



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



Mus-th.

242.

4<sup>0</sup>

Burney.

**<36623727270015**

**<36623727270015**

**Bayer. Staatsbibliothek**

~~March 11-19~~

Dr. Karl Burney's  
Abhandlung  
über die  
Musik der Alten.

Aus dem Englischen übersetzt,  
und mit einigen Anmerkungen begleitet

von  
Johann Joachim Eschenburg,  
Professor in Braunschweig.  
*Monasterii Pythianae.*



Leipzig, im Schwickerischen Verlage. 1781.



# Vorbericht des Uebersetzers.

**R**er Abdruck dieser übersetzten Abhandlung ist zugleich zur Los-  
sagung von einem Versprechen bestimmt, welches schon vor  
einigen Jahren gethan, und seitdem in jedem Meßkatalog  
wiederholt ist, von meinem Versprechen einer allgemeinen Geschichte  
der Musik. Zwar bin ich seit der Zeit, da ich den ersten Gedanken  
dazu fasste, in Zusammenbringung der Materialien, in Aufreibung  
und Durchlesung mancher dahin gehörigen Schriften, in Entwerfung  
eines Grundrisses, und andern ndthigen Vorbereitungen auf diese Unz-  
ernehmung, nicht müßig gewesen. Allein, eben dieser Anfang ihrer  
Ausführung hat mich erst den weiten, fast unabsehblichen Umfang, und  
hörmehrlich die mannichfaltigen Schwierigkeiten solch einer Arbeit, weit  
mehr kennen gelehrt, als ich sie vorhin, obgleich da schon nicht ganz un-  
vorbereitet, gekahnt habe. Und diese spätere Belehrung ohne Rückhalt  
zu bekennen, schäm' ich mich nicht; aber sie im Stillen erhalten, und  
dennoch fortgearbeitet, und etwas Unvollkommenes, von mir selbst als  
unvollkommen erkanntes, geliefert zu haben, das, denk' ich, hätte mich  
mit Recht beschämen müssen.

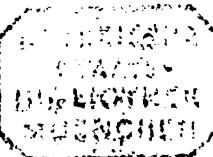
Zwar wird' ich, um meinem Vorlage tren zu bleib'en, und um in  
die Geheimnisse einer von jeher mir so reizenden Kunst tiefer einzudringen,  
durch anhaltendes Forschen, und durch ämige Betreibung der dazu ex-  
forderlichen Kenntnisse und Uebungen, jene Schwierigkeiten mir zu er-  
leichtern, und zum Theil ganz wegzuräumen, gesucht haben. Aber,  
bey der seit jener Zusage erfolgten Veränderung meiner Lage, die mir ihr  
weit weniger Muße zu schriftstellerischen Arbeiten erlaubt, und mir die  
meine Bestimmung angehenden Geschäfte zur wichtigern Pflicht macht,  
steht es nicht mehr bey mir, das zu leisten, was ich damals noch leisten

## Vorbericht des Uebersetzers.

zu können, hoffen darfste. Und hierin, hoff ich, wird man hinlänglichen Grund zu meiner Entschuldigung, und zugleich Ursache genug finden, mir weder Zuversichtlichkeit noch Wanckelmuth vorzuwerfen. Vielleicht, daß man mir derweist, diese Aufkündigung: nach Dank weiß, wenn ein musikalischer Gelehrter, dem mehr Muße, mehr Hilfsmittel, mehr Fähigkeiten und Kenntnisse, als mir, zu Theil wurden, diese Arbeit, statt meiner, übernimmt und ausführt.

Der Auftrag des Verlegers, Dr. Burney's allgemeine Geschichte der Musik ins Deutsche zu übersetzen, war eigentlich vor vier Jahren. Der erste Anlaß meines Entschlusses, ein eignes Werk dieses Inhalts anzuarbeiten; wiewohl es anfänglich meine Absicht war, Dr. Burney's Art beißt dabei zum Grunde zu legen. Und schon damals machte ich mit der Uebersetzung nachstehender Abhandlung den Anfang, um sie entweder ganz mit meinem Werke zu verbinden, oder sie wenigstens zu meiner eignen vorläufigen Belehrung über eine Materie zu brauchen, die ich hier mehr, als bisher, unter einem Gesichtspunct vereint, und fäßlicher, als bisher, abgehandelt fand, und die ich mir durch die langsamere, bedächtigere Arbeit des Uebersetzens weit besser, als durchs bloße Lesen, eignen zu machen hoffte.

