Theoremen besteht, erste Prinzipien postulieren sollte, mit deren Hilfe die von den Prinzipien abhängigen Dinge demonstriert werden können, müssen auch wir (sc. in der Harmonik) solche Prinzipien postulieren.¹⁰

Es ist vor allem diese logische Struktur, die unmittelbar an die aristotelische Wissenschaftstheorie erinnert, wie Aristoteles sie vor allem in seinen *Analytica Posteriora* umrissen hat. Es ist daher nicht verwunderlich, dass die bisherige Forschung die wissenschaftliche Beziehung zwischen Aristoxenos und seinem philosophischen Lehrer Aristoteles ausschließlich auf wissenschaftstheoretischer Ebene untersucht hat. So bemerkt zum Beispiel Sophie Gibson:

Speculation on the structure of music had its origin in a Pythagorean environment. Its focus was on the numerical relationship between notes and, at its furthest stretch, developed into a comparison between musical, mathematical, and cosmological structures. Aristoxenus eventually rejected this mathematical approach to the study of music and attempted to establish an empirical science of harmonics. This empirical emphasis may have been owing to the third major influence on Aristoxenus mentioned in the Suda passage: Aristotle ... Aristoxenus can be seen as the founder of this science and as the person who established music theory as an independent subject ... as the founder of musicology.¹¹

weist explizit darauf hin, dass Buch II der Harmonik der Einführung der Axiome und Definitionen gewidmet ist und Buch III die logischen Demonstrationen enthält (ibid.).

¹⁰ EH 44. 4–7.

¹¹ Gibson 2005, 2–4. Die Bemerkung über die Suda bezieht sich auf den Suda-Artikel über Aristoxenos. Zum speziellen Status der empirischen Musiktheorie bei Aristoxenos vgl. Litchfield 1988.

Nach Gibson besteht also die entscheidende theoretische Leistung des Aristoxenos darin, das Nachdenken und Spekulieren über Musik allererst in den Stand der Wissenschaft erhoben zu haben. Und diese Leistung wurde vor allem dadurch möglich, dass Aristoxenos die aristotelische Wissenschaftstheorie, wie sie in den *Analytica Priora* (Logik) und den *Analytica Posteriora* (Theorie empirischer Wissenschaften) umrissen wird, gekannt und auf die empirische Musikwissenschaft angewendet hat. So sieht es, wie bereits bemerkt, auch Aristoxenos selbst. Die Textevidenz für diese Einschätzung stammt allerdings bisher ausschließlich aus seiner *Harmonik* (= EH).

Aristoxenos hat jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach den Anspruch erhoben, auch die Theorie des Rhythmus zum ersten Mal als empirische Wissenschaft etabliert zu haben. Vor Aristoxenos werden Metrik und Rhythmus meist von der Melodie unterschieden, aber nicht voneinander. Einer der Gründe dafür ist, dass Metrik und Rhythmus primär im Blick auf ihre sprachlichen Instanzen beschrieben wurden. Es war vor allem Platon, der den Primat der Sprache gegenüber der Musik betont und daher reine Instrumentalmusik verdammt hat. Musik soll allein der Unterstützung des sprachlichen Ausdrucks dienen.¹² Platons Auffassung vom Primat der Sprache gegenüber der Musik und insbesondere auch dem Rhythmus bereitet offenbar den Reduktionismus des musikalischen Rhythmus auf die sprachliche Metrik vor.

Auch bei Aristoteles bleibt die Differenz von Rhythmus und Metrik nebulös. Als Beispiele für Rhythmen nennt er den heroischen, iambischen, trochäischen und paeonischen Rhythmus.¹³ Die Diskussion über die erzieherische Wirkung der Musik in der *Politik* stellt Harmonik und Rhythmik gegenüber, jedoch ohne Er-

¹² Plat. Rep. 398dff., Nom. 669dff. An zwei Stellen (Philebos 17d, Gorgias 502c) scheint Platon allerdings Rhythmik und Metrik zu trennen, unter anderem, weil er dem Tanz Rhythmen zuschreibt, obwohl Tanzschritte nicht metrisch sind – so dass es Rhythmen unabhängig von der sprachlichen Metrik geben muss.

