

von der Giltigkeit des allgemeinen Kausalgesetzes, nicht mehr der Psychologie, sondern bereits der Metaphysik zugehört. — Ein Paragraph von gleichmässig psychologischem wie ethischem Interesse, über die Entwicklung eines sittlichen Charakters, bringt das Buch zu würdigem Abschluss. Es sind zum Theil schon jenseits der Grenze wissenschaftlicher Strenge stehende Gesinnungselemente, die da bisweilen mitsprechen, und so ist es wohl vorauszusehen, dass die Schlussgedanken nicht in Jedermanns Brust sympathischen Widerhall wecken werden; Achtung aber müssen sie Jedem abnöthigen, der sittlichen Ernst zu schätzen weiss. —

Ueberblicken wir somit den Inhalt des Buches, so finden wir ihn vor Allem dadurch ausgezeichnet, dass er eine ziemliche Menge neuer, für die Grundfragen der Psychologie wichtiger Gesichtspunkte und Forschungsergebnisse zum ersten Male einer zusammenhängenden Darstellung des Seelenlebens einfügt. Es füllt dadurch eine geradezu empfindliche Lücke der psychologischen Literatur aus, freilich so, dass man auch nun von den übrigen als brauchbar anerkannten Gesamtdarstellungen der Psychologie kaum eine wird missen wollen.

WITASEK (Graz).

CARL STUMPF. **Geschichte des Konsonanzbegriffes.** Erster Theil. *Abhandlungen der k. bayr. Akad. der Wissensch.* I. Kl. XXI. Bd. 1. Abth. München 1897.

In Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth). 78 S. 4^o.

CARL STUMPF. **Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik.** *Abhandlungen der k. preuss. Akademie der Wissensch. zu Berlin v. J. 1896.* Berlin 1897.

In Kommission bei Georg Reimer. 85 S. 4^o.

Nachdem STUMPF bereits mit seiner Tonpsychologie (Bd. I—II, 1883, 1890) als Führer auf neuen Bahnen in die vorderste Reihe der Vertreter der Musikwissenschaft getreten, stellt er sich mit den beiden vorliegenden Arbeiten nunmehr auch unter die Musikhistoriker, speziell unter die Forscher auf dem Gebiete der Musik der alten Griechen. Wie er dazu gekommen, berichtet er selbst (Gesch. d. K. S. 3): „Die vorliegende Untersuchung wurde in erster Linie nicht aus historischem, sondern aus sachlichem Interesse unternommen, zu welchem das historische sich freilich bald gesellte. Man ist heute, nachdem HELMHOLTZ' Erklärung der Konsonanz mehr als zweifelhaft geworden, mit der alten Frage aufs neue beschäftigt. Ein Merkmal scheint Eingang zu finden, das der Verfasser ohne noch etwas von der altgriechischen Theorie zu wissen, bei langjähriger Vertiefung in die Erscheinungen des Tongebietes als wesentlich zu erkennen glaubte, nämlich die Unterschiede in den Verschmelzungsstufen oder in der Einheitlichkeit des Eindrucks beim Zusammenklange der Töne. Da ist es nun lehrreich zu sehen, wie die scharfe Beobachtungsgabe der Griechen dieses Merkmal der sinnlichen Erscheinung bereits erfasste . . . Erst mit dem Beginn der christlichen Musikepoche traten mehr und mehr Unterschiede in der Annehmlichkeit des Zusammenklanges in den Vordergrund, die man dann auf allerlei Wegen, zuletzt durch den Hinweis

auf die Schwebungen und Obertöne, weiter zu erklären suchte . . . Die historische Untersuchung vermag die sachliche ganz wesentlich zu unterstützen und die Rückkehr zur Definition der Alten begünstigen.“