Wegen des ist eben bemerkten zweifachen Verdienstes dieser Abhandlung halte ich sie ist einer öffentlichen Bekanntmachung nicht unwert. Nicht bloß für angelehrte, sondern selbst für manche gelehrtie Liebhaber der Tonkunst kann sie sehr belehrend seyn; wenn sie gleich für den vertrautern Kenner dieser Kunst nicht völlig befriedigend wäre; ein Massel, der jedoch mehr die Schuld des Inhalts, als der Behandlung, seyn wird. Auch vermindert es den Werth und die Gemeinutrigkeit dieser Schrift nicht, wenn der mit den bisherigen Schriften über die alte Musik bekannte Leser wenig neues darin zu antreffen, und den Quellen, woraus der Verfasser vieles geschöpft hat, bald auf die Spur kommen sollte. Selbst ein Leser dieser Art wird hier doch wenigstens manche neue Mußmäzung, manche neue und glückliche Erdterung finden.



# Abhandlung über die Musik der Alten.

**M**it großem und fast hoffnungslosem Misstrauen gehe ich an die gegenwärtige Arbeit, indem ich mich schwerlich durch die Erwagung beleben kann, in Untersuchungen glücklich zu seyn, welche den gelehrtesten Männern der jwen oder drey letzten Jahrhunderte nicht gelungen sind. Tartini macht bey der Gelegenheit, da er von der alten Musik redet, die Anmerkung, Zweifel, Schwierigkeit und Dunkelheit seyn hier nicht gänzlich dem Schriftsteller, sondern dem Gegenstände bezumessen, da sie denselben wesentlich eigen sind; denn was ist uns ist weiter, als Muthmassung übrig, in Ansehung so vorübergehender Dinge, wie der Schall, und so vergänglicher, wie der Geschmack ist?

Das Land der Muthmassung ist indeß so ausgebreitet, und so wenig jemandes Eigenthum, daß jeder neue Anbauer das Recht hat, frischen Boden aufzubrechen, oder sich eines Flecks zu bemächtigen, der lange brach gelegen hat, ob ne vorher die feyherliche Erlaubniß dazu von jemand zu brauchen, der sich die Herrschaft über das Ganze oder einen vernachlässigten Theil desselben zueignen schaute. Wiewohl aber niemand ein ausschließendes Recht auf dieses eingebildete Gebiete hat, so hat doch das Publikum die rechtmäßige Gewalt, die Methoden der Verbesserung zu tadeln, deren sich irgend ein neuer Einwohner beplont, und solche Produkte für verwerflich zu erkliren, von denen sich kein Nutzen erwarten läßt.

Ueber die gemeinsten und gewöhnlichsten Dinge stimmen die Meinungen der Menschen selten überein; es ist folglich noch viel weniger zu vermutthen, daß sie in andern Sachen einstimmig seyn werden, die sich auf keine feste Regeln der Wahrheit oder Schönheit zurückführen lassen, sondern der gesetzlosen Gewalt ei-

nes jeden unterworfen sind, der es für gut findet, sie zu verwerfen, er mag sie nun verstehen oder nicht.

Dr. Johnson sagt sehr gut, daß „diejenigen, die viel gehan zu haben „glauben, nur wenig zu thun vor sich sehen;“ und in Ansehung der alten Musik glaube ich, daß diejenigen, die sich die größte Mühe gegeben haben, die Sache gründlich zu untersuchen, mit dem Erfolg ihrer Arbeiten am wenigsten zufrieden sind.

Die ganze Sache ist nun eine Glaubenssache geworden; aber es ist schwer, so schlechthin jede prächtige Beschreibung zu glauben, welche uns die Alten von der Gewalt ihrer Musik machen, da wir sehen, daß ihre Instrumente, wie sie die Bildhauer vorstellen, so einfach, und, allem Ansehen nach, so wenig fähig gewesen sind, große Wirkungen hervorzubringen.

Man lese ihre Theoristen, und selbst den praktischen Tonkünstler Aristogenus; so lernt man nur daraus, daß die Ohren der Griechen sehr fein, in Absicht auf die Tongebung und die Gänge ihrer Tonleiter, gewesen sind; allein, unter allen den Spekulationen dieses Schriftstellers können wir keine Spuren von einer solchen Melodie und Harmonie finden, wie wir sie uns bey einem von verschiedenen Stimmen begleiteten Gesange denken.

