Werk

Titel: Die Lehren von der Harmonik und Melopöie der griechischen Musik, in ihren Grundzü...

Autor: Drieberg, Friedrich von

Ort: Mainz; Brüssel; Antwerpen

Jahr: 1842

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?472885294_0021|log42

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Recenſionen und Anzeigen.

Die Lehren von der Harmonik und Melopöie der griechischen Musik, in ihren Grundzügen dargestellt von *Dr. T. F. Trinkler*, Professor am Königl. Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Posen. Posen 1842, bei W. Dencker & Comp., in 4., stark 61 Seiten.

Beurtheilt von Friedrich von Drieberg.

Auch ohne Titel würde man die vorliegende Abhandlung an den vielen ausgeschriebenen griechischen und lateinischen Textstellen, als das Werk eines Gelehrten für Gelehrte erkennen; denn diese Art der Beweisführung ist nun einmal unseren Gelehrten eigenthümlich, und gewährt ihnen zwei grosse Vortheile — es sieht gelehrt aus, und sie brauchen die ausgeschriebenen Stellen nicht zu verstehen. Freilich glauben diese Herren alles zu verstehen, welches in einer Sprache geschrieben ist, deren Worte sie auswendig gelernt haben, obgleich sie denselben Gegenstand in ihrer Muttersprache nicht zu enträthseln vermögen. Man gebe ihnen ein Werk über die neuere Harmonik und Compositionslehre, und es wird ihnen durchaus unverständlich sein, auch werden sie es nicht wagen, ein Urtheil darüber auszusprechen; doch über die Harmonik und Melopöie der Griechen zu schreiben und zu urtheilen, tragen sie kein Bedenken. Daher kommt es denn auch, dass ihre vorgebliche Kenntniss der griechischen Musik eine Afterkenntniss ist, indem sie sich eine eigene griechische Musik geschaffen haben, die mit der wahren nicht das geringste gemein hat. In wie weit dies nun auf Herrn Trinkler anzuwenden ist, wird sich zeigen, wenn wir aus seinem Werke einige Auszüge geben, und sie prüfen. Dass darin vornehmlich meine Ansichten bestritten werden, ist eine Nebensache.

„Auch Drieberg hat in seinem Wörterbuche im „Art. „Spondäisches Geschlecht“ eine Erklärung ver„sucht, ist aber so willkührlich dabei zu Werke „gegangen, dass er in dieser spondäischen Tonleiter

„unsere Molltonleiter wiederzufinden vermochte. Er „sagt, dass Olympos sich eines Tetrachords mit „drei Saiten bedient haben solle, sei ganz ungereimt; „es müsse also vier gehabt haben, und übersetzt „nun, um den Ton, welchen Olympos übersprang, „(παραβαίνοντα τὴν λίχανον) mitzählen zu können, „παραβαίνω durch „vertauschen.“ Dann fängt er, wie „Bürette, seine Tonleiter mit dem höchsten Ton an, „und tauscht für die Lichanos *d, des* und im zweiten „Tetrachord statt *a, as* ein, da zwischen *d* und *c* kein „Ton weiter liege. Die Scala heisst also: *f, e, des, „c, h, as, g.* Dann legt er auf einmal das achtsaitige „System zum Grunde, steigt in der Scala aufwärts, „stellt *d* wieder her, vertauscht aber *e* mit *es,* lässt „das obere Tetrachord wie es ist, und die Molltonleiter *c, d, es, f, g, as, h, c* ist fertig. Dennoch „meint Drieberg, stimme dies Resultat mit den „Forderungen des Textes; genau besehen, stimmt indess in der That nichts. Die wahre spondäische „Tonleiter ist: *c, cis, f, g, gis, c̄.*“

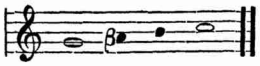
Wie es scheint, glaubt Herr Trinkler, es mache einen Unterschied, ob eine Klangleiter abwärts oder aufwärts genommen wird; um ihn daher zufrieden zu stellen, wollen wir diesmal alles von der Tiefe zur Höhe betrachten. Meine aus den Nachrichten des Plutarch entwickelte spondäische oder alt-enharmonische Klangleiter ist also aufsteigend: *g, as, h, c, des, e, f.*