Diese wenigen Zeilen enthalten zugleich eine Art Programm für die Arbeit und geben den Gesichtswinkel an, unter welchem STUMPF das gesamte begangene Gebiet betrachtet. Eine charakteristische Physiognomie erhält STUMPF's Studie durch Festhalten der allmählich gewonnenen Ueberzeugung, dass die Alten, obgleich für ihre praktische Musikübung Zusammenklänge im Sinne unserer heutigen akkordischen Musik nur ausnahmsweise und sehr in zweiter Linie in Frage kamen, doch die Erklärungen des verschiedenen ästhetischen Werthes der einzelnen Intervalle aus der Verschiedenheit des Grades ihrer Verschmelzung bei gleichzeitigem Erklängen ableiteten. Wenn ich auch in keiner Weise STUMPF's vollste Objektivität im einzelnen anzweifle, geschweige gar eine „Pressung des geschichtlichen Materials nach irgend einer Richtung“ ihm vorwerfen möchte (wogegen er sich ausdrücklich verwahrt), so sieht aber doch eine Geschichtsschreibung, die ursprünglich nicht aus historischem sondern aus „sachlichem“ Interesse unternommen wurde, invito autore eben ein wenig — pragmatisch aus. Z. B. dürfte doch wohl dem Umstande, dass erst bei den spätern Musikschriftstellern des Alterthums die grössere oder geringere „Annehmlichkeit“ des Zusammenklangs in den Definitionen der Konsonanz und Dissonanz eine Rolle spielt, kein besonderes Gewicht beizulegen sein, obgleich ja die allmähliche Annäherung an die Epoche, in welcher die effektive Mehrstimmigkeit entstand, dies wohl erklärlich machte. Denn die ausdrückliche Bezugnahme darauf stellt doch wieder die Richtigkeit der Annahme in Frage, dass auch schon die vorchristlichen Musikschriftsteller die Konsonanzen als Zusammenklänge beurtheilten; da aber letzteres durch zahlreiche Stellen erweisbar ist, so vermag ich in jenen Abweichungen der Späteren keine Fortentwicklung zu erblicken, sondern höchstens eine minder philosophische Ausdrucksweise. Und selbst das kaum. Aristoteles de sensu cap. 3: *τὰ μὲν γὰρ ἐν ἀριθμοῖς εὐλογιστοῖς χρώματα καθάπερ ἐκεῖ τὰς συμφωνίας τὰ ἡδίστα τῶν χρωμάτων εἶναι* spricht doch auch unzweideutig von der grösseren Annehmlichkeit der den einfacheren Zahlenverhältnissen entsprechenden Konsonanzen. Ueberhaupt ist aber doch in dem Nachweise der einfacheren mathematisch-physikalischen Verhältnisse der Konsonanzen gegenüber denen der Dissonanzen nichts anderes zu sehen als der Versuch, das sinnlich wohlgefällige der *ἔνωσις, κοῤῥασις* der Konsonanzen gegenüber der *ἀμιξία* der Dissonanzen zu erklären. Andererseits lässt sich STUMPF's Annahme anfechten, dass *ἁρμονία* bei den Altpythagoreern ebenso wie später wieder bis heute den Sinn von Konsonanz habe, während es bekanntlich bei Plato, Aristoteles, Aristoxenes etc. den Sinn von Skala (Oktavengattung) hat; ich sehe den Grund solcher Annahme nicht ein, da unter Deutung des Wortes im Sinne der klassischen Zeit (= Skala) alle in Betracht kommenden Stellen wohlverständlich, zum Theil besser verständlich sind, als bei der andern Deutung. So scheint mir das räthselhafte Citat in dem pseudohippokratischen *περὶ διαίτης* sich vielmehr auf die Verwandtschaftsverhältnisse der Trans-