Wie die alte Musik eigentlich beschaffen gewesen, läßt sich ist nicht leicht bestimmen; aber so viel ist ausgemacht, daß sie etwas war, woran die Menschen ungemein viel Vergnügen fanden. Denn nicht bloß die Dichter, sondern auch die Geschichtschreiber und Weisheitslehrer aus den besten Zeitaltern Griechenlandes und Roms, rühmen sie eben so sehr, als diejenigen Künste, von denen noch hinreichende Ueberbleibsel auf unsre Zeiten gekommen sind, um die Wahrheit ihrer Lobsprüche zu bestätigen. Und die Empfindlichkeit der alten Griechen war so groß, ihre Sprache war so sanft und so verfeinert, daß sie, in beyden Absicht, für die übrige Welt dasjenige waren, was ist die neueren Italiener sind. Denn bey diesen letztern ist die Sprache selbst Musik; und ihre Ohren sind so fein und an angenehme Töne gewöhnt, daß sie, sowohl durch Gewohnheit als Erziehung, sehr eckle Richter der Melodie zu seyn pflegen.

Allein, in Ansehung des höhern oder niedern Grades der Vortrefflichkeit der alten Musik, verglichen mit der neuern, läßt sich ist eben so unmöglich etwas gewisses bestimmen, als es unmöglich ist, beyde Partheyen zu hören.

Sie ist in der That so ganz verloren gegangen, daß es eben so unnütz ist, sie zu studiren, als eine tote Sprache zu lernen, worin keine Bücher geschrieben sind; und doch hat dies Studium bey neuern musicalischen Schriftstellern so viel Pedanterien und solch einen Ehrgeiz veranlaßt, sie sehr belesen in den Schriften der Alten über die Musik gehalten zu werden, daß ihre Abhandlungen dadurch eben so widerlich als unverständlich geworden sind. Nur bloß Worte, nicht Sachen, sind auf uns gekommen. Wir haben so wenig Ueberbleibsel der alten Musik, wodurch sich ihre Regeln erläutern lassen, daß wir nicht, wie in der Malerey, Poesie, Bildhauerey oder Baukunst, aus Beispielein von ihr zu urtheilen oder sie kennen zu lernen, im Stande sind; und mit verschiedenen jener Kunstschriften, wovon unsre Bücher voll sind, können wir durchaus keinen bestimmten oder brauchbaren Begriff verbinden. Ist also zum Besten der alten Musik zu schreiben, ist eben das, was des Kaisers Julian Vertheidigung des Heidenthums war, da man es schon, als nicht zu vertheidigend, ausgegeben, und eine andere Religion angenommen hatte.

Vielleicht aber ist es ein glücklicher Umstand für die neue Musik, daß die alte verloren gegangen ist, da sie vermutlich dem Genie unsrer Sprache nicht würde gemäß gewesen seyn, und uns vielleicht zu slavischen Nachfolgern unsrer Vorgänger gemacht hätte; so, wie die neuern lateinischen Schriftsteller nie einen einzigen Gedanken oder Ausdruck, ohne klassisches Ansehen, zu brauchen wagen.

Die Materie von der alten Musik ist an sich selbst so dunkel, und die Schriftsteller darüber sind so uneinig in ihren Meinungen, daß ich mich gefreut hätte, wenn ich aller Untersuchung über dieselbe hätte überhoben seyn können. Denn, die Wahrheit zu sagen, das Studium der alten Musik ist 150 mehr die Arbeit eines Alterthumsforschers, als eines Musikers geworden. Aber in jeder bisher herausgegebenen Geschichte der Musik ist es eine beständige Gedrohnheit gewesen, daß ihr Verfasser alles das vorbrachte, was er in Ansehung der alten Musik wußte, und nicht wußte; und es schien mir daher durchaus notwendig, etwas davon zu sagen, wäre es auch nur um zu zeigen, daß ich mein gleich nicht glücklicher in meinen Untersuchungen, als meine Vorgänger, doch wenigstens nicht minder fleißig gewesen bin. Auch schien es mir wichtig zu seyn, ehe ich mich an die Geschichte der alten griechischen Musik wagte, ihre eigentliche Beschaffenheit zu untersuchen, oder zum mindesten das wenige, was

ich davon wußte, zu sagen, und offenherzig meine Zweifel und Unwissenheit in Ansehung des übrigen zu gestehen.

