(PROBEN AUS EINER)

MUSIK

ZU

SOPHOKLES' ANTIGONE

VON

C. LANG.

REALGYMNASIUM DÜSSELDORF BIBLIOTHEK

BEILAGE ZUM BERICHTE ÜBER DAS GROSSH. GYMNASIUM UND REALPROGYMNASIUM LÖRRACH VOM JAHRE 1889|90.

LOERRACH.
BUCH- UND STEINDRUCKEREI VON C. R. GUTSCH.
1890.

1890. Progr. — No. 597.

q lo (1890)
3

731,10b

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

UNIVERSITÄTS- UND LANDESBIBLIOTHEK DÜSSELDORF

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

VORWORT.

Μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου.

Plat. Phaed. 60 E.

1. Man hat Richard Wagner den Cagliostro der Modernität genannt. Ob Richard Wagner und unsere Zeit diesen harten Tadel allgemeiner Art verdienen, bleibe dahingestellt: die besondere Klage, dass Wagners Musik die Entartung des rhythmischen Gefühles bedeute und diese Entartung Ereignis geworden, scheint als vollberechtigt gelten zu dürfen.

Wenn unsere Gymnasien sich neuerdings rühmen, der ästhetischen Bildung der ihnen anvertrauten Jugend besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, so stellen sie sich selbst die Aufgabe, der Entartung des rhythmischen Gefühles entgegenzuarbeiten. Hierzu bietet ihnen ihre Pflicht, die Jugend in den einen oder anderen griechischen Tragiker einzuweisen, eine Gelegenheit, wie sie nicht günstiger gefunden werden kann. Führen doch die Griechen, jene gottbegnadete Nation, deren Bestimmung, über alle Völker zu »herrschen«, Aristoteles seinem Zöglinge, dem grossen Macedonier Alexander, vor mehr als 2200 Jahren einprägte, auch im Gebiete des Rhythmus den Leitstab. Überdies ist — und darin möchte man eine höhere Fügung erkennen — gerade von philologischen Zeitgenossen Richard Wagners die altgriechische Rhythmik zumal an der Hand der Überreste eines Buches über den Rhythmus, welches kein Geringerer als der hochbewunderte, mit wenig Worten stets viel sagende Aristoteliker Aristoxenos geschrieben hat, in so helles Licht gesetzt worden, dass es keinem Lehrer des Griechischen schwer werden kann, bei der Lektüre der griechischen Tragiker nicht bloss seinen Schülern die sinnliche Freude am holden Mass der Zeiten zu gönnen, sondern auch die sinnige Verschwisterung desselben mit dem Pathos des Textes sie wenigstens ahnen zu lassen. Bezüglich der rhythmischen Behandlung der melischen Stücke des Sophokles scheint uns, von einigen Nebenfragen abgesehen, Hugo Gleditsch geradezu den Vogel vom Zweige geschossen zu haben.

2. Der Rhythmus, den Aristoxenos als Ordnung von Zeiten (*τάξις χρόνων*) definierte, kommt nur im musikalischen Vortrage zur vollen Geltung. Nur so wird wirklich Zeit gemessen, während der Sprechvortrag, so sehr er auch dem Rhythmus gerecht zu werden sucht, eher Gewicht als Zeit misst; »das Wohlgefällige der Zeiteinteilung« aber ist es, das »zu den wirksamsten ästhetischen Reizen gehört« (Lotze, Gesch. d. Ästhetik in Deutschland [1868] S. 294). Aber auch nur so tritt für den Hörer der Zusammenhang des Rhythmus mit dem Pathos des Textes aus den Grenzen der blossen Ahnung heraus. Daher erschien der Rhythmus bei den alten Griechen überall, wo er durch den Charakter der betr. Dichtung berufen war, mehr als ständige Form zu bieten, im Vereine mit einer Melodie (*μέλος*), und diese alte Beiziehung der Musik hat einer ganzen Poesiegattung, der »melischen« oder »lyrischen« Poesie, ihren Namen gegeben. Bekannt ist, dass die griechischen Dichter der klassischen Zeit ihre *μέλη* selbst komponierten (weniger bekannt ist eine Stelle aus einem Briefe Schillers an Göthe [No. 161 des »Briefwechsels etc.«], welche ein neues Licht auf die erwähnte Thatsache wirft: »Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee«); doch von all den Melodieen der klassischen Zeit, deren einfache Grösse und wunderbare Schönheit die Alten so hoch rühmen, ist keine einzige erhalten.*) So bleibt denn für denjenigen, welcher die Rhythmen der melischen Teile eines altgriechischen Dramas zur vollen Geltung bringen und auch dessen Opernchrakter einigermassen versinnlichen will, nichts übrig, als an die altgriechische Messung der Verse eigene Melodieen anzuschliessen: ich habe diesen Versuch mit Sophokles' Antigone an der Hand der Gleditsch'schen Rhythmisierung, welche neuerdings in die Schubert'sche Schulausgabe **) übergegangen ist, wagen zu sollen geglaubt.

*) Über antike Musikreste aus nachklassischer Zeit handelt in § 8 mein „Kurzer Überblick über die altgriechische Harmonik nebst zwei Beilagen (a. die antike Notenschrift, b. die antiken Musikreste). Heidelberg, Verlag von Georg Weiss 1872"; das dort besprochene Pindaricum hat jetzt wieder Westphal (Theor. der mus. K. d. Hell. II², S. XLVI) für entschieden unecht erklärt; vergl. auch Graf „De Graecorum veterum re musica quaestionum capita duo" 1889, p. 48 ff. Motive aus den erhaltenen Musikresten habe ich in den melodramatischen Teilen (sowie im Nachspiel) von No. 1 verwendet.

**) In der Textkritik bin ich Schubert mit Ausnahme von 104/5 ∽ 119/20 gefolgt; die von ihm nach v. 838 angedeutete Lücke hat mein Freund Professor Stadtmüller in Heidelberg, einer der hervorragendsten Kenner griechischer Dichtung, treffend ausgefüllt: *οἷα σὲ βροτῶν δίχα μοῖρ' ἔκιχεν*; v. 850 habe ich statt der bei Schubert eingeklammerten Worte die Gleditsch'sche Lesung aufgenommen.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Dass Mendelssohn's »Antigone« den Rhythmen des Sophokles nicht gerecht wird, weiss jeder musikalische Philologe oder philologische Musiker; dasselbe darf aber auch von Hegar's auf griechischen Text gesetzter Musik zur gleichen Tragödie gelten nach dem Urteil eines Sachverständigen, welcher im Jahre 1887 einer Aufführung dieses Werkes in Zürich beigewohnt hat.

3. In der Führung der Gesangsmelodie †) suchte ich die wichtigsten Gesetze, welche sich hierüber bei den Alten finden, zu befolgen; dahin gehören die möglichst strenge Einhaltung der antiken Tonarten (Oktavengattungen, nicht Transpositionsskalen), in deren Auffassung ich heute wie vor 18 Jahren dem genialen Westphal mich anschliesse ††), die Fernhaltung jedes chromatischen Intervalls (daher kein Kreuz oder b innerhalb der Gesangsmelodie) und die Vermeidung jeder Bindung von zwei oder mehreren Tönen auf eine Silbe — lauter Dinge, welche ebenso wie die antike Einstimmigkeit des Gesanges das moderne Musikgefühl in keiner Weise stören. Die Tonarten der einzelnen Gesangsnummern seien hier namhaft gemacht: No. 1, 2, 3, 4, 7 sind dorisch (d. T. = absteigendes Moll mit Quintschluss), der erste und letzte Satz von No. 9 äolisch oder hypodorisch (ä. T. = abst. Moll mit Primschluss), nur ist der Schlussaccord der Antistrophe des letzten Satzes in Hinsicht auf die folgende, bloss instrumentale No. 10 etwas modern abweichend behandelt; No. 8 ist phrygisch (ph. T. = in der Quint schliessendes Dur mit verminderter Septime); der dritte Satz von No. 9 (ebenso die Melodie des zweiten, melodramatischen Satzes von No. 5, der übrigens auch gesanglich behandelt werden kann) ist mixolydisch (m. T. = in der Terz schliessendes Dur mit verminderter Septime); im ersten, dritten und fünften Satz von No. 5 (d. i. in den von Antigone gesungenen Liedern) sind die dorische und die mixolydische Tonart mit einander verbunden (vgl. Plutarch. Mus. c. 16), daher findet sich hier kein Fis trotz E-moll; der vierte Satz von No. 5 ist im ganzen dorisch geführt, d. h. die Quinte (g) der Molltonart (C-moll) wiegt vor, der Schluss aber ist in der Strophe sowohl als in der Antistrophe jeweils in Hinsicht auf das unmittelbar Folgende modern gehalten, bezw. der vierte Satz von No. 5 — das gleiche gilt vom zweiten Satz der No. 9 — erscheint unselbständig. Nach Aristoteles' Probl. XIX 48 *) könnte die Verwendbarkeit der phrygischen Tonart in einem Chorlied (vgl. No. 8) vielleicht bestritten werden; die genaue Erwägung des Wortlauts der genannten Stelle lässt jedoch erkennen, dass nach Ansicht des Aristoteles bezw. des Verfassers der Probl. nur die hypodorische und die hypophrygische (hypophr. T. = in der Prim schliessendes Dur mit verminderter Septime) von den Chorliedern ausgeschlossen sind; dazu kommt, dass nach dem Zeugnisse des Euripides selber die Parodos seiner Bakchen (vgl. v. 159) in phrygischer Tonart komponiert war; der innere Grund, welcher für die Wahl der phrygischen Tonart in dem erwähnten Chorlied des Euripides entscheiden musste, liegt auch für unsere No. 8 vor: der »enthusiastische und bakchische« Charakter dieses Liedes ist nicht zu leugnen; auch die von Christ (Metr. ² S. 684) beigezogene Aristoxenische Stelle aus dem *Βίος Σοφοκλέους*, wornach Sophokles der erste athenische Dichter war, welcher die phrygische „*μελοποιίαν*" in den Monodieen zuliess, beweist nicht, dass er in den Chorliedern von ihr absah.**) Dass wir in den Klageliedern der Antigone und des Kreon auch zur mixolydischen Tonart gegriffen, welche die obenerwähnte Stelle aus Aristoteles als für Chorlieder geeignet bezeichnet, ohne sie ausdrücklich von den Monodieen auszuschliessen, bedarf keiner Verteidigung; denn sie ist zum Ausdruck der Wehmut überhaupt berufen. Aber auch die dorische Oktavengattung, die edelste und echt nationale, durfte hier verwendet werden; berichtet doch Plutarch. Mus. c. 17, dass in älterer Zeit (*ποτέ*) auch die *τραγικοὶ οἶκτοι* d. h. tragische Monodieen klagender Art dorisch gesetzt waren.