Diese Klangleiter bildet das siebensaitige Grundsystem, welches aus zwei verbundenen Tetrachorden besteht, das untere Tetrachord ist *g, as, h, c,* das obere *c, des, e, f.* Die Grenzklänge der Tetrachorde, nämlich *g, c, f* nennen die Griechen feste, in der neuern Musik heissen sie die Klänge der Tonica, Dominante und Unterdominante; die zwischenliegenden Klänge: *as, h,* und *des, e,* nennen sie bewegliche, und davon wieder *as* und *des* Geschlechtsklänge, weil durch sie das Geschlecht festgestellt wird. Nun meint Herr Trinkler, diese Klangleiter sei willkührlich, und stimme keineswegs mit der von Plutarch beschriebenen überein Doch Herr Trinkler irrt sich.

Plutarch gibt fünf Merkmale der spondäischen Klangleiter des Olympos an, die, wenn sie sich in der obigen

Klangleiter auffinden lassen, ihre Echtheit ausser Zweifel setzen müssen. Er berichtet: 1) es folgten darin zwei grosse Terzen auf einander; 2) die spondäische Intervallenfolge sei der toniäisch-chromatischen ähnlich; 3) man könne die spondäische Klangleiter auch für eine Art diatonischer Klangleiter halten; 4) es befinde sich in jedem Tetrachord ein übergrosses Intervall, welches Spondeasmos heisse; 5) der Spondeasmos bewirke, dass in jedem Tetrachord das unterste Intervall zu klein sei, man habe daher in der Folge diese zu kleinen Intervalle um einen Viertelton vergrössert, und dadurch die Spondeasmen um eben so viel verkleinert.

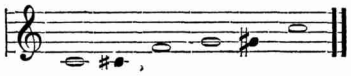
Diese Merkmale finden sich nun sämmtlich in der obigen Klangleiter. 1) Die beiden auf einander folgenden grossen Terzen sind *as — c,* und *c — e.* 2) Die Fortschreitung ist in beiden Tetrachorden gleich, im untern Tetrachord geschieht sie durch einen halben Ton *g — as,* durch ein Intervall von der Grösse der kleinen Terz *as — h,* und nochmals durch einen halben Ton *h — c,* so dass also jedes Tetrachord aus zwei halben Tönen, und der kleinen Terz besteht, und dieselbe Intervallenfolge hat auch die chromatische Klangleiter. Um dies noch deutlicher einzusehen, ist zu wissen nöthig, dass die Griechen drei Quartengattungen annehmen; fangen wir etwa von *h* aufwärtsschreitend an, so ist die erste chromatische Quartengattung *h, c, cis, e,* die zweite *c, cis, e, f,* die dritte *cis, e, f, fis.* Hieraus sieht man, dass die Fortschreitung der zweiten Quartengattung genau die der obigen spondäischen Tetrachorde ist, nämlich durch einen halben Ton, eine kleine Terz und einen halben Ton. 3) Dass die obige spondäische Klangleiter Aehnlichkeit mit der diatonischen hat, ist nicht zu verkennen. 4) Den übergrossen Spondeasmos bilden offenbar die Intervalle *as — h,* und *des — e,* welche auch in der neuern Musik übermässige heissen. 5) Das unterste Intervall jedes Tetrachords ist in der obigen Klangleiter ein halber Ton *g — as;* wird nun *as* um einen Viertelton erhöht, so entsteht aus dem halben Ton ein Dreivierteltelton, und aus dem übergrossen Spondeasmos *as — h,* ein Fünfviertelton.



Dies stimmt auch genau mit den Nachrichten beim Aristides (p. 28.) und Backchios (p. 9.) überein,

indem beide den Dreiviertelton Eklysis, und den Fünfviertelton Ekbole nennen.