Ich hatte mir wirklich einmal vorgesetzt, meine Geschichte mit der Erfassung der gegenwärtigen musicalischen Tonleiter und des Kontrapunkts anzufangen. Denn über das, was man nicht kennt, läßt sich auch nichts gewissen sagen. Aber es war unmöglich, eine große Menge Bücher über diese Materie zu lesen, ohne auf Muthmassungen zu treffen; und es war nicht leicht, diese zu lesen, ohne selbst eigne Muthmassungen zu machen. Sollten nun diejenigen, die ich gewagt habe, einiges Licht auf den Gegenstand werfen; so werden meine Leser dadurch in Stand gesetzt, durch den dunkeln Irrgang der Untersuchung mit mehr Leichtigkeit, und folglich mit wenigerem Ueberdruß zu gehen; und wenn mir meine Untersuchungen nicht gelingen, und ich beides, sie und meinen Gegenstand da lasse, wo ich sie fand; so hoffe ich, daß eben so, wie die Erwartung, die ich errege, nur klein ist, auch die Täuschung derselben nicht viel auf sich haben werde. Denn auf alles das, was ich zu sagen habe, läßt sich jenes vom *la Bayer* gebrauchte spanische Motto völlig anwenden:

De las cosas mas seguras

La mas segura es dudar.

Indem ich unzählige Bände mit viel versprechenden Titeln durchwälzte, und mich die undankbare Mühe nicht verbrießen ließ, vieles zu lesen, was nie gelesen war, fand ich sehr oft, daß diejenigen, die über die Sache am wortreichsten waren, gerade am wenigsten davon wußten; und daß jede Seite mit Geschwätz von Kunstmütern und unverständlicher Pedanterey dergestalt überladen war, daß ich unter Tausenden kaum Einen einzigen brauchbaren Gedanken finden konnte. Meine Nachforschungen waren in der That zuweilen so fruchtlos, daß ich mir wie ein armer Bettler auf der Straße verkam, der die Gassen durchstört, um einen alten rostigen Nagel zu finden. Indes wurde doch meine Forschbegierde dann und wann durch verwandte Ideen, und durch einen Lichtschimmer belebt, den Nachdenken und Aufklärung der Sache von sich gab; und diese wird man allemal mit Dank erkennen, so oft man dadurch erwünschte Hülfe und Bestand erhält.

•) Von allem, was noch so sicher ist, bleibt doch Zweifeln das sicherste.

## Erster Abschnitt.

Von der Bezeichnung oder Tabulatur der alten Musik; wobey zugleich von ihren Tonleitern, Intervallen, Systemen und Diagrammen gehandelt wird.

Die Musik der Alten wurde nach dem Euclides, Alcyrius und Marcianus *Capella*, in sieben wesentliche Theile getheilt; diese waren: Töne, Intervalle, Systeme, Klanggeschlechter, Tonarten, Mutationen und Melopoeie, oder Versfertigung der Melodie. Zu diesen Abtheilungen, welche bloß den Mechanismus der Kunst in sich begriffen, thaten die Theoristen noch fünf andre Erfordernisse hinzu, die einem Tonkünstler eben so nothwendig zu wissen sind, als die vorigen sieben; nämlich, den Rhythmus, oder die Anordnung der Schlussfälle in allen Arten der Taktbewegung; das Metrum, oder die Abmessung der Verse; die Organik, oder Kenntniß der Instrumente; die Hypokritik, oder Gehehrden sprache; und die Poetik, oder die Versfertigung der Verse.<sup>6)</sup> Um meinen Lesern über eine so dunkle und schwere Sache alles mögliche Licht zu geben, werde ich die Musik der alten Griechen bloß nach denjenigen Theilen betrachten, die unmittelbar die Musik betreffen, dem Verstande gemäß; worin wir dies Wort zu nehmen pflegen; denn es ist offenbar, daß verschiedene von jenen alten Abtheilungen eigentlich mehr zur Poesie gehören. Im Grunde waren auch diese beyden Künste anfänglich so genau miteinander verbunden, und hingen dergestalt von einander ab, daß Regeln für die Poesie, überhaupt auch Regeln für die Musik waren; und die Eigenschaften und Wirkungen von beyden waren so sehr mit einander vermengt, daß es ungemein schwer ist, sie abzusondern, und von einander loszuwickeln.