4. Über die Instrumentalmusik in den altgriechischen Dramen wissen wir folgendes: a) der Gesang wurde von zwei »Flöten« (= Oboen oder Clarinetten) begleitet, welche, mit einem Mundstück versehen, von einem Bläser geblasen wurden und von denen die eine homophon neben, die andere heterophon, und zwar eher kontrapunktisch als bloss harmonisch, über der Gesangsstimme einherging***); b) die Doppelflöte wurde vielfach melodramatisch verwendet (s. No. 1, 5, 6, 10; Näheres bei Christ S. 678 f.); c) Vorspiele vor den einzelnen Gesängen — durch die Doppelflöte ausgeführt — scheinen üblich gewesen zu sein, wenn auch nicht in der Studentenkommersform, wie sie Christ S. 671 annimmt (vgl. Graf p. 70, 76, 77); Zwischenspiele — zwischen den einzelnen Abschnitten eines

†) Näheres in meinem Aufsatze „Über altgriechische Musik" im Aprilheft des Jahrgangs 1880 der P. Lindau'schen Zeitschrift „Nord und Süd" S. 107—123, namentlich S. 115. — ††) Vgl. meine Anzeige der 3. Auflage von Westphals gr. Harmonik und Melopöie im Litt. Centralblatt vom 3. Juli 1886 und meinen „Zusatz zu Westphal-Sokolowsky's Aufsatz über die vollkommenen und unvollkommenen Schlüsse in der Musik der alten und mittelalterlichen Griechen" im Musikal. Wochenblatt vom 26. August 1886. Das „jonische Kneiplied in Moll" bei Scheffel („Der Fünfundsechziger") darf der Tonalitätsfrage fern bleiben.

*) Statt *ἥκιστα δὲ αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστί* ist mit Westphal *ἡ. δ. α. ἡ φρυγιστί* zu lesen.

**) Hiernach ist die apodiktische Darstellung dieser Materie in meinem „K. U. üb. d. a. H." S. 15 zu ändern.

***) Gegen Oehmichen (XIV. Halbband des Iwan v. Müller'schen Handbuchs der klassischen Altertumswissenschaft [1890] S. 288), welcher meint, die zweite Flöte sei in der Oktave, also gewissermassen auch homophon, mitgegangen, vgl. den archäologisch-physikalischen Grund bei Graf p. 12/13 und gegen die alte Ansicht völliger Homophonie Graf p. 28. Bemerkenswert ist Plut. Mus. c. 21, wonach die „Alten" nicht bloss in rhythmischer Beziehung, sondern auch in Hinsicht auf die Instrumentalbegleitung grössere „Mannigfaltigkeit" (*ποικιλίαν*) liebten.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Liedes — und Nachspiele nehmen von den Neuesten Christ und Graf an, Vogt (s. Graf p. 68) und Oehmichen verwerfen sie. Gevaërt (sprich: Géwert) hat in seiner Théorie de la musique de l'antiquité (Gand 1875) in sehr dankenswerter Weise die erhaltene Melodie eines Hymnos auf die Sonne (s. S. 45 meines »K. Ü. u. a. H.« u. S. 6 der dort angehefteten Notenbeilage) mit einer Begleitung versehen, welche (Vorspiel, Zwischenspiele u. Nachspiel bietend) die unter a. mitgeteilte altgriechische Übung veranschaulicht. Dieser akademische Standpunkt war aber für die vorliegende Arbeit, deren gymnasialdidaktischen Zweck wir sattsam angedeutet zu haben glauben, um so mehr von der Hand zu weisen, als die von mir geschaffenen Melodieen trotz allen Anschlusses an die antiken Rhythmen und an altgriechische Melodieführungsgesetze eben keine wirklich antiken Melodieen sind; auch jene kirchenstilgemässe Harmonisierung, welche Fr. Bellermann u. Fröhlich den erhaltenen Hymnenmelodieen haben angedeihen lassen, konnte meinem Zwecke nicht entsprechen: dem Verständnisse und Interesse unserer Primaner ist nur mit moderner Begleitung gedient. Zu b. sei beigefügt, dass ich mit Westphal (I³ S. 36) und wohl auch mit Oehmichen, obgleich sich dieser (S. 273) nicht bestimmt genug ausspricht, gegen Muff (chor. Techn. d Soph. S. 48) und einigermassen auch gegen Christ (S. 682) die gesangliche Behandlung der Dochmien (s. No. 9) der bloss parakatalogischen (= melodramatischen) vorgezogen habe. Wenn ich dabei unrecht gethan, die alte Accentuierung des Dochmius (— ⏑ ⏑ ⏑ —) statt der Christ'schen, genau genommen Brambach'schen (⏑ — ⏑ ⏑ —) zu wählen, so denke ich an Rousseau, der irgendwo den römischen Senat une assemblée de deux cents rois genannt hatte und einem gelehrten Freunde, welcher ihn auf den Fehler aufmerksam machte, den Bescheid gab, deux cents rois klinge besser als trois cents rois. Dieselbe Rücksicht möchte ich jedenfalls für die kleinen Zwischenspiele in Anspruch nehmen, welche ich an zwei Stellen jeweils vor dem Endverse eines Liedes mir erlaubte.

5. Der didaktische Zweck der beifolgenden Arbeit wird am besten durch eine Aufführung des ganzen Stückes erfüllt, bei welcher Primaner, die das Stück in der Klasse gelesen haben, wenigstens die Chorlieder singen. Die Antigone durch einen Tenor vertreten zu lassen, möchte uns Modernen widerstreben; die Übertragung dieser Rolle an eine Sopranistin — wie aller Frauenrollen an Frauen — wird ganz besonders dann angezeigt erscheinen, wenn die Aufführung keine dramatische, sondern eine bloss musikalisch-recitatorische ist. Der Eindruck einer solchen Vorführung ist und bleibt — dafür hat Sophokles gesorgt — ein tiefgehender, wie ich aus Erfahrung weiss; auch in dieser beschränkten Darstellung wird neben dem sinnlich Angenehmen, welches in der Abwechslung zwischen Sprech-, Gesangs- und melodramatischem Vortrag sich ausprägt, und dem Wohlgefälligen der Form, das in Rede und Lied zu Tage tritt, »das Schöne der Reflexion«, das aus der Erscheinung des Ganzen entgegenleuchtet, zu unbestreitbarer Geltung gelangen. Die Weglassung von Strophe und Antistr. b des I., II. und V. Stasimons stört kaum — wer kennt nicht die Streichungen in modernen Opern? —, noch weniger das Fehlen der melodramatischen Begleitung der Anapäste, mit welchen der Chor jeweils das Auftreten einer neuen Person ankündigt (v. 155—161, 376—383, 626—630, 801—805). Die Parodos wird bei einer solchen Aufführung am passendsten durch einen mehr Processions- als Parademarsch eingeleitet, wobei je zwei Schritte auf einen Takt des Vorspiels entfallen; mit Schluss des Vorspiels sind die Choreuten auf ihrem Platze angelangt. Weitere, auch alle Tanzbewegungen des Chors möchte ich für eine solche Aufführung widerraten. Es wird ja richtig sein, was Oehmichen S. 283 hervorhebt, dass der Chor in der grossen Orchestra während der melodramatischen Teile unserer Parodos marschierte; dass aber der Chor, wie Oehmichen anzunehmen scheint, zu Str. a marschierte, während er zu Antistr. a, Str. b u. Antistr. b stillstand, ist mir so wenig glaublich, als dass er (vgl. Muff S. 29 f.) still einzog.

Schliesslich sei dem Wunsche Ausdruck geliehen, dass, wer von beifolgender Musik Kenntnis zu nehmen Lust trägt, das gleiche Verfahren einschlagen möge, welches jeder Vernünftige beobachtet, wenn er ein modernes Lied sich vorzuführen anschickt: er trenne nicht die Musik vom Texte; denn »Melodie und Rhythmus sind nur die Zukost zur Rede« (Plut. Tischgespr. VII 8, 4).

Lörrach im Mai 1890.

C. Lang.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Seite 3, Liniengruppe 3 fehlt ein Komma vor *ὁ*.

„ 5, Takt 2 binde auch das dritte und vierte c (Begl.).

„ 7, Liniengruppe 3 lies *ἐμπαίζει*.

„ 15, Liniengruppe 1, vorl. Takt und Liniengruppe 3, Takt 1 sind die Ansätze des tiefen F zu tilgen (Begl.).

Die dynamischen Zeichen der Singstimme gelten, wo solche in der Begleitung fehlen, auch für diese.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Nro. 1: Parodos (V. 100–154) (Chor).