Es wird mir sehr verargt, dass ich das Wort „vertauschen“ gebraucht habe, und auf diese Art in jedem Tetrachord statt drei, vier Klänge erhalte. Aber schon darin, dass Plutarch die spondäische Klangleiter der diatonischen und chromatischen ähnlich findet, liegt der Beweis, dass jedes Tetrachord derselben vier Klänge gehabt haben müsse; noch auffallender aber ist, dass Olympos gerade die beiden Geschlechtsklänge ausgelassen haben soll, da doch ohne diese Klänge jede Klangleiter geschlechtlos ist. Olympos übersprang also allerdings die diatonischen Geschlechtsklänge *a* und *e*, nahm aber dafür die spondäischen Geschlechtsklänge *as* und *es*, und das ist doch ein Vertauschen. Herr Trinkler setzt nun seinen musikalischen Kenntnissen die Krone auf, indem er uns die wahre spondäische Klangleiter von eigener Erfindung mittheilt — sie besteht aus zwei unverbundenen Tetrachorden mit drei Klängen, unter der Firma: *c, cis, f, g, gis, c̄.*



Wir wollen die Vortrefflichkeit dieser Klangleiter nicht bestreiten, sondern nur den Wunsch aussprechen, Herr Trinkler möge doch die oben aufgeführten fünf Merkmale der Echtheit darauf anwenden, oder wenn ihm das bedenklich scheint, sie auf dem Pianoforte ausführen, um wenigstens ihre Wirkung mit den Ohren zu begreifen, da er es verschmäht, dies mit dem Geiste zu thun.

Die Angabe, dass ich das siebensaitige Grundsystem verlassen, und dafür das achtsaitige angenommen habe, ist gegründet; eben so auch, dass ich im untern Tetrachord desselben *d* statt *des*, und *es* statt *e* setze, und hierdurch unsere Mollklangleiter *c, d, es, f, g, as, h, c̄* erhalte. Allein Herr Trinkler hat übersehen, dass mich hierzu eine andere Stelle im Plutarch (p. 1137.) berechtigte, weil daraus nicht allein hervorgeht, dass die Klangleiter des Olympos später verändert wurde, sondern in dieser Stelle auch angegeben wird, worin die Veränderung bestand. Ohne Zweifel wurde diese Abänderung der olympischen Klangleiter wegen ihrer heulenden Fortschreitung durch halbe Töne und übergrosse Spondeasmen veranlasst,

vielleicht auch nicht, weil das Tetrachord *c, des, e, f* zur Mehrstimmigkeit unbrauchbar ist.

„Die Nachrichten über den unvermischten Gebrauch „des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes „in den Gesängen sind ganz unzweifelhaft, und nicht „etwa nur bei den Musikschriftstellern vorhanden, „sondern sie wiederholen sich überall, wo nur der „Musik Erwähnung geschieht. Ueberdies wird jedem „der drei Geschlechter ein besonderer ethischer Cha„rakter beigelegt, der doch schwerlich hätte hervortreten „können, wenn dieselben nicht durch die Composition „ganzer Tonstücke consequent festgehalten wären. „Nichtsdestoweniger sind Drieberg und Marx der „Meinung, dass die Griechen sich des chromatischen „und enharmonischen Geschlechtes niemals unvermischt „bedient, sondern dieselben nur in der Vermischung „mit dem diatonischen gebraucht hätten."