Ich übergehe fürs ist alle die andern Unterschiede, Eintheilungen und Unteratheilungen, die in alten musicalischen Abhandlungen so häufig vorkommen, und will nur das zu leisten suchen, was die Ausschrift dieses Abschnitts verspricht.

6) Diesen Eintheilungen fügen Aristides, Quintilianus und einige andre musicalische Schriftsteller das *Odicum*, oder die Kunst zu singen bey; die in der That auch noch wichtiger für die Musik zu seyn scheint, als die organische und hypolitische Kunst.

Wenn man die neuere Musik studiren will, so muß man sich zuerst mit den Namen bekannt machen, womit die verschiedenen Töne auf der Tonleiter bezeichnet werden; und sieht man die Musik als eine Sprache an, so kann die Tonleiter ihr Alphabet heißen.

Plutarch sage, <sup>a)</sup> es sey für einen Musiker nicht genug, zu wissen, welche Art von Musik für irgend ein besondres Gedicht gehöre; er müsse billig auch wissen, wie er es in allen den Klanggeschlechtern niederschreiben solle, nämlich in dem diatonischen, oder der natürlichen Tonleiter, die, so wie die unsrige, aus ganzen und halben Tönen bestand; in dem chromatischen, worin die Tonleiter in halbe Töne und kleine Terzen getheilt war; und in dem enharmonischen; die in Vierteltönen und großen Terzen forschritt, wie es in der Folge wird erläutert werden.

Die Geschichte sagt uns nicht, daß die Aegypter, Phönizier, Hebräer, oder irgend ein altes Volk, bey dem die Wissenschaften blühten, die Griechen und Römer allein ausgenommen, musikalische Charaktere gehabt hätten; und auch diese hatten keine andere Zeichen der Töne, als die Buchstaben ihres Alphabets, welche sie zugleich auch zu arithmetischen Zahlen und chronologischen Zeiträchen berechneten.

Da man die Bezeichnung der griechischen Musik während der Kindheit dieser Kunst erfand, als die Elde nur noch wenig Edcher, und die Leyer nur wenig Salten hatte, so fiel man nicht auf das einfache Mittel, die Oktave eines jeden Tons, wie in der neuern Musik, mit einerley Zeichen auszudrücken. Der älteste und beständige Umsong der musikalischen Töne war das Diatessaron, oder die Quarze; die beiden äußersten Töne dieses Intervalls waren bestimmt, weshalb gleich die Mitteltöne veränderlich waren; und in der Stimmung der lebtern bestand der Unterschied der Intervalle in den verschiedenen Tonarten. <sup>b)</sup>

Zur Zeit des Aristoxenus, des ältesten Schriftstellers über die Musik, dessen Werke auf uns gekommen sind, <sup>c)</sup> erstreckte sich die griechische Tonleiter auf zwei Oktaven, und hieß *Systema perfectum, maximum, immutatum*; das große, das vollkommne, das unveränderliche System; weil die äußersten Töne desselben eine vollkommne Konsonanz machten, und alle die einfachen, dop-

c) *Die Musica.*

d) *S. den zweyten Abschitt.*

e) Er lebte drey hundert und vierzig Jahre vor Christi Geburt.

peiten, ordentlichen und umgekehrten Akkorde in sich begriffen, nebst allen den besondern Systemen; und die Alten waren der Meinung, dieses Disdiapason über diese Doppeloktar, sey das größte Intervall, welches in der Melodie statt fände.

Dieses ganze System bestand aus fünf Tetrachorden, oder verschiedenen Reihen von vier Tönen, und einer am Ende der Tonleiter hinzugefügten Note, um die doppelte Oktave vollständig zu machen. Daher hieß die Saite, welche diesen Ton hervorbrachte, *προσλαμβανομένος*, oder die der Tonleiter beigefügte Note; denn, ob dies gleich allemal die unterste Note in allen den Tonarten war, so war sie doch in die Tetrachorde nicht mit eingeschlossen. f)

Alle diese Töne hatten verschiedene Benennungen in dem System, gleich unser Tonleiter; und außerdem noch zwey verschiedene Bezeichnungen, die eine für die Stimme, die andre für die Instrumente, welche jedem Tone in den verschiedenen Tonarten und Klanggeschlechtern eigenhümlich war, in der Absicht, Melodien niederzuschreiben.