Andante maestoso. Vorspiel:

Pia. no. forte

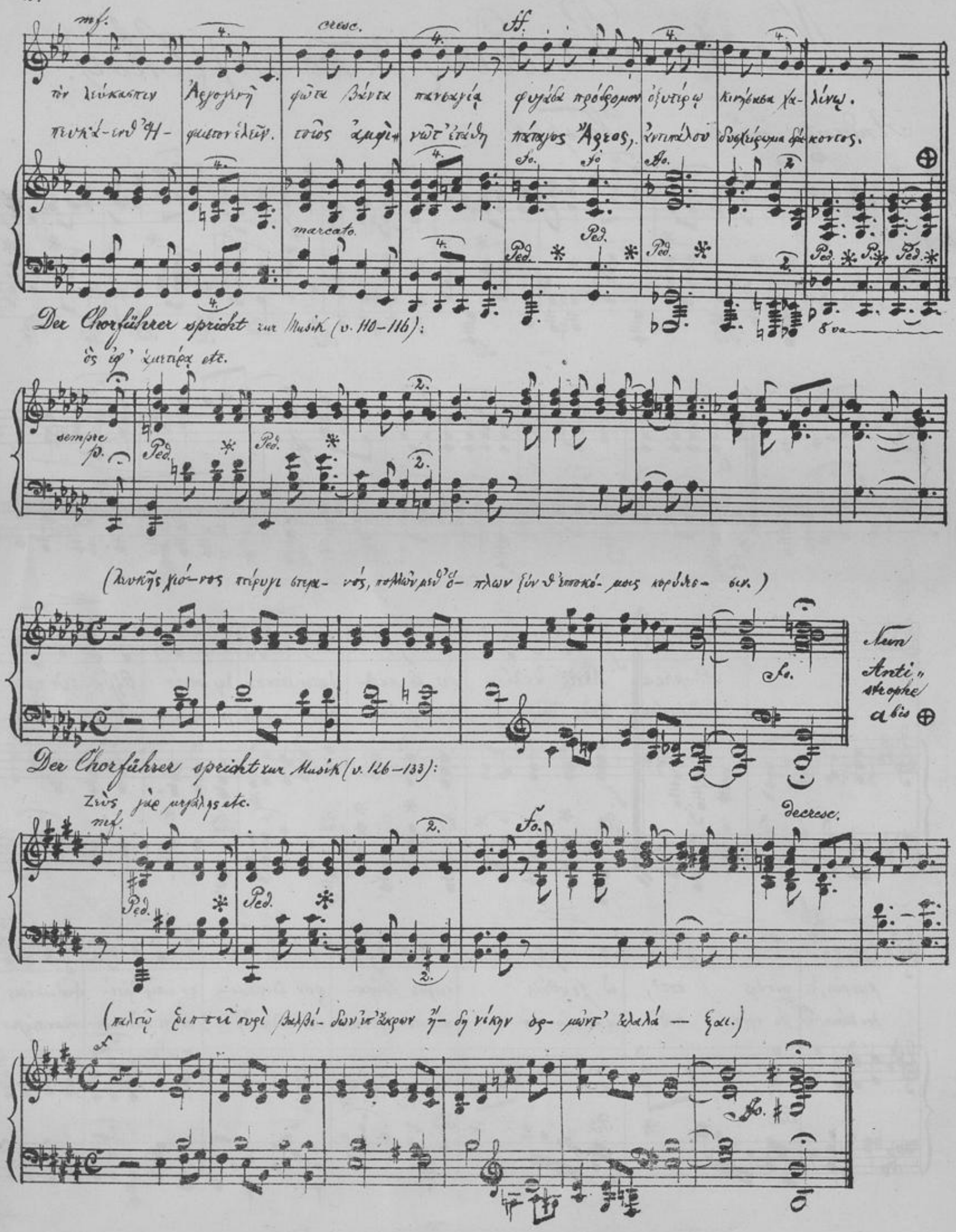
f. Ped. p. sf.

Strophea Ἀκτὶς ἀελί- ου, τὸ κάλ- λιστον ἑπτὰ πύ- λῳ φανὲν θήβᾳ τῶν προτέ-

Antistrophea Στὰς δ' ὑπὲρ μελά- θρων φονώ- σαισιν ἀμφιχα- νὼν κύκλῳ λόγχαις ἑπτὰ πυ-

ρων φάος, ἐ- φάνθης ποτ', ὦ χρυσέας ἁμέρας βλέφα- ρον Διρκαί- ων ὑπὲρ ῥεέ- θρων πολοῦσα,

λον στόμα ἔ- βα πρίν ποθ' ἁμετέρ-ων αἱμάτων γένυ- σιν πλησθῆ- ναί τε καὶ στεφά- νωμα πύργων


mf.
cresc.
ff.
τὸν λεύκασπιν Ἀργογενῆ φῶτα βάντα πανσαγίᾳ φυγάδα πρόδρομον ὀξυτέρῳ κινήσασα χα- λίνῳ.
πευκά-ενθ' Ἡ- φαιστον ἑλεῖν. τοῖος ἀμφὶ- νῶτ' ἐτάθη πάταγος Ἄρεος, ἀντιπάλου δυσχείρωμα δρά- κοντος.
marcato.
Ped.
8va
Der Chorführer spricht zur Musik (v. 110–116):
ὃς ἐφ' ἁμετέρᾳ etc.
sempre p.
(λευκῆς χιό-νος πτέρυγι στερα- νός, πολλῶν μεθ' ὅ- πλων ξύν θ' ἱπποκό- μοις κορύθεσ- σιν.)
Nun Anti-strophe a bis ⊕
Der Chorführer spricht zur Musik (v. 126–133):
Ζεὺς γὰρ μεγάλης etc.
mf.
decresc.
(παλτῷ ῥιπτεῖ πυρὶ βαλβί- δων ἐπ' ἄκρων ἤ- δη νίκην ὁρ- μῶντ' ἀλαλά — ξαι.)
ff.

Con brio.

Strophe b. Ἀντιτύπᾳ δ' ἐπὶ γᾷ πέσε ταντα- λω θεὶς πυρφόρος, ὃς τότε μαινομένᾳ ξὺν ὁρμᾷ

Antistrophe b. Ἀλλὰ γὰρ ἃ μεγα- λώνυμος ἦλθε Νίκα τᾷ πολυαρμάτῳ ἄρτι φανεῖσα Θήβᾳ,

8va

cresc.

Βακχεύ- ων ἐπέπνει ῥιπαῖς ἐχθί- στων ἀνέμων. εἶχε δ' οὕ- τω τὰ τοῦδ', ἄλλα δ' ἐπ' ἄλ- λοις ἐπενώ-

mf ἐκ μὲν δὴ πολέμων χρὴ νῦν θέσθαι λησμοσύναν, θεῶν δὲ να- οὺς χοροῖς παννυχίοις πάντας ἐπέλ-

Ped.

μα στυφελί- ζων μέγας Ἄ- ρης δεξιό- χειρος.

θω- μεν ὁ Θή- βας δ' ἐλελί- ζων Βάκχιος ἄρχοι.

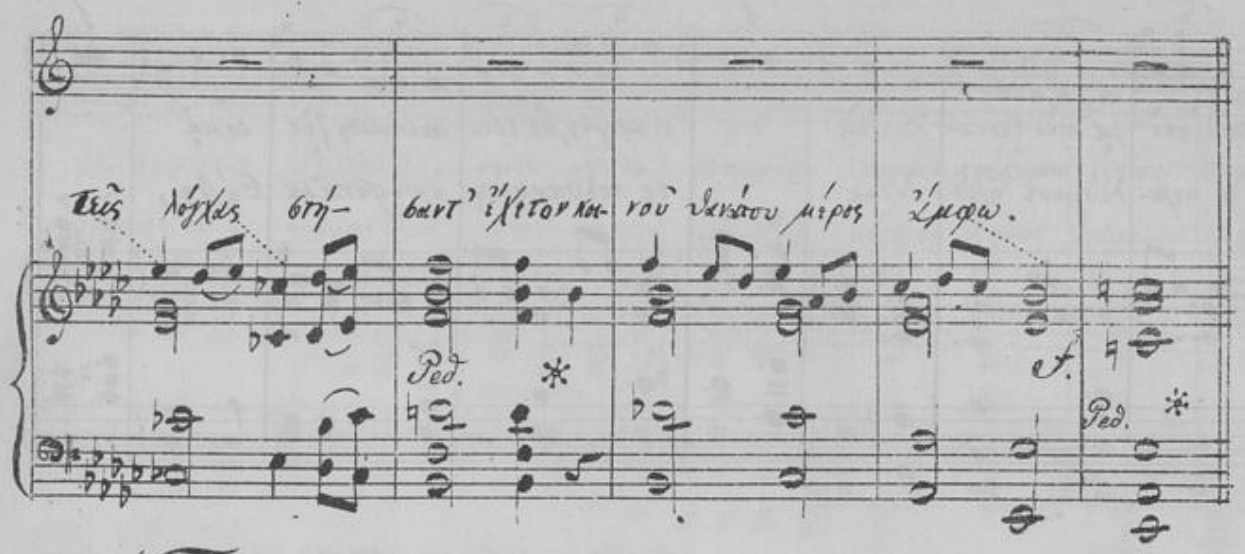
Der Chorführer spricht z. N. (v. 141–147):

ἑπτὰ λοχαγοὶ γὰρ ἐφ' ἑπτὰ πύλαις τεχθέντες ἴσοι πρὸς ἴ-

mf.

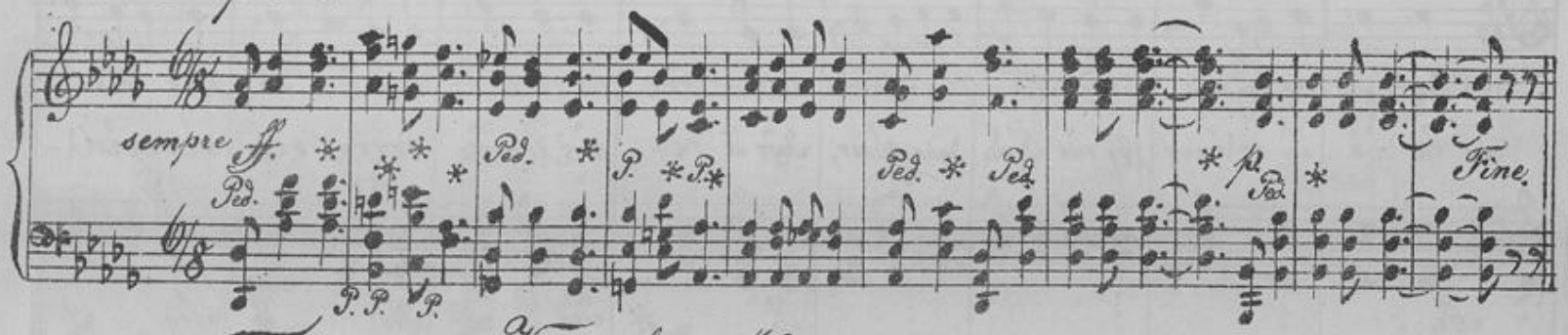
σους ἔλιπον Ζη- νὶ τροπαίῳ πάγ- χαλκα τέλη πλὴν τοῖν στυγεροῖν, ὃ πατρὸς ἑνὸς μη- τρός τε μιᾶς φύν- τε καθ' αὑτοῖν δικρα-

più lento.