¹³ Arist. Rhet. 1408b21 ff.

wählung der Metrik.¹⁴ Das scheint zu bedeuten: Platon und Aristoteles reflektieren über den paradigmatischen Fall von Musik, nämlich als Melodie oder Begleitung einer Singstimme, die einen sprachlichen Text artikuliert. Die Rhythmik der Musik als Begleitung eines gesungenen Textes ist nichts anderes als die Metrik der Sprache dieses Textes. So wird zum Beispiel der Term »Rhythmus« auf Sequenzen sprachlicher Silben angewendet.¹⁵ Aristoteles definiert den Rhythmus als »Zahl der Form des Wortes«, wobei zwei kurze Silben als gleichwertig mit einer langen Silbe gerechnet werden.¹⁶ Die Versfüße in den metrischen Formen sind Einheiten, in denen Rhythmen gemessen werden können, so dass sich metrische Formen als Teile von Rhythmen betrachten lassen.¹⁷ Gewisse Rhythmen machen die Rede wohlgeordnet (Rhetorik III 8, 1409a23). Beispielsweise sind Jambus oder Trochäus, allgemein gesprochen, bestimmte Rhythmen der Sprache, zum Beispiel als Tetrameter, also vier Iamben und Trochäen hintereinander, deren einzelne Sektionen (also ein einzelner Jambus oder Trochäus) jeweils Metren sind. Das Metrum ist also das kleinste Einheitsmaß, aus dem sich Rhythmen zusammensetzen. In diesem Zusammenhang korreliert Aristoteles den Rhythmus der Sprache mit Zahlen und numerischen Abgrenzungen: Die numerische Abgrenzung der Form eines zusammengesetzten Textes konstituiert den Rhythmus des Textes, denn es ist die Zahl, die alle Dinge begrenzt (Rhetorik III 8, 1408b21–29).

In *Problemata* V 16 (882b1–13) dagegen wird das rhythmische Atmen diskutiert, das sich bei schnellem Laufen einstellt. Das schnelle Laufen ist eine Bewegung, an der sich reguläre Intervalle abzeichnen, die wir beobachten können (Bewegung des linken – rechten Beines ...). Entsprechend wird eine Atmung generiert, die ebenfalls bestimmte reguläre Intervalle involviert (Aus-

¹⁴ Arist. Polit. 1340b20 ff.

¹⁵ Plat. Kratylos 424c1–2.

¹⁶ Arist. Rhet. 1408b28–29.

¹⁷ Arist. Rhet. 1408b21–25, Poetik 1448b20–22.

atmen – Einatmen – Ausatmen – Einatmen – ...). Damit wird auch ein Rhythmus generiert, den wir beobachten können (ist die Bewegung zu langsam oder zu schnell, so können wir an ihr keine regulären Intervalle beobachten). Der Rhythmus ist dann das Maß der Bewegung. In diesem Kontext scheint der Rhythmus nicht an Sprache gebunden zu sein.

In seiner *Politik*, Buch VIII, Kapitel 5–6, beschäftigt sich Aristoteles vor allem mit den positiven pädagogischen Wirkungen von Melodie und Rhythmus auf den menschlichen Charakter – Effekte des Hörens von Musik, aber auch des aktiven Musizierens.¹⁸ Dabei gehört zum Beispiel das Spielen von Aulos und Lyra zu den mimetischen Künsten, und ihre Mittel sind Harmonie plus Rhythmus. Die künstlerische Imitation von Musik mit dem Rhythmus allein ist die Tanzkunst. Musizieren und Tanzen sind also Formen der künstlerischen Imitation (Poetik 1, 1447a14–28). Aristoteles betont, dass die Wahrnehmung von Rhythmus und Harmonie für Menschen natürlich ist (*kata physin*) (Poetik 4, 1448b21). Die pseudo-aristotelischen *Problemata* (Buch XIX)¹⁹ liefern unter anderem kurze Erklärungen für einige der oben bereits genannten Thesen: Warum ähneln Rhythmen und Melodien den ethischen Charakteren, im Gegensatz zu Geschmack, Farben und Duft? Weil Rhythmen und Melodien auf Handlungen beruhen und Handlungen eng mit Charakteren verbunden sind (Probl. XIX 28). Und alle Menschen freuen sich über Rhythmen und Melodie, weil sie sich über natürliche und geordnete Bewegungen freuen; insbesondere der Rhythmus enthält eine vertraute Zahl und bewegt uns in einer regulären Weise (Probl. XIX 38, 920b29).