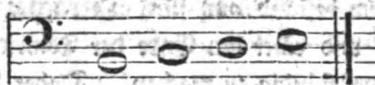
Dass die Quarze ein vorzüglich beliebtes und wichtiges Intervall in der Musik der Alten gewesen sey, erhellt aus dem großen System von zwey Octaven, welches aus fünf von diesen Tetrachorden bestand, auf eben die Art, wie Guido's Tonleiter aus verschiednen Hexachorden besteht.

Das erste Tetrachord heißt bey den griechischen Tonkünstlern Hypaton, oder das vornehmste; und die Töne desselben:

1. Hypatā Hypaton, der vornehmste unter den vornehmsten.
2. Parhypatā Hypaton, nächst dem vornehmsten.
3. Eichanos Hypaton, oder der Zeigefinger unter den vornehmsten; weil dieser Ton mit dem Zeigefinger oder Borderfinger gespielt wurde. Dieser dritte Ton des ersten Tetrachords in der diatonischen Gattung hieß gleichfalls Hypaton Diatonos.
4. Hypatā Meson, oder der vornehmste des mittlern oder geringern Tetrachords. Denn dieser Ton galt nicht nur für die lezte oder höchste Note des

f) Wie und von wem dies große System von drey oder vier Tönen bis zu einer doppelten Oktav ausgedehnt worden, wird in der Geschichte der Musik selbst erzählt werden.

ersten Tetrachords, sondern auch für die erste oder tiefste des zweyten; das  
hier hießen auch diese beiden Tetrachorde, veredigte oder verwandte. Die  
se vier Benennungen der Töne des ersten Tetrachords lassen sich mit den  
Bassintonen: H, C, D, E, in Guido's Tonleiter vergleichen:



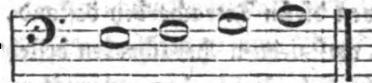
Die Töne des Meson, oder des mittlern Tetrachords, hatten folgende  
Ordnung:

Hypatā Meson, oder der vornehmste des mittlern Tetrachords.

Parhypatā Meson, der nächste nach dem vornehmsten.

Eichans. Meson.

Mesā, oder der mittlere Ton, weil er das zweyte Tetrachord vollständig macht  
und der Mittelpunkt des ganzen Systems ist. Die Töne dieses Tetrachords  
stimmen mit denen überein, die in Guido's Tonleiter des Basses  
E, G, C, A, hießen:



Die Mesā war in der alten Musik von eben der Wichtigkeit, wie der  
Grundton in der neuern Musik; indem sie eine Oktav über den Proslambanomenos war, dem niedrigsten Töne der alten Tonarten, und einer Art von  
Grundton für alle.

Euklides nennt die Mesā den Ton, nach welchem sich alle übrigen Töne  
richten müssen. Und Aristoteles, in seinem sechs und dreißigsten Problem,  
Abschn. 19. fragt: Warum alle die Töne einer Tonleiter nach der Mesā einge-  
richtet und gestimmt werden? Eben dieser Schriftsteller sagt uns gleichfalls, im  
zweyzigsten Problem, daß alle Melodie, - sie mag über oder unter der Mesā ges-  
pielt werden, eine natürliche Richtung und Beziehung aufdigten. Den hat.

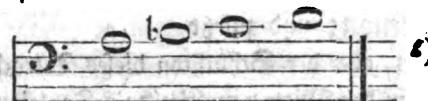
Das dritte Tetrachord fieng mit der letzten Note des zweyten an, und  
heiß daher Synemmenon, das vereinigte oder verknüpfte Tetrachord. Die  
Töne desselben folgten einander in nächstehender Ordnung:

Mess.