Nun Antistrophe b. bis ⊙ dann:

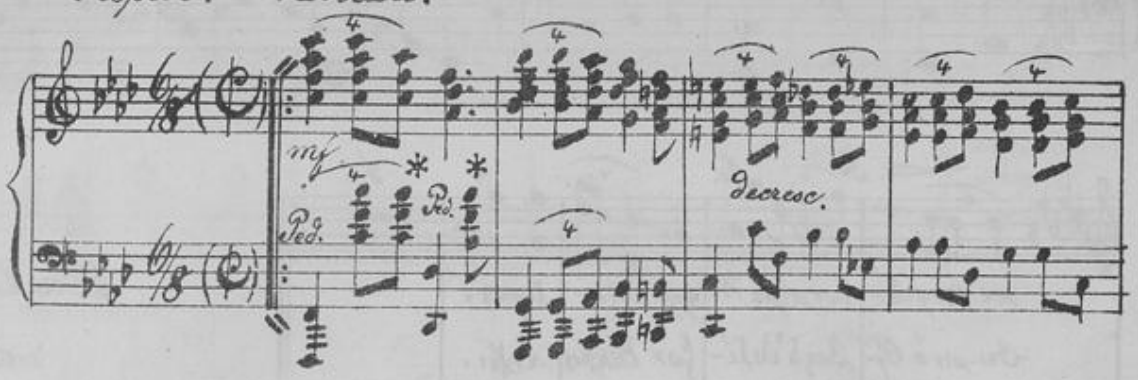
Nachspiel.

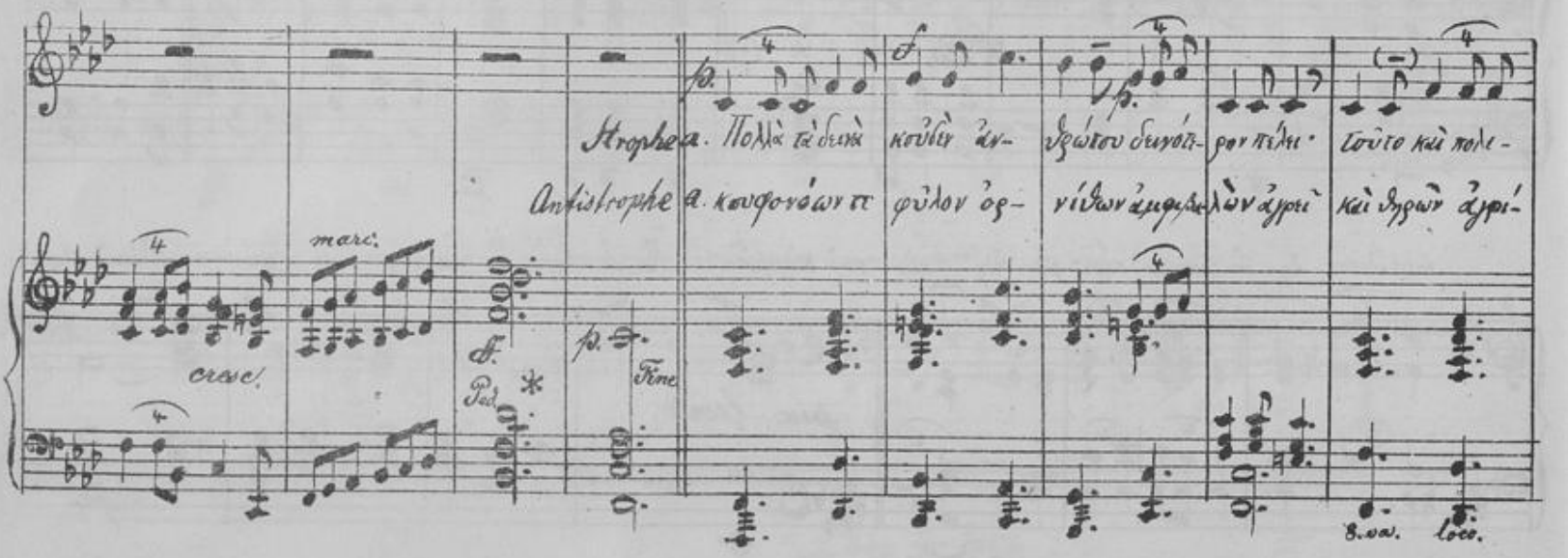


Nro. 2:

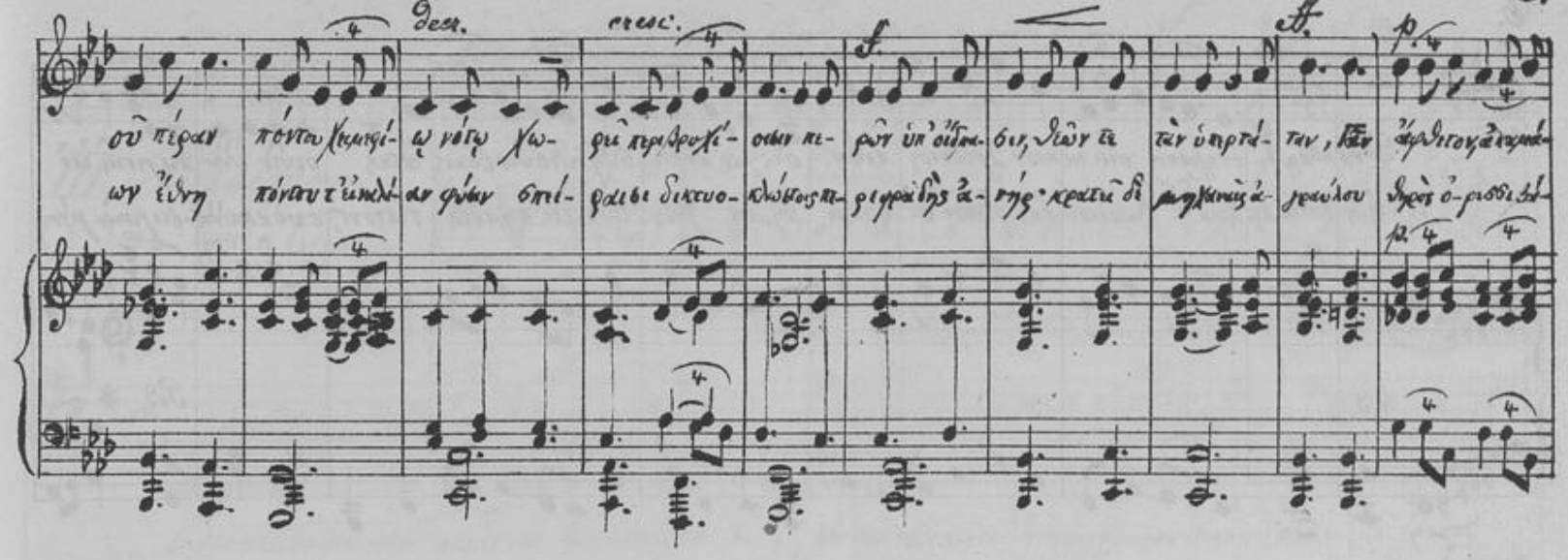
I. Stasimon (V. 332 f) (Chor).

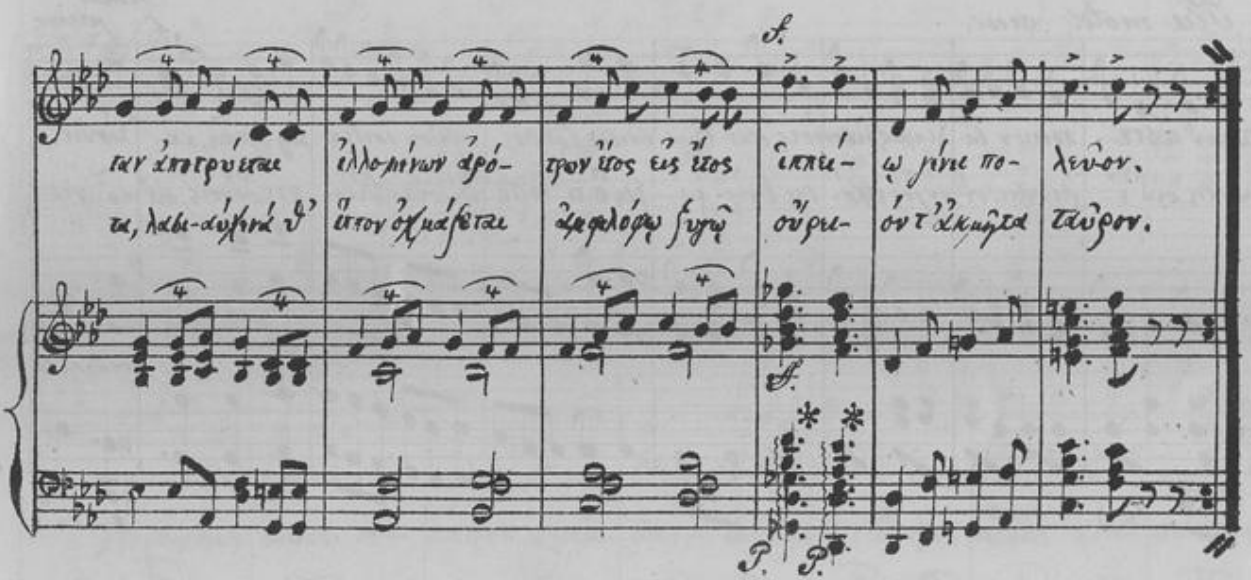
Vorspiel. Moderato.





Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

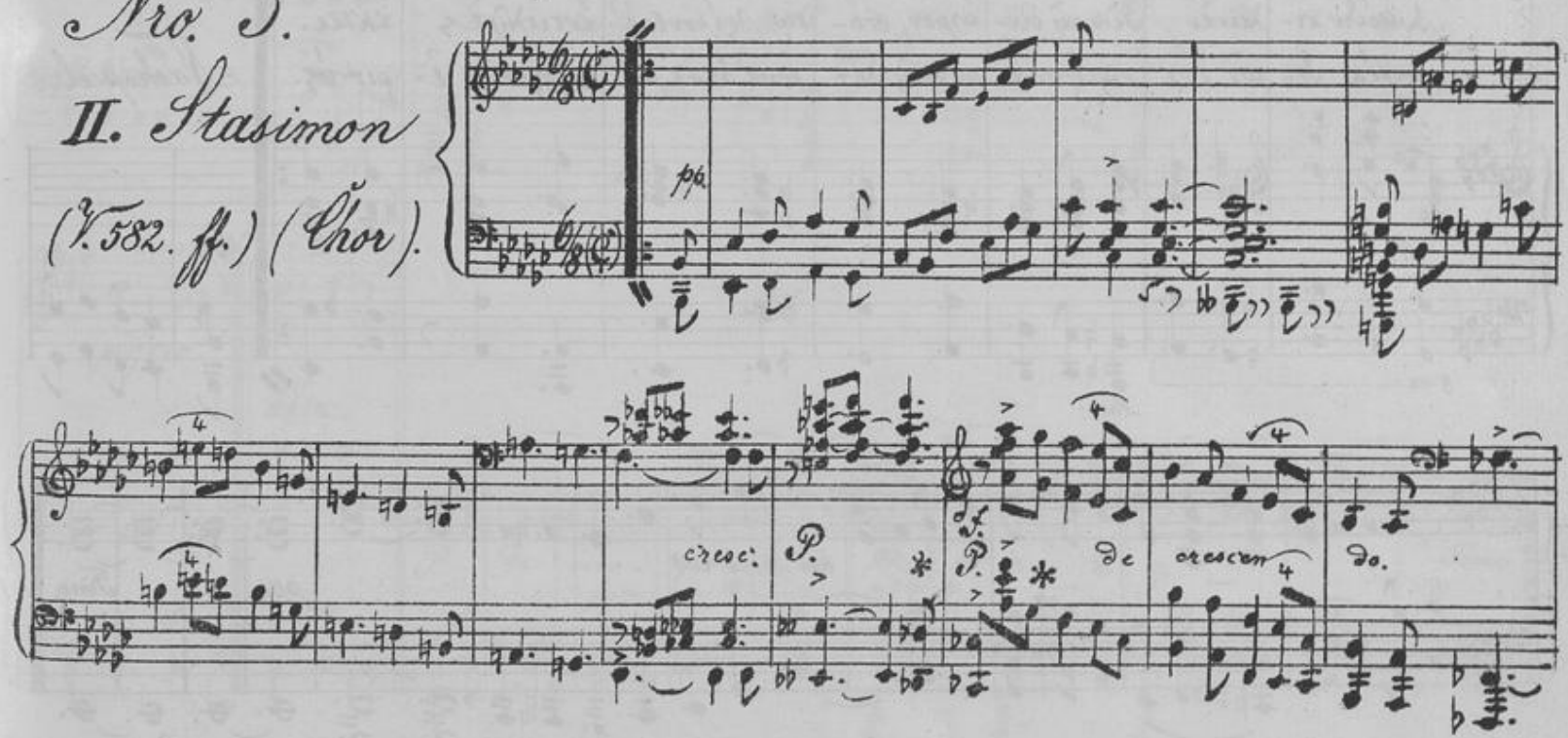




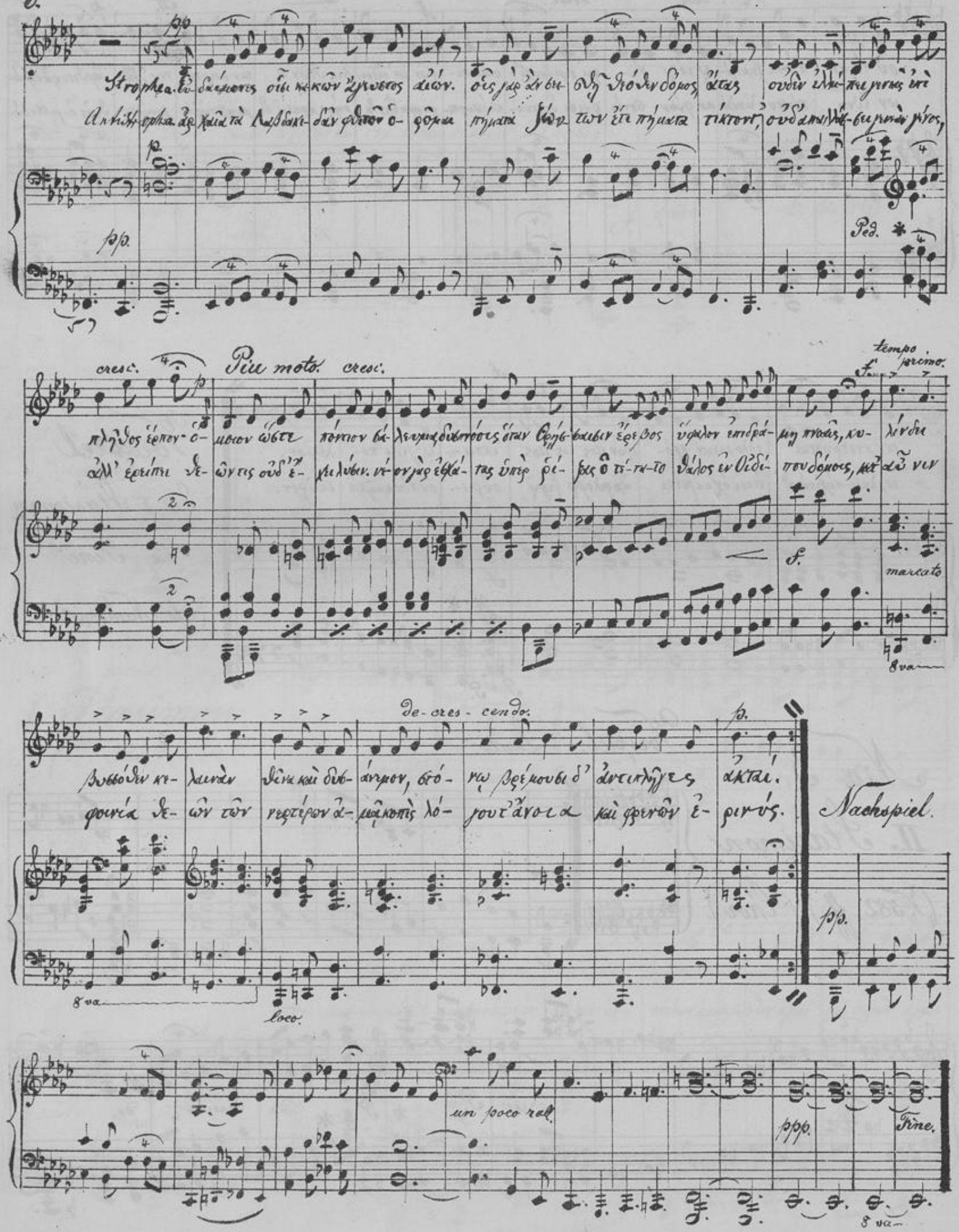
Vorspiel des I. Stasimon bis „Fine" (als Nachspiel).

Nro. 3.

II. Stasimon (V. 582. ff.) (Chor).



Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf


Strophe a.
Antistrophe a.
Ped.
cresc.
Più moto.
cresc.
tempo primo.
marcato
8va
de-cres-cendo.
Nachspiel.
8va
loco.
un poco rall.
Fine.
8va

Nro 4.

III. Stasimon

(V. 781 – 800) (Chor).

Un poco agitato e con fuoco.

cres- cen - do a tempo.

e un poco accel.

Bei Antistrophe für die rechte Hand:

Strophe. Ἔρως ἀνί- κατε μάχαν, ὃς ἐν κτήμασι πίστις, ὃς ἐν μαλακαῖς πα- ρειαῖς νε- άνιδος ἐννυ- χεύεις, φοι- τᾷς δ' ὑπερ-

Antistr. mf. σὺ καὶ δικαί- ους ἀρετᾶς πα- ρασπᾷς ἐπὶ λώβᾳ, σὺ καὶ τόδε νεῖκος ἀνδρῶν ξύναιμον ἔχεις παράξας, p. νι- κᾷ δ' ἐναρ-

Bei Antistrophe die kl. Noten oben.

πόντιος ἔντ' ἀγρονόμοις αὐλαῖς, ff. καί σ' οὔτ' ἀθανά- των φύξιμος οὐδεὶς οὔθ' ἁμερίων σέγ' ἀνθρώ- πων, ὁ δ' ἔχων με-

γὴς βλεφάρων ἵμερος εὐ- λέκτρου νύμ- φας, ff. τῶν μεγά- λων ἔξεδρος ἀρχᾶς θεσ- μῶν ἄμαχος γὰρ ἐμπαί- ζει θεὸς Ἀφρο-

8va loco.

1. mo

μηνεν.

2. do.

δίτα.

P. de- cres- cen- do e poco rall- ent.

Fine.

Nro. 5.

I. Kommos

(V. 806 – 882).

(Antigone & der Chorführer)

Andantino.

Antigone. p

Strophe a. ῥᾶτ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται, τὰν νέα-ταν ὁδὸν

Antistr. a. ἤκουσα δὴ λυγροτάταν ὀλέσθαι τὰν Φυγέ-αν ξέναν

dolce. f.

στείχουσαν, νέα-τον δὲ φέγ-γος λιύσσουσαν ἀελίου, κοὔποτ' αὖθις· ἀλλά μ' ὁ πάγ-κοινος Ἅιδας ζῶσαν ἄγει τὰν Ἀχέροντος

Ταντά-λου Σιπύ-λῳ πρὸς ἄ-κρῳ, τὰν κισσὸς ὡς ἀτενὴς πιτραία βλά-στα δάμασεν· καί νιν ὄμβροι τακομέναν, ὡς φάτις ἐστὶν

pp. p.

ἀκτάν, ἀδμῆτ', οὔθ' ὑμε-ναίων ἔγ-κληρον οὔτ' ἐπὶ νυμφεί-οισι πώμέ τις ὕμνος ὕ-μνησεν, ἀλλ' Ἀχέ-ροντι νυμ-

ἀνδρῶν, χειμών τ' οὐδαμὰ λείπει, τέγ-γει δ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύ-τοισι δειράδας· ᾗ με δαί-μων ὁ-μοιοτά-ταν κατευ-

8va loco 8va loco.

φεύσω.

νάξει.

Chorführer spricht:

οὐκοῦν κλεινὴ καὶ ἔπ-αινον ἔχουσ' ἐς

ἀλλὰ θε-ός τοι καὶ θεογεν-νής, ἡ-

per-den-do-si

mf.