positionsskalen zu beziehen, d. h. auf Herstellung derselben *ἁρμονία* in anderer Tonlage (*οὐχ αἱ αὐταὶ ἐκ τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος*), wobei dieselben Namen (z. B. *ὑπάτη τῆς δωριστί*) auf ganz andere Töne fallen (*ὀνόματι μὲν ὁμοίων, φθόγγῳ δὲ οὐχ ὁμοίων*). Das *τὰ πλεῖστα διάφορα μάλιστα ξυμφέρει* bedeutet dann ganz einfach, dass die am weitesten der Tonlage nach von einander abstehenden Tonarten sich am besten mit einander verbinden, nämlich z. B. das Dorische mit dem eine Quarte tiefer liegenden Hypodorischen und dem eine Quarte höher liegenden Mixolydischen, den ihm thatsächlich nächstverwandten Tonarten. Die der Tonhöhe nach näher liegenden (Phrygisch [einen Ton höher], Lydisch [eine grosse Terz höher], Hypophrygisch [eine kleine Terz tiefer] und Hypolydisch [einen Halbton tiefer]) sind sämtlich entferntere Verwandte des Dorischen, d. h. bedingen eine grössere Zahl chromatisch zu verändernder Töne. Jedenfalls ist auch das *πολυμιγέων ἔνωσις* und *πολλῶν ἔνωσις* viel einleuchtender für eine vernünftig geordnete Skala als für ein einzelnes konsonantes Intervall.

STUMPF geht in der Geschichte des Konsonanzbegriffs die einzelnen Autoren in chronologischer Ordnung durch von Philolaos bis zu Martianus Capella (5. Jahrh. nach Chr.) und exzerpiert auch einige Kirchenväter; für die Spezialmaterie ist deshalb der vorliegende 1. Theil ein wahrhafter Führer durch die Literatur geworden, und es wäre sehr zu wünschen, dass STUMPF wenigstens auch noch durch das Mittelalter hindurch diese Form der Darstellung festhielte und seinen Vorsatz (S. 5), die weitere Literatur nur kursorisch zu berücksichtigen, nicht allzu buchstäblich wahr machte. Schon jetzt ist seiner Arbeit der Platz in der Handbibliothek jedes Musikhistorikers sicher.

Die Erläuterung der pseudo-aristotelischen Probleme über Musik ist aus der „Geschichte des Konsonanzbegriffs“ herausgewachsen; offenbar häufte sich das Material bei eingehender Beleuchtung dieses merkwürdigen Katechismus derart, dass der Verfasser sich kurz entschloss, sich dort auf wenige Andeutungen (2½ Seite) zu beschränken und eine ausführlichere Sonderdarstellung sich vorzubehalten. Dass daraus für die Musikliteratur ein grosser Gewinn erwuchs, ist natürlich. Mit Recht finden die Probleme in neuerer Zeit besondere Beachtung (RUELLE 1891, d'EICHTHAL und REINACH 1892, v. JAN 1895, in Sicht: GEVAERT). Aehnlich wie REINACH giebt STUMPF nicht eine kommentirte Textausgabe, sondern eine gruppenweise Ordnung und Besprechung nach dem Inhalte. Ein Register (S. 84) weist aber für die einzelnen Probleme der Sektion XIX sowie auch für einzelne mit in die Besprechung gezogene der Sektionen XI und II (BUSSEMAKER) die Stellen nach, wo sie zur Erörterung oder Anführung gelangt sind. Die vier Gruppen sind: I. Von den Eigenschaften des Oktavenintervalls, II. Von den Leitern und den Gesängen, III. Gefühlswirkungen der Musik, IV. Ueber physikalische Eigenschaften des Schalls.

