

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

CAMBRIDGE LIBRARY COLLECTION

Books of enduring scholarly value

Classics

From the Renaissance to the nineteenth century, Latin and Greek were compulsory subjects in almost all European universities, and most early modern scholars published their research and conducted international correspondence in Latin. Latin had continued in use in Western Europe long after the fall of the Roman empire as the lingua franca of the educated classes and of law, diplomacy, religion and university teaching. The flight of Greek scholars to the West after the fall of Constantinople in 1453 gave impetus to the study of ancient Greek literature and the Greek New Testament. Eventually, just as nineteenth-century reforms of university curricula were beginning to erode this ascendancy, developments in textual criticism and linguistic analysis, and new ways of studying ancient societies, especially archaeology, led to renewed enthusiasm for the Classics. This collection offers works of criticism, interpretation and synthesis by the outstanding scholars of the nineteenth century.

Theorie der musischen Künste der Hellenen

Rudolf Westphal (1826–92) originally studied theology at the University of Marburg before turning to classical philology and comparative linguistics. He learnt Sanskrit and Arabic and took a keen interest in Indo-European languages and Semitic grammar. In the late 1850s and early 1860s he joined his friend and fellow philologist August Rossbach (1823–98) at the University of Breslau (Wrocław). This multi-volume work on ancient Greek metre and music resulted from their collaboration. Reissued here is the revised third edition published in four parts between 1885 and 1889. Volume 2 (1886) is devoted to Westphal's thorough account of melody and harmony in Greek music. He provides a general introduction to the development of Greek melody through history as well as an account of Aristoxenus' theory on intervals. The latter part of the volume focuses on the scholarship relating to harmonies and scales.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Cambridge University Press has long been a pioneer in the reissuing of out-of-print titles from its own backlist, producing digital reprints of books that are still sought after by scholars and students but could not be reprinted economically using traditional technology. The Cambridge Library Collection extends this activity to a wider range of books which are still of importance to researchers and professionals, either for the source material they contain, or as landmarks in the history of their academic discipline.

Drawing from the world-renowned collections in the Cambridge University Library and other partner libraries, and guided by the advice of experts in each subject area, Cambridge University Press is using state-of-the-art scanning machines in its own Printing House to capture the content of each book selected for inclusion. The files are processed to give a consistently clear, crisp image, and the books finished to the high quality standard for which the Press is recognised around the world. The latest print-on-demand technology ensures that the books will remain available indefinitely, and that orders for single or multiple copies can quickly be supplied.

The Cambridge Library Collection brings back to life books of enduring scholarly value (including out-of-copyright works originally issued by other publishers) across a wide range of disciplines in the humanities and social sciences and in science and technology.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Theorie der musischen Künste der Hellenen

VOLUME 2:
GRIECHISCHE HARMONIK
UND MELOPOEIE

RUDOLF WESTPHAL



CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

Cambridge University Press
978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:
Griechische Harmonik und Melopoeie
Rudolf Westphal
Frontmatter
[More information](#)

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS

Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town,
Singapore, São Paulo, Delhi, Mexico City

Published in the United States of America by Cambridge University Press, New York

www.cambridge.org

Information on this title: www.cambridge.org/9781108061506

© in this compilation Cambridge University Press 2013

This edition first published 1886
This digitally printed version 2013

ISBN 978-1-108-06150-6 Paperback

This book reproduces the text of the original edition. The content and language reflect the beliefs, practices and terminology of their time, and have not been updated.

Cambridge University Press wishes to make clear that the book, unless originally published by Cambridge, is not being republished by, in association or collaboration with, or with the endorsement or approval of, the original publisher or its successors in title.

Cambridge University Press
978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:
Griechische Harmonik und Melopoeie
Rudolf Westphal
Frontmatter
[More information](#)

THEORIE
DER
MUSISCHEN KÜNSTE
DER
HELLENEN
VON
AUGUST ROSSBACH UND RUDOLF WESTPHAL.

ALS DRITTE AUFLAGE
DER ROSSBACH-WESTPHALSCHEN METRIK.

ZWEITER BAND:
GRIECHISCHE HARMONIK UND MELOPOEIE
VON RUDOLF WESTPHAL.



LEIPZIG,
DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.
1886.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Cambridge University Press
978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:
Griechische Harmonik und Melopoeie
Rudolf Westphal
Frontmatter
[More information](#)

GRIECHISCHE
HARMONIK UND MELOPOEIE

VON

RUDOLF WESTPHAL,

EHRENDOCTOR DER GRIECHISCHEN SPRACHE UND LITTERATUR AN DER UNIVERSITÄT MOSKAU,
PROF. A. D.

DRITTE GÄNZLICH UMGEARBEITETE AUFLAGE.



LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER.

1886.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Cambridge University Press
978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:
Griechische Harmonik und Melopoeie
Rudolf Westphal
Frontmatter
[More information](#)

DEM ANDENKEN

AUGUST BOECKHS

UND

FRIEDRICH BELLERMANN'S,

DER BLEIBENDEN VORBILDER KRITISCHER QUELLENFORSCHUNG

IN DER THEORIE DER GRIECHISCHEN MUSIK,

UND DEM

HERRN GEHEIMRATH

H. VON HELMHOLTZ,

DEM

WIEDERAUFFINDER DER DORISCHEN TONICA UND DOMINANTE,

WIDMET

IN AUFRICHTIGER VEREHRUNG

DEN ABSCHLUSS DIESER SEINER STUDIEN

DER VERFASSEN.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Vorwort.

Während von den drei Disciplinen der musischen Kunst der Griechen die griechische Metrik durch G. Hermann und A. Böckh begründet, die griechische Rhythmik durch Böckh unter lebhafter Theilnahme Hermanns in energischen Angriff genommen wurde, muss den Ruhm, die wissenschaftliche Bearbeitung der griechischen Harmonik begründet zu haben, August Böckh allein für sich in Anspruch nehmen.

Böckhs Arbeiten über griechische Harmonik wurden durch Friedrich Bellermann in der erfolgreichsten Weise fortgesetzt. Insbesondere ist es die griechische Semantik d. i. die Notenkunde, welche durch Friedrich Bellermann in den meisten Punkten für alle Folgezeit endgültig festgestellt worden ist. Auch was Bellermann über die griechischen Tonoï d. i. Transpositionsscalen eruiert hat, wird bleibendes Resultat sein. Seine Arbeiten waren hier lediglich quellenmässige im Sinne Böckhs. Bezüglich des Gebrauches, welchen die griechische Musik von ihrer Chromatik und Enharmonik machte, glaubte Bellermann der alten Ueberlieferung seinen Glauben versagen zu müssen: die sogenannten Chroai, sofern in denselben solche Intervalle, welche der heutigen Musik fremd sind, vorkommen sollen, erklärt Friedrich Bellermann für lediglich theoretische Deductionen, welchen die Grundlage der Praxis gefehlt habe.

Die reichhaltige Ueberlieferung des Ptolemäus über die praktische Musik seiner Zeit hätte es ausser Frage stellen müssen, dass damals unsere heutige diatonische Tonleiter, Syntonon diatonon genannt, bei den Kitharoden und Lyroden der Trajanschen und Hadrianischen Epoche so gut wie gar keine Anwendung mehr fand, dass vielmehr (unsere Transpositionsscala ohne Vorzeichnung vorausgesetzt) an der Stelle, wo bei uns die Klänge c und f vorkommen, bei den Melopoioi der damaligen Kaiserzeit merklich tiefere Tonstufen gebraucht wurden. Diese Nicht-

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

beachtung des Ptolemäus ist der einzige schwache Punkt der Bellermannschen Untersuchungen.

Um die Auseinandersetzungen des Ptolemäus über die praktische Musik seiner Zeit verstehen zu können, muss man vorher ermittelt haben, dass dort die Klangnamen Hypate, Mese, Triten, Nete u. s. w. nicht in der Bedeutung, welche dieselben bei Aristoxenus und den übrigen Musikern des Griechenthums haben angewandt sind, sondern in derjenigen, welche Ptolemäus selber als *Onomasia kata Thesin* bezeichnet. In seiner Edition des Anonymus de musica kommt auch Bellermann auf die thetische Onomasie des Ptolemäus zu sprechen; aber ganz gegen die gewohnte Akribie, durch welche Friedrich Bellermann in allen seinen Forschungen sonst so bewundernswürdig ist, lässt er die Erklärung, welche der erste und bisher einzige Herausgeber und Interpret der Ptolemäischen Harmonik von der betreffenden Stelle gegeben hatte, unberücksichtigt.