Die ethische Bewertung von Melodie und Rhythmus spiegelt nach Aristoteles die Wertschätzung wider, die sowohl Melodien

¹⁸ Vgl. dazu genauer Fleischer 1949, Brüllmann 2013, Woerther 2008, Fieconni 2016.

¹⁹ Die *Problemata* stammen wahrscheinlich nicht von Aristoteles selbst, sondern von seinen engsten Schülern und repräsentieren daher originelles aristotelisches Gedankengut.

als auch Rhythmen unter Menschen genießen oder zumindest genießen sollten. Diese Wertschätzung gehörte vermutlich für Aristoxenos zu den stärksten Motiven, die Theorien der Melodien und Rhythmen auf eine empirische und zugleich wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Doch auf der theoretischen Ebene herrschte offenbar im Nachdenken über Metrik und Rhythmik vor Aristoxenos eine weitgehende Verwirrung vor. Man wird Sophie Gibson grundsätzlich zustimmen können, wenn sie feststellt:

There is evidence for some theoretical discussion of rhythm well before the appearance of Aristoxenus' treatise,²⁰ although from the evidence of Aristophanes, Plato and Aristotle it appears that a clear distinction between metrics and rhythmic is seldom made, and in fact there is barely any difference in their use.²¹

Die theoretischen Überlegungen von Platon und Aristoteles zum Rhythmus waren also für Aristoxenos nicht hilfreich. Er muss sich darüber im Klaren gewesen sein, dass er im antiken Kontext auch mit der Etablierung einer autonomen, empirischen und wissenschaftlichen Rhythmik Neuland betrat.

2. Zur Forschung über die Rhythmik des Aristoxenos

Das aristoxenische Rhythmik-Fragment beginnt nach einhelliger Meinung der Forschung mit Buch II der ursprünglichen Schrift und weist darauf hin, dass in Buch I über Rhythmen allgemein gesprochen wurde und nun, mit Buch II, die Erörterung des musikalischen Rhythmus beginnt. Der erhaltene Text bricht nach 11 Seiten mitten in Buch II ab, enthält also nur einen recht kleinen Teil der

²⁰ Einige Passagen bei Platon und Aristophanes spielen auf einige technische Termini und deren Kenntnis bei ihren Lesern bzw. Hörern an, vgl. Gibson 2005, 80f.

²¹ Gibson 2005, 81.

Theorie des musikalischen Rhythmus von Aristoxenos. Allerdings wird der erhaltene Teil als grundlegend eingeschätzt. Überdies gibt es fünf spätere Quellen (im Folgenden 5Q genannt), in denen teilweise substantielle Informationen über die aristoxenische Rhythmik enthalten sind:

- Psellus: Einführung in das Studium des Rhythmus.
- FN: Fragmenta Napolitana.
- Aristides (Quintilianus): *De Musica*.²²
- AXPZ: Fragment *Über die primäre Zeit (protos chronos)*, zitiert bei Porphyrios 78.21–79.28
- POxy9/2687 (Fragment).²³

Diese Quellen sind recht vertrauenswürdig. Psellus und FN enthalten Zusammenfassungen von ER, aber auch von EH. Da – wie bereits bemerkt – von EH ein substantieller Teil überliefert ist, lässt sich feststellen, dass die in Psellus und FN präsentierten Zusammenfassungen alles in allem korrekt sind, so dass eben dies auch von den Zusammenfassungen von ER angenommen werden kann. Aristides ist besonders wichtig, weil seine Zusammenfassung sehr ausführlich und detailliert ist und im Übrigen aus exakt demselben Grund als vertrauenswürdig angesehen werden kann wie Psellus und FN. Quelle AXPZ besteht aus wörtlichen Zitaten einer Schrift von Aristoxenos, und Quelle POxy9/2687 verwendet das aristoxenische Vokabular so extensiv und genau, dass der Text wenn nicht von Aristoxenos selbst, so doch von einem sehr guten antiken Kenner seiner *Rhythmik* stammen muss.²⁴

²² Zu dieser wichtigen Quelle vgl. Winnington-Ingram 1963, Caesar 1861, Barker 1982.