Dass die Griechen die Vermischung der Geschlechte kannten, bezeugt Euklides, wenn er (p. 10) sagt: vermischt sei eine Klangfolge (μέλος), die Klänge aus zweien oder allen drei Geschlechten enthalte. Dasselbe bezeugt Ptolemäus, wenn er (l. 2. c. 15) sagt: Bloss das diatonische Geschlecht werde unvermischt ausgeübt, die andern Geschlechte dagegen würden immer mit dem diatonischen vermischt vorgetragen. Auch gibt er eine Tabelle der Geschlechtsvermischungen. Endlich führt Aristides (p. 29) die Vermischung (μίξις) als einen wesentlichen Theil der Melopöie, d. h. der praktischen Anwendung der Theile der Harmonik, mit auf Diese Beweise dürften nun wohl nicht zu widerlegen sein; doch wäre immer noch anzunehmen, dass vielleicht die Griechen, ausser den vermischten Klangfolgen, auch noch unvermischte praktisch angewendet haben. Eine vermischt-chromatische oder enharmonische Klangfolge praktisch anwenden, nenne ich aber: sie einem Musikstücke zum Grunde legen. Enharmonische Klänge haben wir nicht; aber mit dem chromatischen Geschlechte, in der Fortschreitung von zwei halben Tönen und der Terz, liesse sich auf dem Pianoforte leicht ein Versuch machen. Wir bitten Hrn. Trinkler, dies zu thun, und ein Musikstück in dieser Leiter auszuführen; er wird dann eingestehen müssen, nie etwas missfälligeres gehört zu haben. Man kann sich denken, wie erst ein Musikstück im unvermischt-Enharmonischen geklungen haben muss. Wenn uns demnach Hr. Trinkler

auch noch so heilig versichert, die Griechen hätten ihre chromatischen und enharmonischea Gesänge in unvermischten Klangleitern ausgeführt, so wollen wir doch lieber glauben, er irre sich, als dass wir den Griechen einen so gänzlichen Mangel an musikalischem Gehör und Schönheitssinn zutrauen.

Was nun die Geschlechtsvermischung selbst betrifft, so liegt es in der Natur der Sache, dass es zwei Arten derselben geben kann, nachdem wir nämlich in die diatonische Klangleiter entweder leiterfremde oder leitereigene Klänge einmischen. In der neuern Musik ist nur die erstere Geschlechtsvermischung im Gebrauch; sie geschieht, wenn wir z. B. in die diatonische Klangleiter *c, d, e, f, g, a, h, c,* von den chromatischen Klängen *cis, dis, fis, gis, ais* einen oder mehrere als durchgehend darin verwenden. Die zweite Art der Geschlechtsvermischung ist dagegen nur mit Klängen möglich, die um einen Viertelton, Drittelton u. s. w. höher oder tiefer liegen, als die der diatonischen Klangleiter. Wir haben im vorigen Abschnitt die Klangfolge *g, βa, h, c* kennen gelernt; hierin findet eine Geschlechtsvermischung der zweiten Art statt, indem diese Klangleiter lauter leitereigene Klänge enthält, und zwar sind *g, a, c,* diatonische Klänge, *βa* aber ein eingemischter leitereigener enharmonischer Klang.

„Nach der Darstellung der griechischen Musik-
„schriftsteller, scheint eine Tonart von der andern
„nur dadurch verschieden gewesen zu sein, dass man
„mit Beibehaltung einer in allen Tonarten gleichen
„Tonfortschreitung, jeder nur einen verschiedenen
„Anfangston zum Grunde legte, so dass also nur eine
„Transposition stattfand; wiewohl es nun nicht
„erklärlich ist, wie die Griechen, wenn sie nur eine
„Tonart hatten, und alle übrigen nur Transpositionen
„jener auf andern Anfangstönen waren, den verschie-
„denen Tonarten einen verschiedenen ethischen Cha-
„rakter und sehr verschiedene Wirkungen auf die
„Zuhörer beilegen konnten. Alle älteren Musiker der
„neuern Zeit haben die dorische Tonleiter mit dem
„Tone *d* begonnen, und sie unserer *d moll*-Tonleiter
„gleich gemacht; Drieberg dagegen nimmt die do-
„rische Tonart unserer *c dur*-Tonart entsprechend
„an. Es wird aber bei dieser willkührlichen Behaup-
„tung von unerwiesenen Voraussetzungen ausgegangen.“