Es gelingt STUMPF, eine Reihe verdorbener Stellen mit grosser Wahrscheinlichkeit zu rekonstruieren, so vor Allem (S. 9) in Problem 14 das *ἐν τῷ φοινικίῳ καὶ ἐν τῷ ἀνθρώπῳ* (al. *ἀτρόπῳ*), wofür anschliessend an Aristoteles de sensu cap. 3: *ἐν τῷ φοινικίῳ καὶ ἐν τῷ ἀλουργῷ* substituirt wird. Die lediglich aus dieser Stelle heraus konstruirten Musikinstrumente *φοινίκιον* und *ἄτροπος* werden damit aus der Literatur ein für allemal getilgt. Manche andere Auslegungen

bleiben aber doch fraglich. Problem 21 verstehe ich: „Warum fallen beim Singen eines Chors zu tief singende mehr auf als zu hoch singende und zu langsam singende mehr als zu schnell singende? Vielleicht weil das tiefere langsamer ist und das langsamere bequemer aufgefasst werden kann?“ In STUMPF'S Auslegung (dass nämlich Intonationsfehler bei tiefen Stimmen leichter als bei hohen und rhythmische Fehler in langsamem Tempo mehr als in schnellem bemerkt würden) widerspräche die Fragestellung auffallend dem effektiven Sachverhalt. Auch Probl. 26 und 46 müssen wohl aus demselben Grunde anders ausgelegt werden, da thatsächlich mehr zu tief als zu hoch gesungen wird; ich verstehe: „Warum kommen in hoher Lage die meisten Intonationsfehler vor? Doch nicht etwa, weil höher singen leichter ist? jedenfalls lieben es alle Sänger, ihre hohe Lage vorzuführen und detoniren dann!“ Beiläufig sei noch angemerkt, dass der altübliche Terminus $\delta\iota' \acute{\omicron}\xi\epsilon\iota\tilde{\upsilon}\nu$ (Philolaos) für die Quinte wohl besser nicht mit Nicomachus als „nach oben erweiterte Quarte“ sondern als das Intervall der beiden oberen Grenztöne zweier disjuncten Tetrachordè d. h. in

$$\overbrace{e \ d \ c \ h} \parallel a \ g \ f \ e$$

der Nete e und Mese a zu verstehen ist. Die *συλλαβά* (das Tetrachord) ist doch der eigentliche Grundbegriff der älteren Theoretiker.

Am bedenklichsten aber scheinen mir die von STUMPF auf unzulänglicher Unterlage erbauten Theorien der Antistrophie und Antiphonie, welche einen erheblichen Theil der Arbeit füllen. Das Wort *ἀντίφωνον* bedeutet bei Plato (Leg. VII 15) noch s. v. w. dissonant (Gegensatz von *σύμφωνον*), und wie STUMPF zuerst überzeugend nachweist, erst seit dem 1.—2. Jahrh. nach Chr. s. v. w. „in Oktavabstand“. Solange man annahm, dass die Probleme von Aristoteles selbst herrührten, musste es freilich unbemerkt bleiben, dass die klassische Zeit der griechischen Theorie diesen Sinn des Terminus nicht kennt; indem nun aber STUMPF mit PRANTL, ROSE, USENER, v. JAN u. a. dem Aristoteles die Verfasserschaft abspricht (ersetzt ihre Entstehung in das Zeitalter Plutarchs), führt ihn die chronologische Ordnung der Autoren (in der Gesch. d. Kons.) ganz von selbst zu der Erkenntniss, dass keiner der älteren Schriftsteller von dem „antiphonen“ Oktavintervall etwas weiss. Doch bedarf es für die Erklärung des neuen Terminus nicht der Bezugnahme auf die Therapeuten oder die ersten Christengemeinden, da ein wechselndes Singen derselben Melodie von Männern und Frauen oder von Jünglingen und Mädchen, auch ein Zusammensingen derselben in Oktaven, wenn auch nicht beim Tempeldienst so doch sicher bei der Arbeit, beim Mähen oder bei der Weinlese etc. schwerlich den Griechen auch der klassischen Zeit fremd gewesen sein wird. STUMPF glaubt aber das Wesen der „Antiphonie“ speziell dahin spezialisiren zu müssen, dass eine Melodie zuerst in Oktaven gesungen und dann von der tieferen der beiden Stimmgattungen allein wiederholt wurde, worauf er die Auslegung einiger der Problemstellungen bezw. Antworten basirt. Dafür aber vermag ich einen plausiblen Grund nicht zu erkennen. Es genügt für das Verständniss der in Frage stehenden Stellen vollkommen, *ἀντίφωνος* in der Bedeutung von „im Oktavabstand“ zu verstehen, wie es seit lange üblich ist. Aus Problem 16 vermag