²³ Die Quellen Psellus, FN, sowie AXPZ und POxy9/2687 sind enthalten und ediert in Pearson 1990 (dort finden sich auch die vollen bibliographischen Angaben zu den fünf oben genannten Quellen). Vgl. neuerdings auch Marchetti 2009. Im Kommentar dieser Edition der Rhythmik wird vor allem die Terminologie, die Aristoxenos in seiner Theorie des musikalischen Rhythmus entwickelt, ausführlich erörtert.

²⁴ Vgl. Gibson 2005, 82–84.

Die Rhythmik-Theorie des Aristoxenos wurde in der Antike über mehrere Jahrhunderte hinweg intensiv diskutiert und im Mittelalter gelegentlich erwähnt, geriet aber von der frühen Neuzeit an in Vergessenheit. Erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts machte Jacobo Morelli der modernen Welt die erhaltenen Fragmente der aristoxenischen Rhythmik bekannt.²⁵ Einige der größten Altertumsforscher des 19. Jahrhunderts, namentlich Boeckh und Westphal, haben sich rund ein Jahrhundert später auf der Grundlage dieser Edition erstmals wissenschaftlich mit ER beschäftigt – augenscheinlich mit wachsender Begeisterung. Einige von ihnen gelangten zu der Überzeugung, dass die Theorie des Rhythmus, die Aristoxenos vorgelegt hat, weit mehr ist als die historisch früheste wissenschaftliche Darstellung des musikalischen Rhythmus, sondern vielmehr Gesetze des Rhythmus aufstellt, die »in der Natur des Rhythmus selbst begründet sind und hierdurch für ewige Zeiten ihre Geltung behalten werden«.²⁶ Insbesondere stellten sie die strenge Systematik der aristoxenischen Rhythmustheorie dem wirren Chaos der Überlegungen des 19. Jahrhunderts zum musikalischen Rhythmus genussvoll gegenüber. Und sie gingen wie die antiken Musiktheoretiker nach Aristoxenos davon aus, dass erst Aristoxenos eine klare Unterscheidung zwischen Metrik und Rhythmik getroffen hat. Es ist daher hilfreich, sich in aller Kürze zu vergegenwärtigen, wie diese Interpreten die Rhythmustheorie von Aristoxenos zusammenfassen.²⁷

Zentral für Aristoxenos ist demnach zunächst die Differenz des gesprochenen Rhythmus und des musikalischen Rhythmus. Grundsätzlich weisen beide Rhythmen dieselben Versfüße und Versmaße auf, insbesondere die Differenz zwischen langen und

²⁵ Cf. Morelli 1785.

²⁶ Vgl. So die Bemerkung von Franz Saran in Aristoxenos von Tarent (1883), ND 1965, CXLVI.

²⁷ Dafür scheint mir die Einführung von Franz Saran Aristoxenos von Tarent (1883), ND 1965, CXLV–CLXXIII gut geeignet zu sein, die ich daher im Folgenden zugrunde lege.

kurzen Silben sowie die Akzente,²⁸ aber der sprachliche Rhythmus ist kontinuierlich und weist kein stabiles isochrones Verhältnis zwischen kurzen und langen Silben («Zeiten») auf; insbesondere sind die gesprochenen Kürzen oft nur etwa $1/10$ so lang wie die gesprochenen Längen. Der musikalische Rhythmus ist diskontinuierlich, weil er auf die Bewegung von Melodien in Intervallen zugeschnitten ist; vor allem aber ist der musikalische Rhythmus isochron und unterstellt stets (unabhängig vom Tempo) ein quantitatives Verhältnis zwischen kurzen und langen Silben von $1:2$.

Für die Herstellung von Isochronie muss eine Primärzeit (*chronos protos*, wörtl. erste Zeit) als kleinste Einheit des musikalischen Rhythmus ausgezeichnet werden. Genauer ist die Primärzeit eines gegebenen musikalischen Rhythmus der einzelne Beat (Schlag) (Symbol \cup). Wenn wir heute vom $3/4$ -Takt, vom $4/4$ -Takt, vom $3/8$ -Takt, vom $6/8$ -Takt, vom $6/4$ -Takt etc. reden, dann geben die Zähler dieser Brüche die Anzahl der Primärzeiten der verschiedenen Takte an. Das Zeichen für die lange rhythmische Einheit (doppelte Primärzeit) ist — .