Dass die Griechen ihre Instrumente nach Quinten und Quarten stimmten, und eine solche Stimmung der neuern Stimmung nach Quinten und Octaven ganz gleich ist, und dasselbe Resultat gibt, hat noch Niemand bezweifelt. Da nun die Griechen, wie aus dem Aristoxenus (p. 55. seq.) unwiderlegbar hervorgeht, ebenfalls Instrumente mit dreizehn Saiten in jeder Octave hatten, so muss die Stimmung solcher Instrumente der unseres Pianofortes ganz gleich gewesen sein. Die gleiche Stimmung zweier Instrumente erzeugt aber die Nothwendigkeit, dass auch auf beiden die Klangfolgen und Intervallengrössen gleich sind, und die Gleichheit der Klangfolgen und Intervallengrössen setzt wieder die Gleichheit der darauf ausgeführten Tonarten ausser Zweifel. Die Griechen können also keine anderen Tonarten gehabt haben, als die unsrigen. Ob nun die Griechen unsere Tonart *C* die dorische, unsere Tonart *D* die phrygische, u. s. w., nannten, wie ich bewiesen zu haben glaube, ist jetzt nur noch eine Streitfrage von geringer Bedeutung. Wenn aber die älteren Musiker der neuern Zeit die dorische Tonart mit *d* beginnen, so liegen dieser Annahme die beiden folgenden Ursachen zum Grunde: 1) Sie wussten nicht, dass die Griechen zwei Grundklangleitern (Diagrammen) hatten, die der Instrumente, und die des Gesanges; 2) sie hielten die Tonart, worin wir den Proslambanomenos mit A bezeichnen, für die hypodorische, und setzen nun den Proslambanomenos der dorischen Tonart eine Quarte höher, nämlich auf *d*. Allein der Proslambanomenos fällt in jeder Tonart auf die Dominante, und also ist auch *d* als Proslambanomenos eine Dominante. Wir benennen aber unsere Tonarten nach der Tonica, folglich kann *d* auf keine Weise der Grundklang der dorischen Tonart sein. Nach meiner Darstellung ist A der Proslambanomenos nicht der hypodorischen, sondern der dorischen Tonart in der Klangleiter der Instrumente, und das nach Aristides (p. 25) einen Ton tiefer liegende G, die Note hyperboläon oder die Dominante derselben Tonart in der Klangleiter des Gesanges, welche Klangleiter auch die der neuern Musik ist.

Herrn Trinkler ist es unbegreiflich, dass, da die griechischen Tonarten sich doch nur als Transpositionen, d. h. durch ihre höhere oder tiefere Lage, von einander unterschieden, der ethische Charakter derselben so sehr verschieden habe sein können. Das ist allerdings unbegreiflich, nnd Herr Trinkler würde sich noch mehr gewundert

haben, wenn es ihm bekannt gewesen wäre, dass es sich damit in der neuern Musik genau eben so verhält; denn auch unsere Tonarten können sämmtlich als Transpositionen, etwa als Octavklangleitern, dargestellt werden, ohne dadurch ihren eigenthümlichen Charakter einzubüssen. Der geistreiche Kiesewetter sagt daher sehr treffend: „dies gehört vielleicht in die Reihe besonderer Erscheinungen in der Natur, deren so manche der Weiseste als „geoffenbart“ annehmen muss, ohne deren Grund zu erklären.“

Wenn nun meine Behauptung wahr ist, dass die griechischen Tonarten den unsrigen vollkommen gleich waren, so müssen sie es auch hinsichtlich ihres Charakters sein. Vornehmlich legen die Griechen ihren fünf Stammtonarten, der dorischen, jastischen, phrygischen, äolischen und lydischen, besondere Charakterverschiedenheit bei; diese fünf Stammtonarten sind nun nach meiner Angabe C-dur, Cis-dur, D-dur, Es-dur und E-dur. Hiernach würden wir also mit den Griechen sagen können: C-dur ist feierlich und prächtig, Cis-dur rauh und finster, D-dur erhaben und hinreissend, Es-dur gross und pomphaft, E-dur schwärmerisch und klagend. Ich glaube, wir können dies wirklich sagen, und so wäre denn zugleich dargethan, dass ich den griechischen Tonarten ihre richtige Stellen in der neuern Musik angewiesen habe.