ich nur herauszulesen, dass der Wechselgesang in Oktaven reizvoller ist als das Zusammensingen in Oktaven; Problem 18 erklärt die Möglichkeit des Singens in Oktaven durch den Wechselgesang in Oktaven (weil nämlich hohe Stimmen dasselbe zu thun scheinen und meinen wie tiefe, wenn sie eine Oktave höher als diese singen). Pr. 7 bemerkt sehr hübsch, dass die Wiederholung in der tieferen Oktave wirksamer ist, einen stärkeren Kontrast giebt, als die Wiederholung in der höheren Oktave (weil der tiefere Ton den Oktavton enthält, trägt *ισχύει*). Am verhängnissvollsten ist aber für STUMPF'S Darlegungen Problem 17, da dasselbe seine Theorie der „Antistrophie“ geradezu negirt: *Διὰ τί διὰ πέντε οὐκ ἄδουσιν ἀντίφωνα*; Antwort: die Beantwortung in der Quinte oder Quarte würde nicht als dasselbe erscheinen. STUMPF'S Theorie der Antistrophie wächst nämlich einzig und allein aus Problem 30 heraus, das auf die Frage: „Warum kommen das Hypodorische und Hypophrygische nicht als Tonarten von Chorgesängen in der Tragödie zur Anwendung?“ antwortet: *ἢ ὅτι οὐκ ἔχει ἀντίστροφον; ἀλλ' ἀπὸ σκηνῆς, μιμητικὴ γάρ.* Aus diesem räthselhaften *ἀντίστροφον* folgert STUMPF, dass in der Gegenstrophe die Melodie mehr oder minder getreu (er denkt aber sogar auch an Umkehrungen einzelner Motive!) in der Oberquinte nachgebildet worden sei „wie in unseren Fugen“ (S. 49 „ohne dass wir übrigens die Vergleichung weiterführen wollen“). Für Strophe und Antistrophe nimmt er dabei eine Vertheilung an verschiedene Halbchöre (wohl Bässe und Tenöre) an. Er versteht nämlich das *οὐκ ἔχει ἀντίστροφον* dahin, dass die hypodorische und hypophrygische Oktavengattung nicht aus zwei gleichgebauten Tetrachorden gebildet seien, welche eine derartige intervallgetreue Wiederholung in der Quinte gestatteten:

dorisch: $\underline{e d c h} \parallel \underline{a g f e}$ phrygisch: $\underline{d c h a} \parallel \underline{g f e d}$ lydisch: $\underline{c h a g} \parallel \underline{f e d c}$

dagegen:

hypodorisch: $\underline{a g f e} \parallel \underline{d c h a}$ und hypophrygisch: $\underline{g f e d} \parallel \underline{c h a g}$.

Diese Motivirung ist sicher hinfällig, da es keinem Griechen eingfallen sein würde, in den Hypo-Tonarten andere Tetrachorde zu suchen als in den zugehörigen Haupttonarten, nämlich:

hypodorisch: $\underline{a g f e d c h} \parallel a$ hypophrygisch: $\underline{g f e d c h a} \parallel g$

Erzählt doch Plutarch (de musica), dass Lamprokles das rechte Verständniss der mixolydischen Tonart erschlossen habe, indem er nachwies, dass dieselbe die Diazeuxis zwischen den beiden höchsten Tönen habe:

$h \parallel \underline{a g f e d c h}$

So wenig daher STUMPF Recht haben wird, wenn er die mixolydische Tonart als für die Antistrophie darum gar nicht in Frage kommend ansieht, weil sie aus zwei ungleichen Tetrachorden bestehe, deren eines sogar der Tritonus begrenze ($\underline{h a g f} \parallel \underline{e d c h}$), ebensowenig wird eine solche Begrün-