Als ich die erste Auflage meiner griechischen Harmonik niederschrieb, stellte ich, dem gesunden Urtheile der Mitforscher vertrauend, ohne gegen die Ansicht des von mir hochverehrten Forschers Bellermann eine Polemik zu eröffnen, kürzlich dar, was Ptolemäus unter der thetischen Onomasie versteht, und glaubte dies um so eher thun zu dürfen, als ich von der Stelle keine andere Interpretation zu geben hatte als diejenige, welche bereits vor 200 Jahren von dem ersten und einzigen Herausgeber des Textes gegeben wurde. Nach dem Erscheinen meiner griechischen Harmonik erster Auflage sagte von ihr ein Fachgenosse, Herr Dr. C. v. Jan in den Jahrbüchern für classische Philologie 1864 S. 587: „Das Buch bleibt hinter den davon gehegten Erwartungen nicht zurück, sondern das grosse schöpferische Talent des Verfassers bekundet sich hier noch augenscheinlicher als in seinen früheren Werken. Die spärlich vorhandenen Nachrichten über die Musik der alten Griechen sind hier mit so grosser Umsicht und so allseitiger Combination benutzt, dass dieser Zweig der Wissenschaft, für den seit dem Jahre 1847 nichts Erhebliches geleistet worden war, jetzt auf einmal einen ungeheuren Fortschritt gemacht hat.“

Darauf wurde mein Buch von dem Gymnasialdirector A. Ziegler in Lissa besprochen: „Untersuchungen auf dem Gebiet der Musik der Griechen: Ueber die *ὀνομασία κατὰ θέσιν* des Ptolemäus.“ Hier heisst es: „Die Art, wie Westphal die *ὀνομασία κατὰ θέσιν*

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

versteht und zu weiteren Folgerungen benutzt, weicht von allen früheren Auffassungen ab und bringt eine so gänzliche Umwälzung in das System der griechischen Musik hinein, dass es einer genaueren Prüfung bedarf, um Bedeutung und Werth dieser Bezeichnungsweise der Musiktöne festzustellen und sich zu überzeugen, ob die daraus gewonnenen Resultate Anspruch auf Anerkennung haben. Westphal meint, es habe nur an der Unachtsamkeit und dem Missverstehen der neueren Forscher gelegen, dass alle diese Resultate nicht schon längst bekannt geworden seien; der Herausgeber der *ἀρμονικά* des Ptolemäus, Johannes Wallis, ist der einzige, dem er zuspricht, die *ὀνομασία κατὰ θέσιν* richtig verstanden zu haben; Bellermann in der Einleitung zum Anonymus habe dieselbe zwar erklärt, aber am Ende doch falsch verstanden. Allein da Wallis sich vielmehr mit Bellermann in Uebereinstimmung befindet als mit Westphal, und man sich bei einem gerade im Fache der griechischen Musik so bewanderten und verdienten Forscher, wie Bellermann, nicht leichtin an dem Vorwurfe der Unachtsamkeit und des Missverstehens betheiligen darf, so ist Vorsicht nöthig und die Entscheidung wichtig, ob und von wem die Sache richtig verstanden worden ist.

„Um aber eine Vorstellung von der Wichtigkeit der vorliegenden Frage zu geben, muss ich hier im voraus gleich daran erinnern, dass in Westphals 'Harmonik und Melopöie der Griechen' auf die Lehre von der *ὀνομασία κατὰ θέσιν* zunächst die Erklärung einer Stelle aus den Problemen von der zweifelhaften Autorität des Aristoteles gegründet wird, wonach die *μέση κατὰ θέσιν*, d. h. der vierte Ton von der Tiefe her, der wichtigste Ton in einer jeden (Tonart oder) Octavengattung sein soll. Hieraus wird dann weiter gefolgert, dass in jeder derselben nicht die Tonica der Grundton sei*), sondern die Quart, welche zugleich die Eigenthümlichkeit habe, mit ihrer Quint, das ist so viel wie mit der Tonica, den melodischen Satz zu schliessen. Dieselbe Tonart könne jedoch auch mit ihrer Prime oder mit ihrer Terz schliessen und bringe dann wieder zwei neue Octavengattungen hervor. Es gebe überhaupt in der griechischen Musik fünf Grundoctaven, die mit der Quint schlossen und auf die sich anderweitige sechs Modificationen derselben gründeten, welche mit der Prime oder mit der Terz schlossen — eine vollständig neue Lehre, die zu-

*) Ist von dem Berichterstatter missverstanden.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

VIII

Vorwort.

nächst den Schein erweckt, als sei die mittelalterliche Lehre von den authentischen und plagalischen Tonarten in einer noch grösseren Ausdehnung durch Hinzufügung ganz neuer, weder in der alten noch in der neuen Musik bisher bekannter Tonarten auf das Alterthum übertragen worden. Ausserdem beruft sich Westphal bei seinen übrigen Untersuchungen, d. h. bei denen über die *χρόαι*, häufig auf seine Erklärung der *ὀνομασία κατὰ θέσιν*, so dass es um so nothwendiger erscheint, ihre Richtigkeit zu prüfen.“

Ziegler meint: weil der durch Besonnenheit und Gewissenhaftigkeit ausgezeichnete Forscher Friedrich Bellermann von der thetischen Onomasie eine andere Erklärung gegeben habe, so werde Westphals Interpretation unmöglich richtig sein. Das letztere glaubt Ziegler durch seine Abhandlung im vollsten Masse nachgewiesen zu haben: Bellermanns Auffassung der thetischen Onomasie sei die richtige, die thetische Mese, Hypate, Nete sei in der That, wie Bellermann behaupte, mit der dynamischen dem Klange nach identisch; die von mir gegebene Interpretation sei verfehlt und mit ihr zugleich alle jene Consequenzen über die Ptolemäischen und Platonischen Scalen *ἀπὸ τῆς τῆ θέσει νήτης* und *τρίτης*, die Tonarten mit schliessender tonaler Quinte und Terz, welche ich auf Grundlage meiner Interpretation der thetischen Onomasie für die griechische Harmonik gefolgert habe.

Schon die nächste Generation wird kaum mehr für möglich halten, dass man in der jetzigen dem Herrn Ziegler fast allgemein nachgesprochen hat, es könne in der Musik weder auf der tonalen Terz noch auf der tonalen Quinte geschlossen werden, während doch in den Lehrbüchern der musikalischen Theorie die Eintheilung in vollkommene Ganzschlüsse (auf der Tonica) und in unvollkommene Ganzschlüsse (auf der Terz- und Quintlage des tonischen Dreiklangles) gelehrt wird. Die „vollständig neue“ Anschauung, die ich nach Ziegler in die griechische Musik hineingebracht haben soll, ist eben die, dass ich den Griechen die unvollkommenen Hauptschlüsse der christlichen Musik vindicirte.

Für die diatonische Musik der Griechen sind mit dieser Erkenntniss so gut wie alle Dunkelheiten geschwunden, so dass man von diesem Gebiete im allgemeinen sagen darf, die griechische Harmonik sei durch die mit dem Anfange der sechziger Jahre auf sie verwandten Studien ebenso klar wie die griechische Rhythmik geworden. Der Satz freilich, dass bei den Griechen

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

die unvollkommenen Hauptschlüsse der Musik mindestens ebenso beliebt waren wie die vollkommenen, wird unseren Musikforschern auffallend genug erscheinen, dürfte aber streng genommen kaum mehr befremden, als in der griechischen Musik das Vorkommen fünfzeitiger Takte, welche in der modernen Musik nur sehr ausnahmsweise angewandt sind.

Die nicht-diatonische Musik der Griechen, welche Intervalle zulässt, welche kleiner als der Halbton und der modernen Kunst völlig fremd sind, wird leider wohl immer der Wissenschaft ein Räthsel bleiben. Was die alten Quellen darüber überliefern, lässt sich zwar zusammenstellen, aber begreifen lässt es sich nicht. Der nicht-diatonischen Musik haben mich meine Studien offen gestanden nicht eigentlich näher geführt: sie erwartet ihre Aufklärung von der Arbeit der folgenden Generationen.