Der musikalische Rhythmus ist im Kern die von einem Musikstück ausgefüllte Zeit, die durch die Bestandteile des Melos (der Melodie) gesetzmäßig und hörbar in bestimmte Abschnitte zerfällt («rhythmische Zeiten», «rhythmische Systeme»). Es gibt vier rhythmische Systeme: Versfuß (einfacher Takt), eingliedriger Vers (Kolon, zusammengesetzter Takt), Periode (mehrgliedriger Vers, z. B. in zwei oder drei Zeilen) und System im engeren Sinn (Strophe, bestehend aus mehreren Perioden). Versfüße können einfach und zusammengesetzt sein. Einfache Versfüße («Takte») sind Daktylos und Anapäst (vierzeitig),²⁹ Iambus und Trochäus (dreizeitig), Molossos und Ionikos (sechszeitig) sowie Päon und Bacchius (fünfzeitig).

²⁸ Akzente gingen in die Rhythmik nur insofern ein, als akzentuierte Teile hoch, nicht-akzentuierte Teile tief gesprochen (und gesungen) wurden. Auf die Quantitäten der Rhythmen und ihrer Teile hatte die Akzentuierung keinerlei Einfluss.

²⁹ Der Ausdruck »x-zeitig« bedeutet: bestehend aus x Primärzeiten.

Der wichtigste Grundsatz der Rhythmik besagt: Jeder musikalische Rhythmus muss Teile aufweisen, die ein Verhältnis von 1:1, 1:2 oder 2:3 der jeweils auftretenden kurzen und langen Silben in den verwendeten Versfüßen darstellen. Die aus den einfachen Versfüßen zusammengesetzten Versfüße können nicht beliebig lang sein. Wie lang die Kombinationen sein dürfen, entscheidet das empirische Hören, das die Kombination noch als rhythmische Einheit empfinden können muss.

Die philologische Rhythmik-Interpretation des 19. Jahrhunderts verwendet die Termini *Monopodie*, *Dipodie*, *Tripodie*, *Tetrapodie*, *Pentapodie*, *Hexapodie* für Kombinationen von jeweils 1, 2, 3, 4, 5, 6 einfachen Versfüßen (also für zusammengesetzte Versfüße) und behauptet, dass nach Aristoxenos folgende zusammengesetzten Versfüße musikästhetisch zulässig seien: Dipodie und Tripodie von allen einfachen Versfüßen; Tetrapodie, Pentapodie, Hexapodie von Jambus und Trochäus; Tetrapodie und Pentapodie von Daktylos und Anapäst; sowie Pentapodie von Päon und Bacchius.

Die Rhythmus-Produktion verbindet Versfüße zu Kola. Gegebenenfalls müssen zur Wahrung der Isochronie metrische Formen gekürzt oder verlängert werden.

Dieses von führenden Philologen des 19. Jahrhunderts gezeichnete Bild enthält zweifellos einige Komponenten der aristoxenischen Rhythmik, verfehlt aber viele ihrer entscheidenden Aspekte. Das Bild ist rein strukturell und berücksichtigt weder die motorische Verankerung noch die Dynamik des musikalischen Rhythmus, wie Aristoxenos sie auszeichnet, noch verliert sie ein Wort über den Bezug der aristoxenischen Rhythmik auf die Metaphysik und Zeittheorie des Aristoteles. Insbesondere sind die Kennzeichnung des musikalischen Rhythmus allein durch Diskontinuität und Isochronie sowie die Beschreibung der Rhythmusproduktion viel zu dünn. Demgegenüber wird die theoretisch uninteressante Systematik der Versfüße überbetont.³⁰ Die Beschreibung von mu-

³⁰ Richard Westphal übersetzt und erläutert zum Beispiel ER 1–36 auf 42 Seiten, rekonstruiert und erläutert dann aber 25 zusätzliche Paragraphen