τόδ' ἀπέρχει κεῦθος νεκύων, οὔτε φθενάσιν πληγεῖσα νόσοις οὔτε ξιφέων ἐπίχειρα λαχοῦσ', ἀλλ' αὐτόνομος ζῶσα μόνη δὴ θνα-
μεῖς δὲ βροτοὶ καὶ θνητογενεῖς καίτοι φθεμένασοι μέγ' ἀκοῦσαι τοῖς ἰσοθέοις σύγκληρα λαχεῖν, οἵα σὲ βροτῶν δίχα μοῖρ' ἔκεχεν ζῶ-

1 mo. 2 do. Antigone

τῶν Ἀίδαν κατα- θήσει. βαν καὶ ἔκτα θαν νοῦσαν. Ant. b. οἴμοι γελῶμαι, τί με πρὸς θεῶν πατρώ-
ψαυσας ἀλγεινοτάτας ἐμοὶ μερίμ-

pp f

ων, οὐκ οἰχομέναν ὑβρίζεις, ἀλλ' ἐπίφαντον; ὦ πόλις ὦ πόλεως πολυκτημονέστατοι ἄνδρες· ἰὼ Διρκαῖαι
μνας πατρὸς τριπόλιστον οἶτον οὔτε πρόπαντος ἁμετέρου γένους πότμον κλεινοῖς λαβδακίδαισιν. ἰὼ ματρῷαι

P. *

expressivo lamentoso

κρῆναι θήβας τ' εὐαρμάτου ἄλσος, ξυμμάρτυρας ὔμμε πέπαμαι, οἵα φίλων ἄκλαυτος, οἵοις νόμοις πρὸς
λέκτρων ἆται κοιμήματά τ' αὐτῷ γεννήματι δύσμορα ματρός, οἵων ἐγὼ ποθ' ἁ ταλαίφρων ἔφυν πρὸς

P. * sf sf sf sf

con duolo

ἔργμα τυμβό- χωστον ἔρχο- μαι τάφου πο- ταινίου· ἰ- ὼ δύσπο- τμος βροτῶν οὐδὲ νεκρὸς νε- κροῖσιν μετ-
οὓς ἀραῖος, ἄγαμος ἁδ' ἐ- γὼ μέτοικος ἔρχομαι. ἰ- ὼ δυσπό- τμων κασί- γνητε τάφων κυ- ρήσας, θα-

L. H.

p

p

Chorführer: f

οικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θα- νοῦσιν. Semplice. προ- βᾶσ' ἐπ' ἔσχα- τον θράσους ὑ- ψηλὸν ἐς Δί- κας βάθρον προσ-
νὼν ἔτ' οὖ- σαν κατήνα- ρές με. Un poco rigoroso. σέ- βειν μὲν εὐσέ- βειά τις, κρά- τος δ', ὅτῳ κρά- τος μέλει, πα-

pp

rit.

pp.

8va

tenero

1 mo

Antigone

2 do

ἔπεσες, ὦ τέ- κνον, πάλιν· πα- τρῷον δ' ἐκτίνεις τιν' ἆθλον. Antist. ἔ-
ραβατὸν οὐδα- μὰ πέλει· σὲ δ' αὐτό- γνωτος ὤλεσ' ὀργά.

f

smor- zando

loco

Antigone. Piu moto; smanioso

piu lento

languendo

Epodos. ἄ- κλαυτος, ἄφιλος, ἀνυμέναιος ἀπάγομαι τα- λαίφρων τάνδ' ἑτοί- μαν ὁδόν. οὐκέτι μοι τόδε

8va

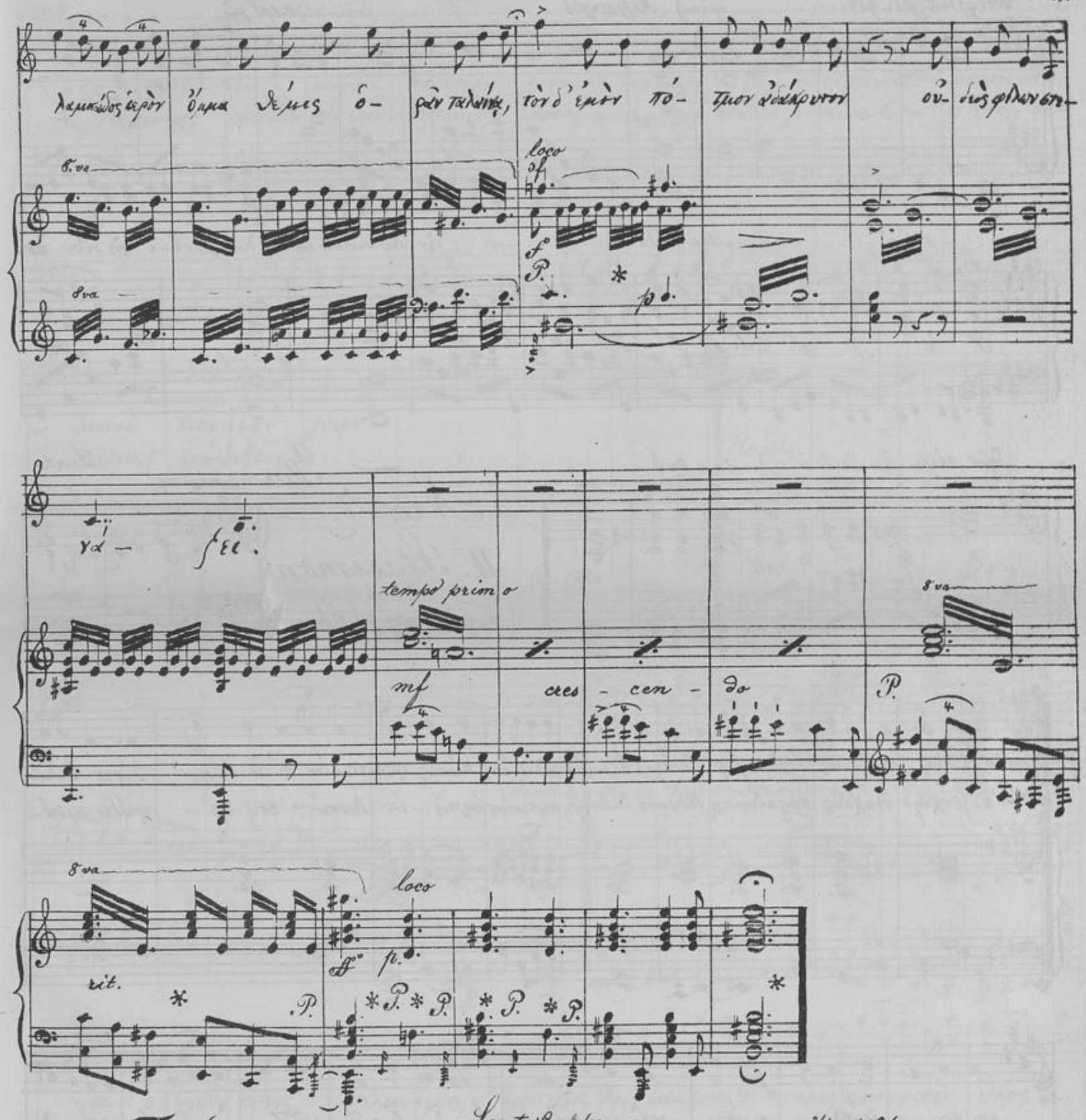
attacca

f

p

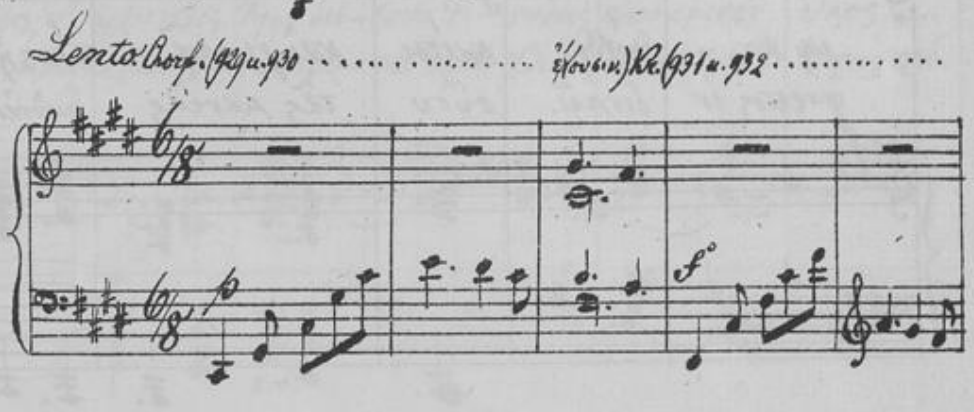
8va

8va



Nro. 6.

Schluss des IV. Epeisodions als Einleitung zum IV. Stasimon (V. 929–943). (Chorführer, Kreon und Antigone sprechen zur Musik).



ὑπέρ) Ant. (933 u. 934 ..... ἀφίκτας) Kr. (935 u. 936 ..... κατακεροῦσθαι) Ant. (ὦ γῆς .....

p decr. pp f pp P. * P. *

..... μέλλω λεύσ- σετε ..... τὴν Λαβδακ. δῶν μούνην λοιπήν, οἷ- α πρὸς οἴων ἀν-

P. * P. * P. * P. * P. * P. *

-δρῶν πάσχω - τὴν εὐσεβίαν σεβί- σα - σα)

δυα

P. * ppp P. * rall. P. *

Nro. 7.

IV. Stasimon

(V. 944–987) (Chor).

Harmonium. Lento

Stroph. a. Ἔτλα καὶ Δανάας οὐράνιον φῶς ἀλλάξαι δέμας ἐν χαλκοδέτοις αὐλαῖς. κρυ- πτομένα δ' ἐν τυμ- βήρει θαλά-

Antistr. a. ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος, Ἠδωνῶν βασιλεύς, περτομίοις ὀργαῖς ἐκ Διονύ- σου πε- τρώδει κατά-

-μῳ κατε- ζεύχθη. καίτοι καὶ γενεᾷ τίμιος ἦν ὦ παῖ καὶ Ζη- νὸς ταμιεύ- ετε γονὰς

φαρκτος ἐν δεσμῷ. οὕτω τᾶς μανίας δεινὸν ἀπο- στάζει ἀνθηρ- ρόν τε μένος. κεῖνος ἐπέ-

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

χευσορύτους. ἀλλ' ἁ μοιριδία τις δύνασις δεινά. οὔτ' ἄν νιν ὄλθος οὔτ' Ἄρης, οὐ πύργος, οὐχ ἁ- λίκτυποι κε-
-γνω μανίας ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίοις γλώσσαις. παύεσκε μὲν γὰρ ἐν θέους γυ- ναῖκας εὔι- όν τε πῦρ, φιλ-

cresc.

1. mo

λαιναὶ ναῦς ἐκφύ- γοιεν.
-αύλους τ' ἠρέθιζε

2. do

Μούσας.