Für die diatonische Musik ist mir der Vorwurf gemacht, dass ich mich allzusehr durch Vorstellungen habe leiten lassen, welche der modernen Musik entnommen seien. Aber als meine erste Auflage der griechischen Harmonik zum ersten Male eine von der früheren abweichende Ansicht über die Melodieschlüsse darlegte, da wusste ich von den vollkommenen und unvollkommenen Ganzschlüssen der modernen Musik nur dieses, dass die schwäbischen Volkslieder den Terzenschluss lieben. Der Gedanke an diese schwäbischen Volksmelodien musste mich in der Gewissheit bestärken, dass es schwerlich ein zurechnungsfähiges Urtheil war, welches Herrn C. v. Jan zu dem Ausrufe veranlasste: „Fort also mit den unmöglichen Terzenschlüssen und den ebenso unwahrscheinlichen Schlüssen auf der Quinte!“

In unserer modernen Musik hat man die Terz- und Quintenschlüsse weniger in den Instrumental- und Vocalcompositionen unserer klassischen Meister zu suchen, als vielmehr in dem deutschen Liede. Während ich dies schreibe, werden hier in Bückeburg von einer Concertsängerin aus Hannover folgende Lieder mit unvollkommenem Ganzschlusse vorgetragen:

- 1) aus dem Trompeter von Säckingen: „Ach nun sind es schon zwei Tage, dass ich ihn zuerst geküsst“. Das Lied schliesst in der tonalen TERZ.
- 2) aus dem Trompeter von Säckingen: „Das ist im Leben hässlich eingerichtet, dass bei den Rosen gleich die Dornen stehn“. Bei der ersten Strophe hören wir den Schluss in der tonalen QUINTE, ebenso bei der dritten und bei der fünften Strophe.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

X

Vorwort.

- 3) aus dem Trompeter von Säkkingen: „Jetzt geht er hinaus in die weite Welt, hat keinen Abschied genommen“. Die erste Strophe schliesst in der tonalen TERZ.
- 4) C. Reinecke, am Felsenborn: „Im Eimer das Wasser treibt tanzend sein Spiel“. Die zweite Strophe schliesst in der tonalen QUINTE.

Ich durchblättere das Schubert-Album und finde in folgenden Liedern unvollkommene Ganzschlüsse*):

- 1) Ständchen: „Leise flehen meine Lieder“; schliesst in der tonalen Dur-TERZ.
- 2) Des Baches Wiegenlied: „Gute Ruh, gute Ruh, thue die Augen zu“. Das instrumentale Nachspiel geht auf der tonalen QUINTE aus.
- 3) Morgengruss: „Guten Morgen, schöne Müllerin“; schliesst in der tonalen Dur-TERZ, das instrumentale Nachspiel in der tonalen QUINTE.
- 4) Erstarrung: „Ich such' im Schnee vergebens“. Das instrumentale Nachspiel geht auf der tonalen QUINTE aus.
- 5) Auf dem Flusse: „Der du so lustig rauschtest“. Das instrumentale Nachspiel schliesst auf der tonalen QUINTE.
- 6) Der Leiermann: „Drüben hinterm Dorfe steht ein Leiermann“ (A moll). Das instrumentale Vorspiel schliesst in der tonalen QUINTE. Der letzte Vers: „Willst du zu meinen Liedern deine Leier dreh'n“, schliesst in der tonalen QUINTE, während das sich dem Schlussverse anschliessende Nachspiel in der Primenlage des tonischen Dreiklanges ausgeht.
- 7) Kriegers Ahnung: „In tiefer Ruhe liegt um mich her“; der Schlussvers: „Herzlichste gute Nacht“ geht in der tonalen QUINTE aus.
- 8) Frühlingssehnsucht: „Säuselnde Lüfte wehen so mild“. Der Schlussvers: „Nur du!“ geht in der tonalen QUINTE aus, während der darauf folgende instrumentale Schlussvers den Ausgang auf die Tonica hat.
- 9) Ihr Bild (Heine): „Ich stand in dunkeln Träumen“ (B moll). Das instrumentale Nachspiel schliesst in der tonalen QUINTE.
- 10) Erbkönig (G moll). Der Schlussvers: „In seinen Armen das Kind war todt“ schliesst in der tonalen QUINTE, von einem recitativähnlichen Schlussacorde in der Prime.
- 11) Gretchen am Spinnrade: „Meine Ruhe ist hin“ (D moll). Schluss in der tonalen TERZ.
- 12) Der Wanderer: „Ich komme vom Gebirge her“ (Cis moll). Das instrumentale Vorspiel schliesst in der grossen TERZ. Der letzte Vers: „Dort wo du nicht bist, ist das Glück“ schliesst auf der Tonica in E dur, das instrumentale Nachspiel auf der tonalen TERZ in E dur.
- 13) „Du bist die Ruh, der Friede mild“ (Rückert) (Es dur). Der vorletzte Vers: „O füll' es ganz“ schliesst in der TERZ, der letzte: „O füll' es ganz“ in der QUINTE; das instrumentale Nachspiel in der Prime.

*) Sollten dem Herrn C. v. Jan, der am Gymnasium zu Landsberg an der Warthe den Gesangunterricht zu leiten hatte, jemals weder Terzen- noch Quintenschlüsse zu Gehör gekommen sein? Wenn er öffentlich die einen für „unmöglich“, die anderen für ebenso „unwahrscheinlich“ erklärt, so kann man dazu nichts anderes sagen als „unglaublich!“

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

- 14) Rosamunde (F moll): „Der Vollmond strahlt auf Bergeshöh'n“. Das instrumentale Nachspiel schliesst in der tonalen Dur-TERZ.
- 15) Geheimniss (As dur): „Ueber meines Liebchens Aeugeln steh'n verwundert alle Leute“ (Goethe). Das instrumentale Nachspiel schliesst in der tonalen TERZ.

Diesen Compositionen neuerer Zeit stellen wir Compositionen früherer Jahrhunderte aus den „kirchlichen Chorgesängen zum Gebrauch beim Evangelischen Gottesdienste, zusammengetragen von Frd. Krausse u. Joh. Chr. Weeber, Stuttgart 1854. Partitur.“ zur Seite. Im zweiten Hefte sind es folgende Nummern, welche ich nach ihren Schlüssen aufzähle:

- 1) Orlandus Lassus (1524—93): Bussgebet; Dorischer Kirchenton G moll, Halbschluss, Tonica ohne Terz.
- 2) Christoph Tye (1570): Lobgesang auf die Himmelfahrt; Ionischer Kirchenton schliesst in der TERZlage des tonischen Dreiklanges.
- 3) Palestrina: „Der Herr richtet sein Volk“. Ionisch, schliesst auf der Dominante in der QUINTlage des Dreiklanges.
- 4) Palestrina: „Dem dreieinigen Gott“. Wie Nr. 1.
- 5) Jacob Gallus (1550—1591): Es dur mit Anklängen an den Mixolydischen Kirchenton. Schliesst in der TERZlage des tonischen Dreiklanges.
- 6) Prätorius (1607): „Heilig ist Gott“. Ionischer Kirchenton in F dur, mit vollkommenem Abschlusse.
- 7) Thomas Ford (geb. 1606): G moll mit Vorzeichnung von b_{\flat} , Phrygische Schlüsse in der Mitte, endet mit vollkommenem Dur-Schlusse.
- 8) Peter Rogers (1620): „O hilf uns, Herr“. As dur. Schlüsse: a) vollkommen, b) unvollkommen in der TERZlage, c) vollkommen.
- 9) Heinr. Purcell (1685—1695): Gebet in der Noth. Vollkommener Schluss in C moll.
- 10) Aus dem 17. Jahrhundert. Psalm 51: „Herr, erbarme dich“. Dorischer Kirchenton mit einem \flat . Schluss in der QUINTlage.
- 11) Dr. William Croft (1677—1728). Ganzschluss.
- 12) Antonio Lotti (16..—17..). Aeolischer Kirchenton mit b_{\flat} . Schluss in der QUINTlage.
- 13) J. S. Bach (1685—1750): Dem dreieinigen Gott. G moll. Plagalschluss.
- 14) Pergolese (1707—1739): „Sei mir gnädig“. Schluss: C moll-Tonica.
- 15) Nic. Jomelli (1714—1774): „Ehre sei Gott in der Höhe“. D moll. Schluss in der QUINTlage.
- 16) Nic. Jomelli: Bitte um Erbarmung. G moll. Schlüsse: a) QUINTlage, b) C moll-Tonica, c) D dur-TERZlage, d) G moll-Tonica.
- 17) Um 1750: „Harre des Herrn“. B dur. Schluss vollkommen.
- 18) G. A. Homilius (1714—1785): Sündenbekenntniss. Vollkommener D moll-Schluss.
- 19) G. A. Homilius: Des Sünders Zerknirschung. Vollkommener D moll-Schluss.
- 20) S. G. Schicht (1753—1823): Der Christ am Grabe des Heilands. Es dur mit vollständigem Ganzschlusse.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XII

Vorwort.