Tritonus

dung für das Hypophrygische und Hypodorische gelten können. Handelte es sich nur um getreue Melodiewiederholungen im Abstand der Quinte (oder Quarte [Probl. 17]), so würde die Antistrophie keiner der antiken Oktavengattungen versagt sein. Die ganz anders gewendete Beantwortung

der in Problem 30 gestellten gleichen Frage, welche Probl. 48 giebt, kann aber vielleicht auch die in Probl. 30 formulirte Antwort dem Verständniss näher rücken. Dieselbe handelt hauptsächlich von dem verschiedenen ästhetischen Werthe hoher und tiefer Tonlage, nennt das Hypodorische und Hypophrygische ungeeignet für den Chorgesang der Tragödie, weil sie zu wenig μέλος haben, d. h. weil ihnen der vollsaftige Klang der höheren Töne fehlt; für den mehr rezitirenden Vortrag der agirenden Solisten sei das Thatkräftige (πρακτικόν), Würdige (μεγαλοπρεπές) und Bestimmte (στάσιμον) dieser tiefer liegenden Tonarten sehr geeignet, während der nur betrachtende Chor für seine klagenden (γοερόν) oder lyrisch-kontemplativen Weisen (ήσυχιον) höherer Tonlagen bedürfe. Stände nicht Problem 17 im Wege, welches einen Wechselgesang in Quarten- und Quintenabstand zu deutlich verneint, so möchte man wohl daran denken, dass das αντίστροφον vielmehr die Versetzung in die Hypo-Tonart gewesen wäre, welche natürlich den Hypo-Tonarten selbst versagt wäre. Vielleicht hat aber das ,ἀντίστροφον‘ des Probl. 30 mit der ,ἀντίστροφος‘ des Problem 15 gar nichts zu thun und weist vielmehr nur darauf hin, dass den Hypo-Tonarten die freie Bewegung nach beiden Seiten der Mese versagt sei, weil sie oben durch die Mese selbst begrenzt werden (sogar im Sinne der μέση δωρίον wäre eine ähnliche Auffassung haltbar). Dann wäre man überhaupt nicht genötigt, für die Gegenstrophen der Chöre eine von der der Strophen abweichende Melodiebildung anzunehmen; eigentlich weist ja doch Problem 15 ziemlich unzweideutig auf die Uebereinstimmung beider hin (ή δὲ ἀντίστροφος ἀπλοῦν· εἰς γὰρ ῥυθμὸς καὶ ἐνὶ μετρεῖται).

Was schliesslich den Tritonus des Mixolydischen anlangt (s. oben), so widerspricht doch der Hymnus des Mesomedes an Helios durch seine vielen gerade den verpönten Tritonusumfang einhaltenden Melodieglieder, sogar mit Versende gerade auf dem den Tritonus in der Höhe begrenzenden Tone, in höchst auffallender Weise dem vermeinten Verbot (vgl. Gesch. d. K. S. 73 mit Probl. S. 45 Anm.). STUMPF ist übrigens der Ansicht, dass GAUDENTIUS den Tritonus neben die grosse Terz als Paraphonie stellte, weil die verhältnissmässig grosse Verschmelzbarkeit der im Verhältniss 5:7 stehenden Töne seiner sinnlichen Wahrnehmung aufgegangen sei (?). Ich möchte dazu nur ergänzend bemerken, dass ausser KIRNBERGER und vor KIRNBERGER G. TARTINI Versuche der praktischen Einführung der natürlichen Septime gemacht hat (Trattato [1754], S. 169). Jedenfalls ist die Musikwissenschaft STUMPF für seine beiden hochinteressanten Arbeiten Dank schuldig, der durch die angedeuteten Zweifel nicht geschmälert werden soll.

HUGO RIEMANN (Leipzig).