Lento

Str. b. Παρὰ δὲ Κυανε- ᾶν σπιλάδων διδύ- μας πέτρας ἀκτεὶ Βοσπόρι-
Antist. b. κατὰ δὲ τακόμε- νοι μέλεοι μελέ- αν πάθαν κλαῖον ματρὸς ἔ-

-αι ἰδ' ὁ Θρῃκῶν ἄξενος Σαλμυδησσός, ἵν' ἀγχίπτολις Ἄρης δισ- σοῖσι Φι- νείδαις εἶδεν ἀρατὸν ἕλκος ἀ-
-χοντες ἀνύμφευ- τον γονάν· ἁ δὲ σπέρμα μὲν ἀρχαιογό- νων ἐξάρ- τας Ἐρεχ- χθειδᾶν, τηλεπόρπις δ' ἐν ἄντροις τρά-

loco

8va.

ραχθὲν ἐξ ἀγρίας δά- μαρτος ἀ- λαὸν ἀλαστό- ροισιν ὀμμά- των κύκλοις, τυφλωθέν- των ὑφ' αἱμα- τηραῖς χεί-
φη θυ-έλ- λαισιν ἐν πα- τρῴαις, Βο- ριὰς ἅμιππος ὀρθόποδος ὑ- πὲρ πάγου, θε- ὼν παῖς· ἀλλὰ κἀπ' ἐ- κείνᾳ Μοῖ-

ρεσσι καὶ κερκίδων ἀ- κμαῖσιν.
ραι μακραί- ωνες ἔσχον, ὦ παῖ.

8va loco

8va

ppp

Fine

Nro. 8.

V. Stasimon

(V. 1115 ff.) (Chor).

Piano, forte.

un poco agitato

sempre f

Strophe a. Πολυώνυμε, Καδ- μείας νύμ- φας ἄγαλμα
Antistr. a. ἰὲ δὲ ὑπὲρ διλό- φου πέτρας στέ- ρου ὄπωπε

Ped.

P.

Καὶ Διὸς βα- ῥυβρεμέτα μέ- νος, κλυτὸς ἐμφύτευς Ἰκαρίᾳ, μέ- δειος δὶ πυ- κοίτης μητρὸς Δη- ὀνὺς ἐν
λιγύς, ἔνθ' Κω- ρύκου γυ- φὰς ἔχουσι Βακχίδες Κασταλίας τε νᾶμα· τὰ Νυσαί- ων ὀρέ- ων κλιτύες

8va

κόλπους, ὦ Βακχεῖ, Βακχεῖ ὁ μητρόπολιν Θήβαν καί- ων πυρῶν Ἰσμηνοῦ θέ- θων ἀγρίου τε-
ὄχθαι δὲ χλωρά τ' ἀκτὰ πο- λυβότρυος πέμπει ἀ- βρῶν ἐπιτῶν ἀνεφόντων Θηβαΐας ἐ-

8va — loco — 8va

-πὶ βροχὰ φέ- κοντος
-πολυπόνου ἀ- γυιάς

8va — loco

Nro. 9.

II. Kommos

(V. 1261 ff.) (Kreon).

Strph. a 1261. Ἰ-
Antist. a 1283. ἰ-

Ped.

ὦ φρε- νῶν δυσφρόνων ἀ- μαετήματα ὀπ- ρὶν θανατόνω, ὦ κακόντες τε καὶ ἀ- νόητοι βλέποντες
ὦ ἰ- ὦ δυσκάλλεστος Ἅιδου λεμήν, τί μ' ἄρα τὶ μ' ὀλέκεις; ὦ κακάγγελτέ μοι προ- πέμψας ἄλγη τί-

ad lib.

ἐμφυλίους. ὤ- μοι ἐμὼν ἄνολβα βουλευμάτων. ἰ- ὼ, παῖ, νέος νέοι- ῳ ξὺν μόρῳ, αἰαῖ, αἰαῖ, ἔ-
-κ ἀφροεῖς λόγον; αἰ- αῖ ὀλωλότ' ἄνδρ' ἐτ- εξειργάσω. τί φῄς, παῖ, τίν' αὖ λέ- γεις μοι νέον, αἰαῖ αἰαῖ, σφά-

a tempo

-θανες, ἀπελύθης ἐ- μαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις.
-γιον ἐπ' ὀλέθρῳ γυ- ναι κεῖον ἀμφι- κεῖσθαι μόρον;

Nach Strophe a spricht der Chorführer einen Vers (1270) (ohne Musik), dann folgt Strophe b.

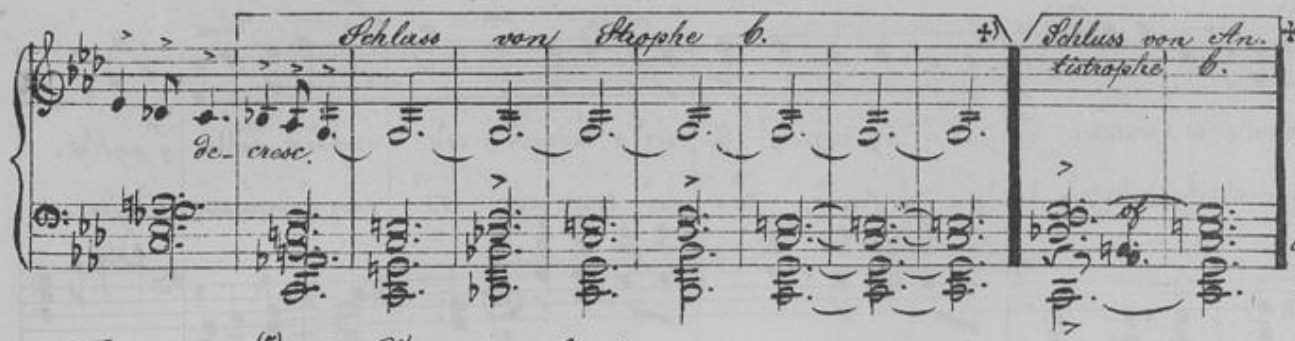
Str. b. 1271. οἴμοι, ἔ-
Ant. b. 1297. οἴμοι, κα-

χω μαθὼν δεί- λαιος· ἐν δ' ἐ- μῷ κάρᾳ θε- ὸς τότ' ἄρα τότε μέ- γα βάρος μ' ἔχων ἔ- παισεν, ἐν δ' ἔ- σεισεν ἀγρί-
κὸν τόδ' ἄλλο δεύτερον βλέ- πω τάλας. τίς ἄρα, τίς με ~~πότ~~ πότμος ἔτι περιμένει; ἔ- χω μὲν ἐν χεί- ρεσσιν ἀρτί-

f mf de-cresc. rall. più lento mf

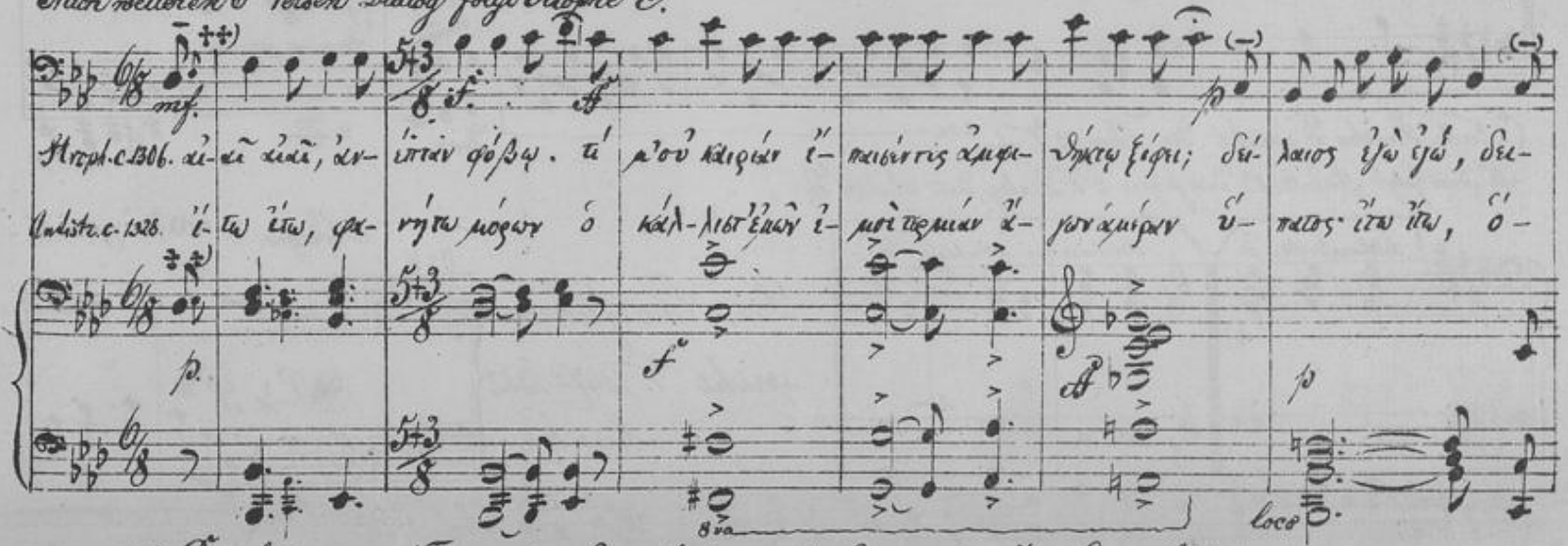
-αις ὁδοῖς, οἴ- μοι, λακπά- τητον ἀντρέ- πων χαράν. φεῦ φεῦ, ὦ πόνοι βρο- τῶν δύσπονοι
-ως τέκνον, τά- λας, τὸν δ' ἔν- αντα προσβλέ- πω νέον. φεῦ φεῦ, μᾶτερ ἀθλί- α, φεῦ τέκνον.

p f

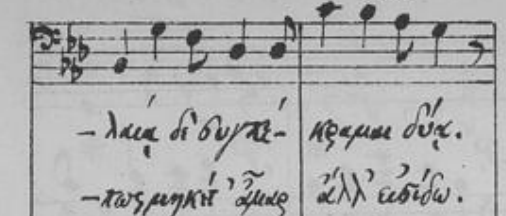


+) Nach Strophe b folgen 6 Verse Dialog, dann Antistrophe a, hierauf spricht der Chor 1 Vers ohne Musik, dann setzt Antistrophe b ein.