- 21) Cherubini (1760—1842): Gebet um die ewige Ruhe. C moll. Schliesst in der Dur-TERZlage.

Ausserdem nenne ich noch aus dem zweiten Hefte:

- 28) Conrad Kocher (geb. 1786): „Gott sei mir gnädig“. D moll. Schlüsse:
a) Dominante, b) Dur-TERZlage.

Von den 13 Nummern des dritten Heftes seien folgende aufgeführt:

- 1) Orlandus Lassus: „Der Herr erhört Gebet“. Dorischer Kirchenton. Ganzschluss in der TERZlage.
- 2) Palestrina: „Adoramus te“. Passionsgesang. Aeolischer Kirchenton. Ganzschluss in der QUINTlage.
- 3) Palestrina: „Heilig“. Ionischer Kirchenton, Plagalschluss in der TERZlage.
- 4) Felice Anerio (um 1590): „Christus factus est“. Mixolydischer Kirchenton, Schluss in der TERZlage.
- 5) Leonhard Schröter (1587): „Ein Kindelein so löblich“. Weihnachtslied. Plagalschluss in der QUINTlage.
- 6) Melch. Vulpius (1560—1660): Die Auferstehung des Herrn. Plagalschluss in der QUINTlage.
- 7) Joh Eccard (1553—1511): Der Trost von Israel. Dorischer Kirchenton, vollkommener Durschluss.

Muss man angesichts der in unserer modernen Musik und in der Musik der Kirchentöne so häufig vorkommenden Terz- und Quintschlüsse nicht fast mit Nothwendigkeit die Reflexion machen:

Die Musik der Griechen kennt zufolge der Ueberlieferung der Aristoxeneer sieben Octavengattungen, welche im Allgemeinen die Bedeutung der christlichen Kirchentöne haben. Aber nach Plato und den Berichterstatlern der früheren Zeit übersteigt die Zahl der thatsächlich vorkommenden Harmonien (d. i. Octavengattungen) bei Weitem die Zahl sieben. Liegt es da nicht zunächst zu denken, dass die Harmonien Platos u. s. w. als besondere Species der Octavengattungen zu fassen sind, etwa so, wie es für den einzelnen Kirchenton verschiedene Formen gibt, je nachdem derselbe auf einen vollkommenen Ganzschluss in der Prime, oder auf einen unvollkommenen Ganzschluss entweder in der Terze oder in der Quinte ausgeht?

Die richtige Interpretation der von Ptolemäus überlieferten thetischen Onomasie der Klänge macht diese Auffassung der griechischen Octavengattungen und Harmonien durchaus unerlässlich. In Wahrheit nämlich haben die Klänge der Dorischen, Phrygischen und Lydischen Octavenklasse folgende harmonische Bedeutung:

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Ly. Phr. Do.

c	d	e	Thetische Nete diez. \cong Oberquinte, Dominante.
h	c	d	Thetische Paranete diez. = Oberquarte.
a	h	c	Thetische Tritete diez. = Oberterz, Mediante.
g	a	h	Thetische Paramese = Obersecunde.
f	g	a	Thetische Mese = Prime, Tonica.
e	f	g	Thetische Lichanos mes. = Untersecunde.
d	e	f	Thetische Parhypate mes. = Unterterz.
c	d	e	Thetische Hypate mes. = Unterquarte, Dominante.

In der ersten, zum Theil auch in der zweiten Auflage meiner Harmonik war ich der Meinung, dass die thetische Onomasie der Harmonik des Ptolemäus eigenthümlich sei; Aristoxenus habe nur die dynamische Onomasie gekannt. Bei meiner Herausgabe des Aristoxenischen Textes kam ich zu der Ueberzeugung, dass bereits Aristoxenus in einer handschriftlich nicht mehr auf uns gekommenen Partie seiner Harmonik eine Darstellung der thetischen Onomasie gegeben habe. In meiner deutschen Uebersetzung und Erläuterung der Aristoxenischen Melik und Rhythmik Leipzig 1883 S. 359—382 gab ich hierfür den Nachweis und damit verbunden zugleich eine Widerlegung der von Ziegler gegen meine Auffassung der Ptolemäischen *ὄνομασία κατὰ θέσιν* erhobenen Einwürfe. Damit nämlich Ziegler der von mir gegebenen Interpretation widersprechen konnte, musste er den von Wallis sorgfältig nach 11 Handschriften herausgegebenen Text der Ptolemäischen Tabellen gegen alle philologische Kritik umändern*). Ich versuchte den Ptolemäischen Text, wie ihn der Engländer Wallis herausgegeben hatte, in seiner Integrität zu rechtfertigen.

Ausser dem fünften Capitel des zweiten Buches seiner Harmonik und den demselben hinzugefügten Tabellen hat Ptolemäus auch im fünfzehnten Capitel des zweiten Buches eine Uebersicht der thetischen Onomasie für alle Octavengattungen der griechischen Musik gegeben. Auf die Tabellen, welche Ptolemäus an dieser zweiten Stelle seiner Harmonik aufgestellt hat, werden die Aenderungen Zieglers unmöglich Anwendung finden können.

*) C. v. Jan leugnet das. In Calvarys Philol. Wochenschrift 1883 Nr. 43 sagt er, am Texte des Ptolemäus habe Ziegler nicht ein Iota geändert. Die Textesworte sind freilich unverändert geblieben, nicht aber der Zusammenhang der Worte! Denn die Worte sind gegen die handschriftliche Ueberslieferung aus der einen Zeile in die andere gesetzt. Nach C. v. Jan ist das kein Aendern des Textes! Dass dies die wahre Ansicht meines Recensenten sei, ist ebenso ungläublich, als dass er niemals eine Musik mit unvollkommenem Ganzschlusse gehört habe.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XIV

Vorwort.

Sie allein sind schon im Stande die Bedeutung der Ptolemäischen *ὀνομασία κατὰ θέσιν* unumstösslich festzustellen. Es sei mir erlaubt diese Tabellen der zweiten Stelle des Ptolemäus hier dem Leser vor die Augen zu führen. Folgendes diene zur Orientirung.

Ptolemäus betrachtet die natürliche diatonische Scala (*σύντονον διάτονον*) völlig wie die Modernen als die genaue Tonreihe, er legt ihr das *ἀκριβὲς ἦθος* bei im Gegensatze zu allen übrigen, auch zu der pythagoreischen Scala, denn er sagt 2, 1 p. 49 mit Rücksicht auf die pythagoreische Tetrachord-Eintheilung 256:243, 9:8, 9:8 „*Ἐὰν τοῦ ἀκριβοῦς ἦθους ἐχόμενοι καὶ μὴ τοῦ προχείρου τῆς μεταβολῆς, ποιῶμεν τὸ ἐκκείμενον τετράχορδον*

λιχ (h) $\underbrace{\hspace{1.5cm}}$ μέση (c) $\underbrace{\hspace{1.5cm}}$ παραμ (d) $\underbrace{\hspace{1.5cm}}$ τρίτ (e)

16:15 8:9 9:10

ᾧστε συνίστασθαι τὸ τοῦ συντόνου διατόνου γένους.“

Trotzdem ist diese natürliche Diatonik zur Zeit des Ptolemäus keineswegs die häufigste Art der Musik. Für die Praxis der Kitharoden und Lyroden seiner Zeit unterscheidet er nämlich 5 Arten von Scalen:

α' *μίγμα τοῦ συντόνου χρώματος* ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}$, $\frac{1}{2}\frac{2}{7}$, $\frac{1}{6}$) καὶ τοῦ τονιαίου διατόνου ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{9}$).