„Wie Drieberg in den griechischen Musikern „unsere Harmonielehre dargestellt finden kann, begreift „man, wenn man seine Erklärungen der Modula„tionsfiguren nach Euklides mit dem Texte ver„gleicht. Die ἀγωγή fasst er auf als jede nur mögliche „stufen- und sprungweise Fortschreitung im Gesange; „ἑξῆς können nach seiner Meinung auch mit Ueber„springung anderer an einander gereihte Töne sein, „weil in einer Melodie die Töne nicht neben einander „zu liegen brauchen. Die Erklärung der πλοκή bei „Aristides übersetzt er durch Vereinigung zerstreuter „Intervalle zu einem Ton, das heisse, zu einem anti„phonischen Intervall, System, Accord. Die Petteia „ist ihm nach Euklides das mehrmalige Anschlagen „eines antiphonischen Intervalles, Systems, Accords, „weil Euklides sage, τόνος könne auch ein Inter„vall bedeuten. Ebenso erklärt er die τονή für das „Aushalten eines Accordes. Aber wenn man auf diese „Weise den griechischen Text übersetzt und erklärt, „so kann man den Griechen Alles aufbürden.“

Die Agoge, Ploke, Petteia und Tone sind Theile der Melopöie. Nach Herrn Trinklers Meinung besteht die Agoge darin, dass wir steigend und fallend die Klänge anschlagen, wie sie in der Klangleiter neben einander liegen, z. B. die Fortschreitung *c, d, e, f, g, a, h, c̄;* die Ploke dagegen soll sein, wenn wir Klänge auf einander folgen lassen, die in der Klangleiter nicht neben einander liegen, z. B. die Fortschreitung *c, e, g, c̄.* Nun sagt aber Euklides (p. 16.) nahefolgend sei ein System, wenn es aus Klängen bestehe, die in der Klangleiter neben einander lägen, z. B. *c, d, e, f, g, a, h, c̄;* zerstreut sei dagegen ein System, wenn die Klänge desselben in der Klangleiter nicht neben einander lägen, z. B. *c, e, g, c̄.* Diesen Systemenunterschied muss Herr Trinkler wohl übersehen haben, weil es ihm sonst klar geworden sein würde, dass Euklides dieselbe Sache zweimal lehrt, und sie das eine Mal Agoge und Ploke, das andere Mal nahefolgende und zerstreute Systeme nennt; eben so würde es ihm auch unerklärlich erschienen sein, wie ein Systemenunterschied ein Haupttheil der Melopöie sein kann, und die Griechen von allen sieben Unterschieden der Systeme gerade nur den: ob nahefolgend oder zerstreut, hierzu wählen konnten. Es durften die Agoge und Ploke doch wohl etwas Anderes als Modulationsfiguren sein.

Die Petteia, meint Herr Trinkler, bestehe darin, dass dieselbe Taste mehrere Male hinter einander angeschlagen werde. Zu dieser Annahme hat er sich wohl durch die Erklärung des Euklides: Petteia sei das mehrmalige Anschlagen desselben Tones, verleiten lassen. Als Sprachkenner hätte ihm aber doch wohl einfallen können, dass τόνος fast niemals statt φθόγγος gebraucht wird, und das mehrmalige Anschlagen eines einzelnen Klanges von den Griechen μονή genannt wird. Ferner hätte er sich erinnern sollen, dass die Griechen nur dann den Anschlag einzelner Klänge als zur Harmonie gehörend betrachten, wenn diese Klänge in Hinsicht auf Höhe und Tiefe verschieden sind. Das mehrmalige Anschlagen eines und desselben Klanges ist folglich gar kein Gegenstand der Harmonie, sondern allein nur des Rhythmus. Da nun aber doch derjenige Gebrauch der Klänge, welcher Petteia heisst, der Harmonie angehört, so müssen die Griechen das mehrmalige Anschlagen eines Intervalles oder Accordes darunter verstanden haben — einen andern Ausweg weiss ich nicht. Mit der Tone hat es dieselbe Bewandtniss.