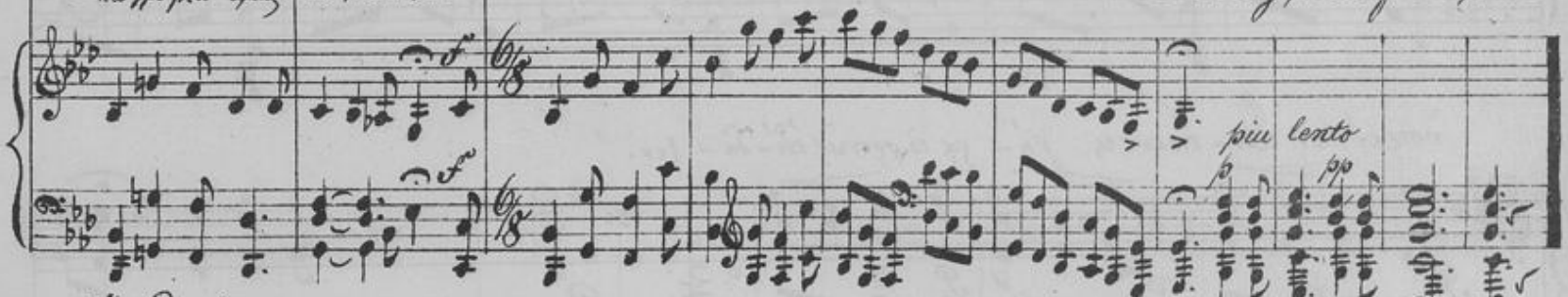
Nach weiteren 6(5) Versen Dialog folgt Strophe c.

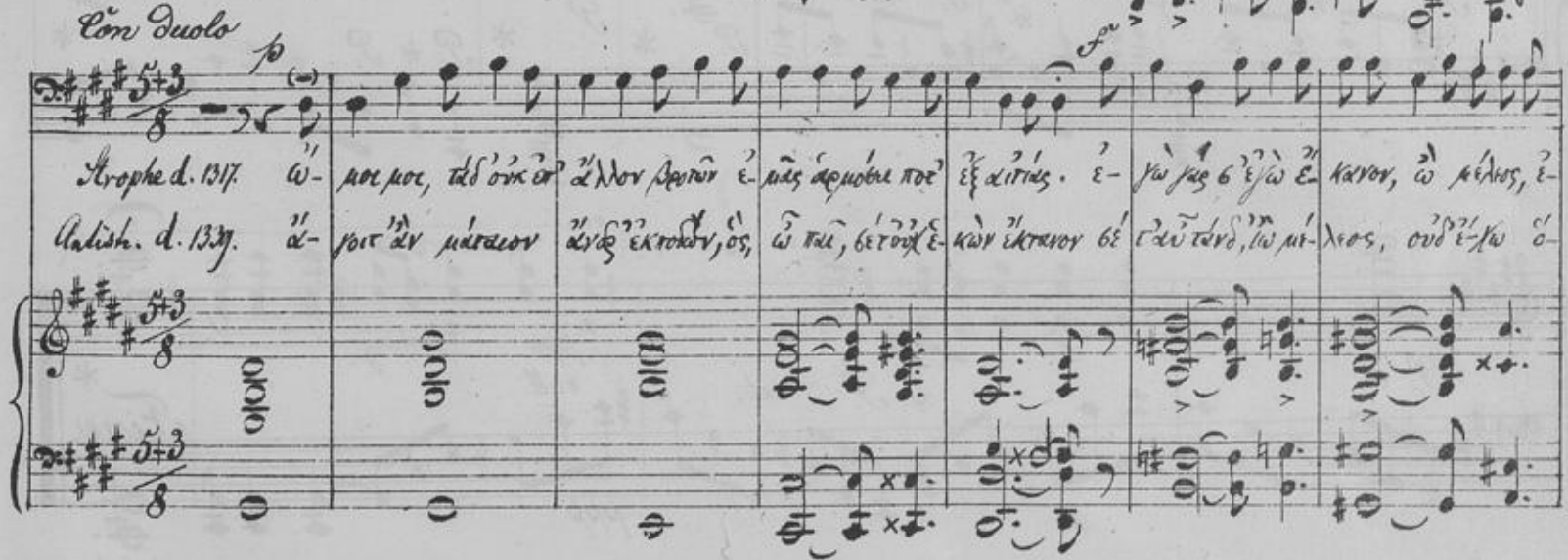


++) Die kleinen Nebennoten des Anfangs für das erste ἴτω der Antistrophe.

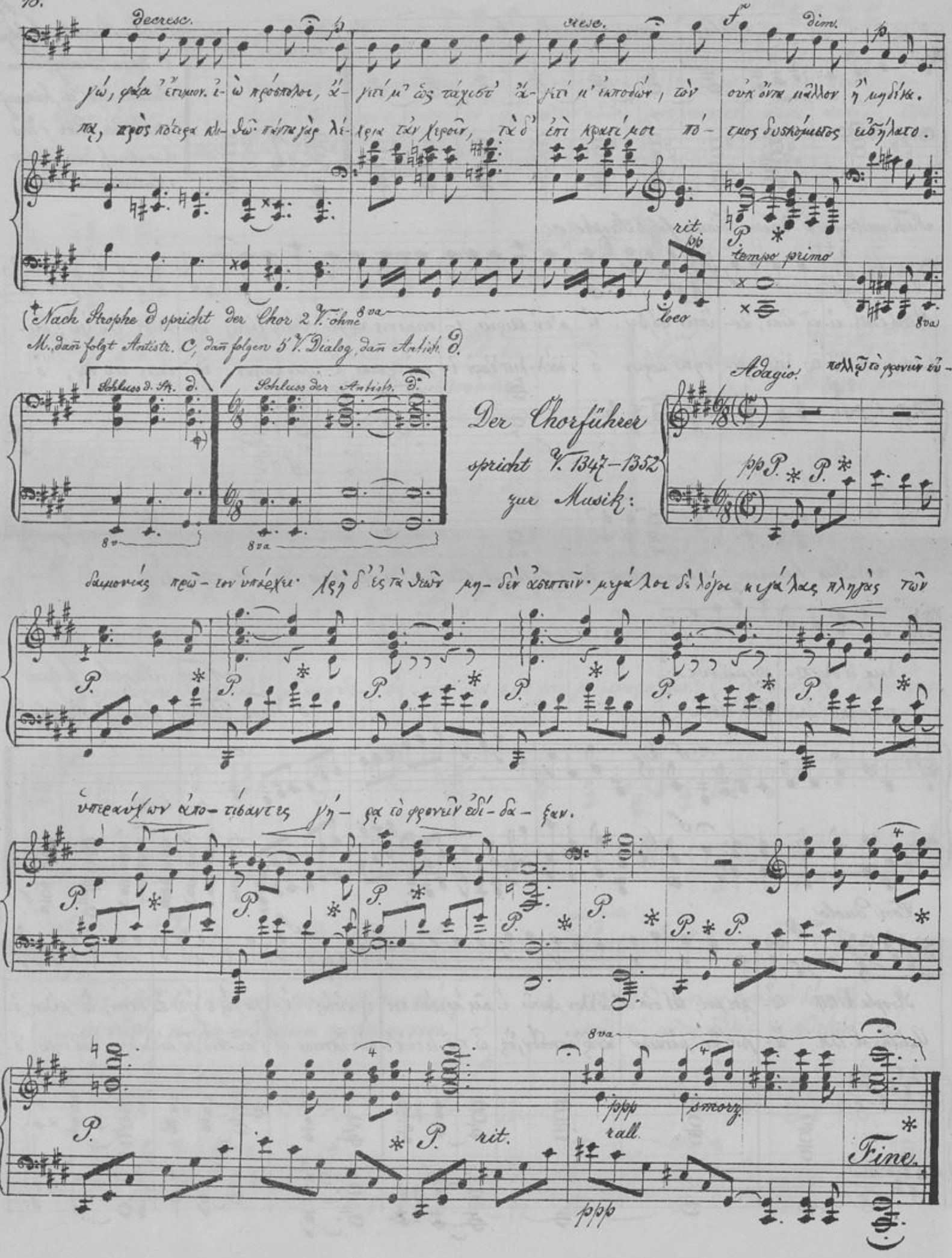


Nach Strophe c folgen 5 Verse Dialog, hierauf Strophe d.





Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf


decresc.
cresc.
dim.
γώ, φάρι ἔτυμον. ἰ- ὼ πρόσπολοι, ἄ- γετέ μ' ὡς τάχιστ' ἄ- γετέ μ' ἐκποδών, τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα.
πᾳ, πρὸς πότερα κλι- θῶ· πάντα γὰρ λέ- κρια τἀν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι πό- τμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.
rit.
tempo primo
loco
8va
(†Nach Strophe d spricht der Chor 2 V. ohne M., dañ folgt Antistr. C, dañ folgen 5 V. Dialog, dañ Antistr. d.
Schluss d. Str. d.
Schluss der Antistr. d.
Der Chorführer spricht V. 1347–1352 zur Musik:
Adagio.
πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐ-
δαιμονίας πρῶ- τον ὑπάρχει· χρὴ δ' ἐς τὰ θεῶν μη- δὲν ἀσεπτεῖν· μεγάλοι δὲ λόγοι μεγάλας πληγὰς τῶν
ὑπεραύχων ἀπο- τίσαντες γή- ρᾳ τὸ φρονεῖν ἐδί- δα- ξαν.
rit.
rall.
smorz.
Fine.

decresc. cresc. dim.

γώ, φάμ' ἔτυμον. ἰ- ὼ πρόσπολοι, ἄ- γετέ μ' ὡς τάχιστ' ἄ- γετέ μ' ἐκποδών, τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδέν.

πᾳ, πρὸς πότερα κλι- θῶ· πάντα γὰρ λέ- κρια τἀν χεροῖν, τὰ δ' ἐπὶ κρατί μοι πό- τμος δυσκόμιστος εἰσήλατο.

rit. tempo primo

loco 8va

(†Nach Strophe d spricht der Chor

M., dañ folgt Antistr. C, dañ folgen 5

Schluss d. Str. d. Schlu

8va 8va

Adagio. πολλῷ τὸ φρονεῖν εὐ-

rführer

1347–1352

Musik:

δαιμονίας πρῶ- τον ὑπάρχει· μεγάλοι δὲ λόγοι μεγάλας πληγὰς τῶν

ὑπεραύχων ἀπο- τίσαντες

smorz.

all.

Fine.

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf

Universitäts- und
Landesbibliothek Düsseldorf