β' *μίγμα τοῦ μαλακοῦ διατόνου* ($\frac{2}{3}\frac{1}{6}$, $\frac{1}{3}^0$, $\frac{2}{9}$) καὶ τονιαίου διατόνου ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{9}$).

γ' *καθ' αὐτὸ καὶ ἄκρατον τὸ τονιαῖον διάτονον* ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{9}$).

δ' *μίγμα τοῦ τονιαίου διατόνου* ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{9}$) καὶ τοῦ διτονιαίου διατόνου ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}\frac{2}{9}$, $\frac{2}{9}$, $\frac{2}{9}$).

ε' *μίγμα τοῦ τονιαίου διατόνου* ($\frac{2}{3}\frac{2}{7}$, $\frac{2}{7}$, $\frac{2}{9}$) καὶ τοῦ συντόνου διατόνου ($\frac{1}{3}\frac{2}{6}$, $\frac{2}{9}$, $\frac{1}{9}^0$).

Am Schlusse seiner Auseinandersetzung (2, 15 p. 92 ff.) fügt Ptolemäus Tabellen oder *κανόνες* für eine jede der sieben Octavengattungen hinzu, worin er die Höhe der Klänge nach diesen fünf Stimmungsarten in Zahlen ausdrückt. Für diese Mühe müssen wir ihm dankbar sein, denn sollte uns irgend etwas in dem Vorausgehenden fraglich geblieben sein, so wird durch sie jedem Missverständnisse vorgebeugt. Seine Tabelle ist folgendermassen geordnet:

Κανὼν α'
Μιξολυδίου ἀπὸ νήτης
τῶν διεξυγμένων.

Κανὼν β'
Αυδίου ἀπὸ νήτης.

Κανὼν γ'
Μιξολυδίου ἀπὸ μέσης
ἢ νήτης τῶν ὑπερβολαίων.

Κανὼν δ'
Αυδίου ἀπὸ μέσης.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Vorwort.

XV

Κανων γ'
Φρυγίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν δ'
Δωρίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν ε'
Ἵπολυδίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν ς'
Ἵποφρυγίου ἀπὸ νήτης.
Κανὼν ζ'
Ἵποδωρίου ἀπὸ νήτης.

Κανὼν ι'
Φρυγίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ια'
Δωρίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ιβ'
Ἵπολυδίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ιγ'
Ἵποφρυγίου ἀπὸ μέσης.
Κανὼν ιδ'
Ἵποδωρίου ἀπὸ μέσης.

Die hier des Raumes wegen unter einander gesetzten sieben κανόνες ἀπὸ νήτης hat Ptolemäus, wie er p. 93 angibt, in eine Linie neben einander gestellt und unter dieselben in einer zweiten Reihe die entsprechenden sieben κανόνες ἀπὸ μέσης. Jeder κανὼν umfasst eine Octave, deren acht Töne für jeden der fünf verschiedenen Stimmungsarten (α' bis ε') durch die Zahlen α' bis η' ausgedrückt sind. Ich wähle von diesen κανόνες als Beispiel folgenden:

Κανὼν γ'
Φρυγίου ἀπὸ νήτης.

	σελίδιον α' μῖγμα τ. συν- τόνου χρώμα- τος κ. τονιαίου διατόνου	σελίδιον β' μῖγμα τ. μα- λακοῦ διατ. κ. τονιαίου διατ.	σελίδιον δ' τὸ τονιαῖον διάτονον	σελίδιον δ' μῖγμα τ. το- νιαίου διατ. κ. διτονιαίου	σελίδιον ε' μῖγμα τ. το- νιαίου διατ. κ. συντόνου διατ.
α'	ξ	ξ	ξ	ξ	νθ ις
β'	ξη λδ	ξη λδ	ξη λδ	ξξ λ	ξς μ
γ'	οα ξ	οα ξ	οα ξ	οα ξ	οα ξ
δ'	π	π	π	π	π
ε'	ιγ κ	ια κς	ι	ι	ι
ς'	ρα μ	ρα λε	ρβ να	ρβ να	ρβ να
ζ'	ρς μ	ρς μ	ρς μ	ρς μ	ρς μ
η'	ρκ	ρκ	ρκ	ρκ	ρη λα

Die fünf abwärts laufenden, mit Zahlen ausgefüllten Columnen (σελίδια) enthalten „τὰς τῶν συνήθων γενῶν κατατομάς“, die am Rande links stehenden acht στίχοι von α' bis η' bedeuten die Töne „ἀπὸ τῆς τῆς θέσει νήτης τῶν διεξενγμένων ἐπὶ τὸ βαρύν“, d. h. von der Phrygischen νήτη διεξενγμένων κατὰ θέσιν an nach der Tiefe zu bis zu deren tieferer Octave, so dass also z. B. die

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XVI

Vorwort.

Zahlen der achten Zeile (*στίχος η'*) die Phrygische Hypate meson d, die Zahlen der siebenten (*στίχος ζ'*) die Phrygische Parhypate meson ausdrücken. Für den höchsten Ton ist die Zahl ξ (= 60) angenommen, die Bruchtheile sind in Sechzigsteln ausgedrückt; die Zahl der Sechzigstel ist von Ptolemäus nur annähernd angegeben, ganz ähnlich wie bei unseren Decimalbrüchen.

Sollte noch Jemand Zweifel an der Richtigkeit unserer Interpretation der *ὀνομασία κατὰ θέσιν* haben, so wird er sie jetzt, denke ich, aufgeben. Denn die Verhältnisse, welche sich aus den zu den Tönen von α' bis η', d. h. der *κατὰ θέσιν Φρυγίου νήτη διεξενγμένων* bis zur *κατὰ θέσιν Φρυγίου ὑπάτη μέσων* hinzugesetzten Zahlen ergeben, sind die von uns zu den Ptolemäischen *ἀριθμοί* hinzugefügten 10:9, 28:27, 8:7 u. s. w., die der in der jedesmaligen Ueberschrift des *σελίδιον* bezeichneten Tetrachord-Eintheilung entsprechen; aus ihnen erhellt mit unumstößlicher Gewissheit, dass z. B. im *σελίδιον ε'* der *στίχος η'* den Ton d, der *στίχος ζ'* den Ton e bezeichnen muss.

Aber nicht alle auf den *κανόνες* des Ptolemäus enthaltenen Stimmungen kommen in der Praxis vor, sondern nur einige. Darüber spricht Ptolemäus zunächst 2, 16 p. 118. Er betrachtet hier einige eigenthümliche Stimmungsarten der Lyra und Kithara und bezeichnet dieselbe mit denjenigen Namen, welche sie in der Praxis der Lyra- und Kithara-Virtuosén, der *λυρῶδοί* und *κιθαρωδοί*, führten und welche wir nur hier bei Ptolemäus antreffen. So unterschieden die Lyroden die *στερεά* und *μαλακά* als die ihnen eigenthümlichen Spiel- und Stimmungsarten, die Kitharoden hatten wieder andere Namen, deren einige den Saiten entlehnt sind, z. B. *τὰ κατὰ τὰς τριτῶν ἀρμογὰς* oder kurz *τριται*, andere den Tonarten, wie *Ἰαστιαιολιαῖα*, andere wieder auf metabolische Verhältnisse hinweisen, wie die Namen *τροπικά* oder *τρόποι* und *ὑπέτροπα*. Wir lernen nun eben aus Ptolemäus, der hier auf die Praxis recurriert, was man unter diesen Spiel- und Tonweisen verstand. Er sagt: *Περιέχεται*

τὰ μὲν ἐν τῇ λύρᾳ καλούμενα
στερεὰ τόνου τινὸς ὑπὸ τῶν τουιαίου διατόνου ἀριθμῶν τοῦ
αὐτοῦ τόνου.

τὰ δὲ μαλακά ὑπὸ τῶν ἐν μίγματι τοῦ μαλακοῦ διατόνου ἢ συντόνου χρώματος ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου. Das Wort *μαλακοῦ χρώματος* ist ein Fehler, denn eine Mischung mit dem *χρῶμα μαλακόν* kommt in den fünf *σελίδια* des Ptolemäus

nicht vor. Es muss entweder heissen *μαλακοῦ διατόνου* oder *συντόνου χρώματος*. Dass das letztere das richtige ist, lehrt die Parallelstelle Ptolem. 1, 16 p. 43.

τῶν δὲ ἐν τῇ κιθάρα μελωδομένων

τὰς μὲν τρίτας περιέχουσιν οἱ ἀπὸ νήτης τοῦ τουιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Ἐποδωρίου τόνου, d. h. die in κανὼν ζ' Ἐποδωρίου ἀπὸ νήτης für das σελίδιον γ' angegebenen Zahlen enthalten die Tonstimmungen, welche die Kitharoden in den von ihnen τρίται genannten Spiel- und Singweisen anwenden.

τὰ δὲ ὑπέροτρα ὁμοίως οἱ τοῦ τουιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Φοργίου. Das sind die Zahlen in κανὼν γ' (Φοργίου ἀπὸ νήτης) und zwar σελίδιον γ'.

τὰς δὲ παρυπάτας οἱ τοῦ μίγματος τοῦ μαλακοῦ διατόνου τοῦ Ἐωρίου. Das sind die Zahlen in κανὼν δ' (Ἐωρίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον β'.

τοὺς δὲ τρόπους οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου χρώματος τοῦ Ἐποδωρίου. Das sind die Zahlen in κανὼν ζ' (Ἐποδωρίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον α'.

τὰ δὲ καλούμενα παρ' αὐτοῖς Ἰαστιαιολιαῖα οἱ τοῦ μίγματος τοῦ διτονιαίου διατόνου τοῦ Ἐποφοργίου. Das sind die Zahlen in κανὼν ε' (Ἐποφοργίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον δ'.

τὰ δὲ Ἀύδια(?) οἱ τοῦ τουιαίου διατόνου τοῦ Ἐωρίου. Das sind die Zahlen in κανὼν δ' (Ἐωρίου ἀπὸ νήτης), σελίδιον γ'.

Bei den *ἐν λύρα μελωδούμενα* gibt Ptolemäus die Tonarten nicht speciell an, er sagt blos *τόνου τινός* — wir müssen es also dahin gestellt lassen, in welchen Octavengattungen die sogenannten *στερεά* und *μαλακά* der Lyra genommen wurden. Bei den *ἐν κιθάρα μελωδούμενα* dagegen können wir die Octavengattung und Stimmung aus den Angaben des Ptolemäus erkennen. Er selber verweist, wie wir sehen, auf die Selidien seiner Kanones.

Die von Ptolemäus 2, 16 p. 118 gemachten Angaben finden sich bei ihm auch 1, 16 p. 43, nur dass er dort von den Arten der Melopöie, hier von den Tetrachord-Stimmungen ausgeht. Es heisst hier: *Τῶν ἄλλων καὶ συνήθων ἡθῶν*

τὸ μὲν μέσον καὶ τουιαῖον τῶν διατονικῶν ὅταν καθ' αὐτὸ καὶ ἄκρατον ἐξητάζεται

τοῖς τε ἐν τῇ λύρα στερεοῖς ἑξαμόσει

R. WESTPHAL, Theorie der griech. Harmonik u. Melopöie.

b

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XVIII

Vorwort.

καὶ τοῖς ἐν τῇ κινθάρᾳ κατὰ τὰς τῶν τριτῶν καὶ ὑπερ-
 τρόπων ἁρμογᾶς.
 τὸ δὲ εἰρημένον τοῦ συντόνου χρωματικοῦ πρὸς αὐτὸ μίγμα
 τοῖς ἐν λύρᾳ μὲν μαλακοῖς,
 ἐν κινθάρᾳ δὲ τροπικοῖς.
 τὸ δὲ τοῦ μαλακοῦ διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μίγμα
 τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ταῖς ἐν κινθάρᾳ παρυνπάταις.
 τὸ δὲ τοῦ συντόνου διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μίγμα
 τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ἃ καλοῦσιν οἱ κινθαροδοὶ Λύδια
 καὶ Ἰάστια.

Der Schluss dieser Stelle steht in Widerspruch mit dem Schluss der vorher angeführten Stelle: τὰ δὲ Λύδια οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Δωρίου. Wir haben bei der obigen Anführung dieser Worte hinter Λύδια ein Fragezeichen gesetzt, denn was sollen die Λύδια in der Dorischen Octavengattung? Hier gehören die Λύδια nicht wie dort dem τονιαῖον διάτονον an, sondern dem συντόνου διατονικοῦ μίγμα, welches dort fehlte, obgleich damit Ptolemäus in seinen κανόνες jedes letzte σελίδιον ausfüllt. Es muss also dort ein Ausfall in den Handschriften stattgefunden

Ptol. 1, 16. Πόσα ἐστὶ τὰ συνηθέστερα ταῖς ἀκοαῖς γένη καὶ τίνα.

<p>Σελ. γ'. Τῶν συνηθῶν γενῶν ἀναγκρίσεως ἐκλαμβανομένης τὸ μὲν μέσον καὶ τονιαῖον τῶν διατονικῶν, ὅταν καθ' αὐτὸ καὶ ἄκρατον ἐξετάζηται τοῖς ἐν τῇ ΑΤΡΑΙ στερεοῖς ἐφαρ- μόσει,</p>	<p>καὶ τοῖς ἐν τῇ ΚΙΘΑΡΑΙ κατὰ τὰς τριτῶν καὶ ὑπερτρόπων ἁρμογᾶς</p>
<p>Σελ. α'. Τὸ δὲ εἰρημένον τοῦ συντόνου χρωματικοῦ πρὸς αὐτὸ μίγμα τοῖς ἐν ΑΤΡΑΙ μὲν μαλακοῖς,</p>	<p>ἐν ΚΙΘΑΡΑΙ δὲ τροπικοῖς.</p>
<p>Σελ. β'. Τὸ δὲ τοῦ μαλακοῦ διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μίγμα τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ταῖς ἐν ΚΙΘΑΡΑΙ παρυνπάταις.</p>	
<p>(Σελ. δ'. Τὸ δὲ τοῦ τονιαίου διατόνου πρὸς τὸ τονιαῖον μίγμα τοῖς ἐν ΚΙΘΑΡΑΙ Ἰαστιαολιαί- οῖς.)</p>	
<p>Σελ. ε'. Τὸ δὲ τοῦ συντόνου διατονικοῦ πρὸς τὸ τονιαῖον μίγμα τοῖς μεταβολικοῖς ἤθεσιν ἃ καλοῦ- σιν οἱ ΚΙΘΑΡΩΙΔΟΙ Λύδια καὶ Ἰάστια.</p>	

haben und wir werden den Schluss der Stelle 2, 16 folgendermassen schreiben müssen:

τὰ δὲ καλούμενα παρ' αὐτῶν Ἰαστιαολιαῖα οἱ τοῦ μίγματος τοῦ διτονιαίου διατόνου τοῦ Ἰποφρυγίου.

τὰ δὲ Λύδια καὶ Ἰάστια <οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου διατόνου τοῦ....>

τὰ δὲ οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Λωρίου.

Den Namen der betreffenden Melopöie kennen wir nicht, und ebenso auch nicht die Tonart, in welcher die *Λύδια καὶ Ἰάστια* genommen wurden. Vermuthlich ist dies für die *Λύδια* die Lydische, für die *Ἰάστια* die Hypophrygische. Verschieden von den *Ἰάστια* sind die *Ἰαστιαολιαῖα*, welche nicht wie die *Ἰάστια* dem *συντόνου διατόνου μίγματι Ἰποφρυγίου* angehören. Das *διτονιαῖον μίγμα* ist in der Stelle 1, 16 ausgelassen oder vielmehr ausgefallen, denn ursprünglich wird dies in den *κανόνες* das vierte *σελίδιον* bildende *μίγμα* hier sicherlich nicht gefehlt haben. Unter den *Scalen* unserer Tabelle, wo blos die im Texte genau überlieferten Stimmungsarten stehen, fehlt das *μῆγμα* des *τονιαῖου διατόνου* mit dem *σύντονου διατόνου*.

Die hier unter einander gegenübergestellten Partien Ptol. 1, 16

Ptol. 2, 16. *Περὶ τῶν ἐν λύρα καὶ κιθάρα μελωδουμένων.*

<p>Περιέχεται τὰ μὲν ἐν ΑΤΡΑΙ καλούμενα στερεὰ τόνου τινὸς ὑπὸ τῶν τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου.</p>	<p>Τῶν δὲ ἐν τῇ ΚΙΘΑΡΑΙ μελωδουμένων τὰς μὲν τρίτας περιέχουσιν οἱ ἀπὸ νῆτης τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Ἰποδωρίου τόνου,</p> <p>τὰ δὲ ὑπέροτρα ὁμοίως οἱ τοῦ τονιαίου διατόνου ἀριθμοὶ τοῦ Φρυγίου.</p>
<p>τὰ δὲ μαλακὰ ὑπὸ τῶν ἐν μίγματι τοῦ συντόνου χρώματος ἀριθμῶν τοῦ αὐτοῦ τόνου.</p>	<p>τοὺς δὲ τρόπους οἱ τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου χρώματος τοῦ Ἰποδωρίου.</p>
	<p>τὰς δὲ παρυνπάτας οἱ τοῦ μίγματος τοῦ μαλακοῦ διατόνου Λωρίου.</p>
	<p>τὰ δὲ καλούμενα παρ' αὐτοῖς Ἰαστιαολιαῖα οἱ τοῦ μίγματος τοῦ διτονιαίου διατόνου τοῦ Ἰποφρυγίου</p>
	<p>τὰ δὲ Λύδια (καὶ Ἰάστια) οἱ (τοῦ μίγματος τοῦ συντόνου καὶ) τοῦ τονιαίου διατόνου τοῦ Λωρίου.</p>

b*

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XX

Vorwort.

und 2, 16 werden an der Richtigkeit der von mir vorgenommenen Emendationen wohl kaum einen Zweifel lassen.

Was nun die von Ptolemäus zu den einzelnen Tönen seiner Kanones und Selidia angesetzten Zahlen betrifft, so gibt hier zwar die handschriftliche Ueberlieferung viel Unrichtiges, aber das Richtige lässt sich mit absoluter Genauigkeit wieder herstellen, wie dies bereits durch Wallis geschehen ist. Einmal kennen wir nämlich die Verhältnisse, welche Ptolemäus für die Berechnung der Zahlen zu Grunde legt. Sodann enthalten von den 14 Kanones immer je 2 genau dieselben Zahlenreihen (z. B. *καν. η' = καν. δ' u. s. w.*). Unter den Tönen *νήτη, ύπάτη* u. s. w. versteht Ptolemäus immer die *τῆ θέσει νήτη, τῆ θέσει ύπάτη*; vgl. p. 93 lin. 5, obwohl er späterhin den Zusatz *τῆ θέσει* consequent auslässt. In der Harm. 2, 15 sagt er:

Ἐτάξαμεν δὴ κἀνταῦθα κανόνας ἰδ', διπλασίους τῶν ἐπτά τόνων· στίχων μὲν ὁμοίως ἕκαστον ὀκτώ, τοῖς τοῦ διὰ πασῶν φθόγγοις ἰσαριθμῶν· σελιδίων δὲ πέντε, κατὰ τὸ πλῆθος τῶν συνήθων γενῶν· Περιέχουσι δὲ οἱ μὲν ὑποκείμενοι κανόνες ἐπτά, τοὺς ποιοῦντας ἀριθμοὺς τὸ ἀπὸ τῆς τῆ θέσει νήτης τῶν διεξευγμένων ἐπὶ τὸ βαρὺ διὰ πασῶν· Οἱ δὲ ὑποκείμενοι τούτοις, τοὺς ποιοῦντας ἀριθμοὺς τὸ ἀπὸ τῆς τῆ θέσει μέσης ἢ τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων ἐπὶ τὸ βαρὺ διὰ πασῶν.

Wir müssen nun endlich noch eine dritte Stelle des Ptolemäus herbeiziehen 2, 1 p. 47.

Nachdem Ptolemäus die fünf angeführten Stimmungsarten des Tetrachords durch Zahlen ausgedrückt hat und auf dem Monochord oder dem Kanon die Probe gemacht, dass bei einer jenen Zahlen entsprechenden Saitenlänge in Wirklichkeit die durch sie bezeichneten Töne zum Vorschein kommen, sagt er in unserem Capitel: „Wir wollen jetzt den umgekehrten Weg einschlagen; „wir wollen ausgehen von den in der musikalischen Praxis der „Kitharoden angewandten Stimmungsarten und dann nachweisen, „welchem Genos und welcher Chroa eine jede derselben an- „gehört und durch welche Zahlen die betreffenden Töne aus- „gedrückt werden müssen.“ Die beiden Voraussetzungen, von denen er ausgeht, sind die, dass die Quarte = $\frac{3}{4}$ und der gewöhnliche Ganzton = $\frac{8}{9}$.

„Zuerst nehme man von den bei den Kitharoden vorkom- „menden Tetrachorden die mit dem Namen *τρόποι* bezeichnete

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

Vorwort.

XXI

„Quarte von der *νήτη* bis zur *παραμέση* und bezeichne ihre vier
„Töne durch die Buchstaben $\alpha \beta \gamma \delta$, so dass α zur *νήτη* ge-
„setzt werde:

<i>τρόποι</i>			
<i>παραμέση</i>	<i>τρίτη</i>	<i>παρανήτη</i>	<i>νήτη</i>
δ	γ	β	α

„Ich behaupte, dass in ihnen das oben besprochene *συντόνον*
„*χρώματος γένος* enthalten ist, und zwar zuerst, dass $\alpha : \beta = 6 : 7$,
„ $\beta : \delta = 7 : 8$. Denn wir empfinden, dass beide Intervalle grösser
„als ein Ganzton, also grösser als $9 : 8$ sind. Da δ und α ein
„Quarten-Intervall bilden, so ist $\alpha : \delta = 3 : 4$. Da nun auch die
„beiden Intervalle $\alpha \beta$ und $\beta \delta$ zusammen eine Quarte bilden
„müssen ($\frac{\alpha}{\beta} \cdot \frac{\beta}{\delta} = \frac{3}{4}$), so muss $\frac{\alpha}{\beta}$ und $\frac{\beta}{\delta}$ den angegebenen Werth
„haben, denn $\frac{6}{7} \cdot \frac{7}{8} = \frac{3}{4}$.“

Doch wird die Uebersetzung des Anfanges genügen, denn mit Hilfe der obigen Erläuterungen wird nunmehr ein Jeder die folgenden Ptolemäischen 14 Kanonia des Diatonon toniaion richtig verstehen können. Wer da wollte, konnte dies Alles schon in der zweiten Auflage der griechischen Harmonik lesen, aus der die acht vorhergehenden Seiten fast unverändert in dies Vorwort der dritten Auflage herübergenommen sind. Aber selbst wer das Recensiren meiner griechischen Harmonik sich zum Geschäft machte, pflegte die Tabellen ungelesen zu lassen, erklärte auch wohl, sie seien nicht zu finden gewesen. So mögen denn die Ptolemäischen Tabellen der *θέσεις* gleich im Vorworte der dritten Auflage stehen, wo sich ihnen kein Recensent wird entziehen können. Bisher liess es sich immer noch als Unwissenheitssünde entschuldigen, wenn man die Bellermand-Zieglersche Auffassung der Ptolemäischen *θέσεις* für die richtige, die zuerst in meiner griechischen Harmonik der Vergessenheit entzogene Interpretation des Wallisius für verfehlt oder vielmehr die letztere für identisch mit der Bellermandschen erklärte. Von jetzt an wird das nicht mehr eine Unwissenheitssünde, sondern eine Sünde gegen den heiligen Geist der Wahrheit sein.

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XXII

Vorwort.

<i>Διάτονον τοιαῖον</i>									
<i>Κανόνιον α΄ Μιξολυδίου</i>			<i>Κανόνιον β΄ Λυδίου</i>			<i>Κανόνιον γ΄ Φρυγίου</i>			
<i>ἀπὸ τῆς τῆ</i>									
α΄	<i>νήτη δι.</i>	h ξ	60	α΄	c ξ νζ	60 57	α΄	d ξ	60
β΄	<i>παραν. δι.</i>	a ξξ λ	67 30	β΄	h ξγ ιγ	63 13	β΄	c ξη λδ	68 34
γ΄	<i>τρι. δι.</i>	g οξ θ	75 56	γ΄	a οα ζ	71 7	γ΄	h οα ζ	71 7
δ΄	<i>παράμεσ.</i>	f πε μυ	86 47	δ΄	g π	80	δ΄	a π	80
ε΄	<i>μέση</i>	e ι	90	ε΄	f ια κς	91 26	ε΄	g ι	90
ς΄	<i>λιχ. μ.</i>	d ρα ιε	101 15	ς΄	e ιδ μθ	94 49	ς΄	f ρβ να	102 51
ζ΄	<i>παρν. μ.</i>	c ριε μυ	115 43	ζ΄	d ρς μ	106 40	ζ΄	e ρς μ	106 40
η΄	<i>ὑπατ. μ.</i>	h ρκ	120	η΄	c ρκα νδ	121 54	η΄	d ρκ	120
<i>Κανόνιον η΄ Μιξολυδίου</i>			<i>Κανόνιον θ΄ Λυδίου</i>			<i>Κανόνιον ι΄ Φρυγίου</i>			
<i>ἀπὸ τῆς τῆ</i>									
α΄	<i>μέση</i>	e ξ	60	α΄	f ξ νζ	60 57	α΄	g ξ	60
β΄	<i>λιχ. μ.</i>	d ξξ λ	67 30	β΄	e ξγ ιγ	63 13	β΄	f ξη λδ	68 34
γ΄	<i>παρν. μ.</i>	c οξ θ	77 9	γ΄	d οα ζ	71 7	γ΄	e οα ζ	71 7
δ΄	<i>ὑπατ. μ.</i>	h π	80	δ΄	c πα ις	81 16	δ΄	d π	80
ε΄	<i>λιχ. ὑπ.</i>	a ι	90	ε΄	h πδ ις	84 17	ε΄	c ια κς	91 26
ς΄	<i>παρν. ὑπ.</i>	g ρα ιε	101 15	ς΄	a ιδ μθ	94 49	ς΄	h ιδ μθ	94 49
ζ΄	<i>ὑπατ. ὑπ.</i>	f ριε μυ	115 43	ζ΄	g ρς μ	106 40	ζ΄	a ρς μ	106 40
η΄	<i>προσλαμβ.</i>	e ρκ	120	η΄	f ρκα νδ	121 54	η΄	g ρκ	120

(nach Ptolem. harm. 2, 14).

<i>Κανόνιον δ'</i> <i>Δωρίου</i>	<i>Κανόνιον ε'</i> <i>Ῥπολυδίου</i>	<i>Κανόνιον ς'</i> <i>Ῥποφρυγίου</i>	<i>Κανόνιον ζ'</i> <i>Ῥποδοαρίου</i>
<i>Θέσει νήτης</i>			
α' e ξ 60	α' f ξ νζ 60 57	α' g ξ 60	α' a ξ 60
β' d ξξ λ 67 30	β' e ξγ ιγ 63 13	β' f ξη λδ 68 34	β' g ξξ λ 67 30
γ' c οζ θ 77 9	γ' d οα ζ 71 7	γ' e οα ζ 31 7	γ' f οζ' θ 77 9
δ' h π 80	δ' c πα ις 81 16	δ' d π - 80	δ' e π 80
ε' a ι 90	ε' h πδ ιζ 84 17	ε' c ια κς 91 26	ε' d ι 90
ς' g ρα ιε 101 15	ς' a ιδ μθ 94 49	ς' h ιδ μθ 94 49	ς' c ρβ να 102 51
ζ' f ριε μγ 115 43	ζ' g ρς μ 106 40	ζ' a ρς μ 106 40	ζ' h ρς μ 106 40
η' e ρκ 120	η' f ρκα ςδ 121 54	η' g ρκ 120	η' a ρκ 120
<i>Κανόνιον ια'</i> <i>Δωρίου</i>	<i>Κανόνιον ιβ'</i> <i>Ῥπολυδίου</i>	<i>Κανόνιον ιγ'</i> <i>Ῥποφρυγίου</i>	<i>Κανόνιον ιδ'</i> <i>Ῥποδοαρίου</i>
<i>Θέσει μέσης</i>			
α' a ξ 60	α' h νς ια 56 11	α' c ξ νζ 60 57	α' d ξ 60
β' g ξξ λ 67 30	β' a ξγ ιγ 63 13	β' h ξγ ιγ 63 13	β' c ξη λδ 68 34
γ' f οζ θ 77 9	γ' g οα ζ 71 7	γ' a οα ζ 71 7	γ' h οα ζ 71 7
δ' e π 80	δ' f πα ις 81 16	δ' g π 80	δ' a π 80
ε' d ι 90	ε' e πδ ιζ 84 17	ε' f ια κς 91 26	ε' g ι 90
ς' c ρβ να 102 51	ς' d ιδ μθ 94 49	ς' c ιδ μθ 94 49	ς' f ρβ να 102 51
ζ' h ρς μ 106 40	ζ' c ρη κβ 108 22	ζ' d ρς μ 106 40	ζ' e ρς μ 106 40
η' a ρκ 120	η' h ριβ κβ 112 22	η' c ρκα ςδ 121 54	η' d ρκ 120

Cambridge University Press

978-1-108-06150-6 - Theorie der Musischen Künste der Hellenen: Volume 2:

Griechische Harmonik und Melopoeie

Rudolf Westphal

Frontmatter

[More information](#)

XXIV

Vorwort.

Die oben S. XX angeführten Worte des Ptolemäus verlangen es, dass ich die Worte „*ἀπὸ τῆς τῆ θέσει νήτης*“ und „*ἀπὸ τῆς τῆ θέσει μέσης*“ in die Tabelle einschaltete und dass ich ferner den Ptolemäischen ἀριθμοὶ *α' β' γ' δ' ε' ς' ζ' η'* die Klangnamen *νήτη, παρανήτη, τρίτη, παράμεσος, μέση, λιχανός, παραπάτη, ἑπάτη* hinzufügte. Auch der eifrigste Anhänger Zieglers wird angesichts der ihm hier vorgeführten Ptolemäischen Tabelle gestehen müssen, dass dieselbe keine Zweifel zulässt, in welchem Sinne Ptolemäus seine *ὀνομασία κατὰ θέσιν* verstanden wissen will, dass er nämlich dieselbe nicht wie Bellermann genommen hat, sondern genau so, wie es bereits meine erste Auflage der griechischen Harmonik in völliger Uebereinstimmung mit dem englischen Herausgeber und Erklärer des Ptolemäus, John Wallis, dargelegt hat.

Ptolemäus verfährt in der Aufstellung seiner 14 *Κανόνια* mit der grössten Akribie. Für jede der fünf Stimmungsarten, deren sich die Lyroden und Kitbaroden seiner Zeit bedienten, hat er die Intervalle der betreffenden Klänge auf ihre Verhältnisszahlen zurückgeführt. Innerhalb der Quinte des *διάτονου τριακτον* sind die Verhältnisszahlen der fünf Intervalle 27:28, 7:8, 8:9, 8:9. Nach diesen Verhältnisszahlen bestimmt er die acht Klänge der Octave (bezeichnet durch die Zahlziffern *α' β' γ' δ' ε' ς' ζ' η'* sowohl der von der thetischen *νήτη διεξευγμένων* bis zur *ἑπάτη μέσων*, wie auch der von der thetischen *μέση* bis zum thetischen *προσλαμβανόμενος* reichenden Octave) in der Weise, dass er die Saitenlängen angibt, durch welche dem Monochorde gemäss die betreffenden Klänge bedingt werden. Selbstverständlich sind dies nicht absolute Schwingungszahlen, von denen das Alterthum noch nichts wusste: Ptolemäus nimmt an, dass von den um eine Octave differirenden Klängen der höhere durch die Zahl 60, der tiefere (nach dem Verhältniss 1:2) durch die Zahl 120 ausgedrückt werde. Hiernach wird für die zwischen dem höchsten und dem tiefsten Tone der Octave in der Mitte liegenden Klänge die entsprechende Saitenlänge durch eine Bruchzahl ausgedrückt, und zwar durch eine Bruchzahl nach dem Systeme der von den babylonischen Astronomen herübergenommenen Sexagesimalbrüche, welche bei Ptolemäus die Stelle der modernen Decimalzahlen vertreten und welche auch bis auf den heutigen Tag bei der Eintheilung der Stunde in 60 Minuten, der Minute in 60 Sekunden, der Secunde in 60 Terzien noch fortwährend in prakti-