**Erid Synemmenon**, oder die dritte Saite dieses Tetrachords, von oben.

**Paranata Synemmenon**, die vorletzte dieses Tetrachords.

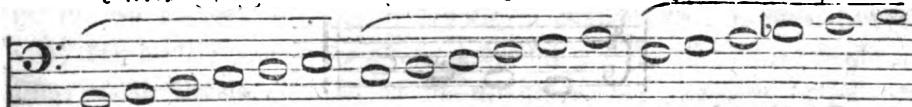
**Nata Synemmenon**, die letzte des vereinnten Tetrachords, dessen vier Töne mit den vier Tönen in der Mitte unserer Tonleiter einerley sind, die **A, B, c, d**, heißen:



Das vierte, aufsteigende, Tetrachord heißt **Diezeugmenon**, getrennt oder abgesondert; weil es mit dem ungestrichenen b anfängt, einer Note, die mit keiner in den andern Tetrachorden etwas gemein hat. Wenn aber gleich dieses System von vier Tönen nur eine Oktave höher ist, als das System des ersten Tetrachords, und wenn gleich das folgende bloß eine Erhöhung und Wiederholung des zweyten ist; so will ich sie doch dem Leser vorlegen, weil die verschiedenen Töne, woraus sie bestehen, in der griechischen Musik ihre besondern Benennungen haben.

g) Wenn man auf diese Weise regelmässig bis zu D, durch drey vereinigte Tetrachorden, hinaufgestiegen ist, so wird das vierte Tetrachord in dem großen System das ist angefangen, daß man eine kleine Terz zum großen B hinaufsteigt, in der Oktave über den ersten Ton des tiefsten Tetrachords. Eine ähnliche Wandelbarkeit findet sich auch in Guido's Tonleiter, welche in Hexachorden geheilt ist. Denn, wenn man sechs Noten nach der Reihe das Hexachord in Dur hinaufgestiegen ist, so muß man um eine große Terz wieder hinunter gehen, wenn man das natürliche Hexachord anfangen will; und wenn man dies letztere ganz durchgegangen ist, und man will das in Moll anfangen, so kann das nur durch den Rücksprung auf eine Terz tiefer geschehen. Ein Beispiel in Noten wird das am besten deutlich machen:

**Hexachord in Dur: Natürliche Hexachord; Hexachord in Moll:**



Ut re mi fa sol la. Ut re mi fa sol la. Ut re mi fa sol la.

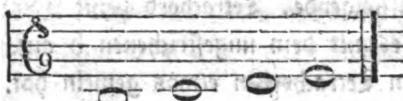
Man sieht aus den griechischen Tetrachorden sowohl, als aus diesem Exempel, daß weder die Alten, noch die ehemaligen Neuern die große Septime einer Oktave in ihre Tonleiter aufnahmen.

Der erste Ton der zweyten Oktave, oder in der Reihe von acht Tönen, in dem alten großen System ist *Mesā*; und der erste Ton des vierten Tetrachords fängt an mit der Note.

*Paramesā*, neben der *Mesā*, oder dem mittlern Ton; der folgende heißt: *Tritā Diezeugmenon*, oder die dritte Saite dieses Tetrachords von oben; dann folgt

*Paranātā Diezeugmenon*; und zuletzt

*Nātā Diezeugmenon*, oder der Schlusston dieses Tetrachords, welches die Töne *B, c, d, und e*, in der Mitte von Guido's Tonleiter, in sich schließt, oder



Der letzte Ton des vierten Tetrachords ist der erste Ton des fünften, welches *Hyperbolāon* heißt, oder das oberste Tetrachord, dessen Töne in folgender Ordnung aufsteigen:

*Nātā Diezeugmenon*, der letzte des Tetrachords *Diezeugmenon*;

*Tritā Hyperbolāon*, die dritte Saite des Tetrachords *Hyperbolāon*;

*Paranātā Hyperbolāon*, die vorletzte des obersten Tetrachords;

*Nātā Hyperbolāon*, die letzte des obersten oder höchsten Tetrachords, und des großen Systems oder *Diagramma*.

Da dies letzte Tetrachord zu der Tonleiter, lange nach ihrer Entstehung, hinzukam, so nannte man es *Hyperbolāon*; weil seine Töne feiner, als die übrigen waren, und über die gewöhnlichen Gränen der Tonleiter hinaus giengen; eben so, wie wir sagen, daß die über *D* im Diskant hinausgehenden Noten, der Alt sind. Dies Tetrachord enthält die Töne: *e, f, g, a*; oder



Die Alten brauchten gleichfalls vier verschiedene einsilbige Wörter, die sich mit verschiedenen Vokalen endigten, bei Uebung der Stimme im Singen; wie unser *mi, fa, sol, la*. Diese waren: für die erste Note jedes Tetrachords, *ra*, für die zweyte *ra*, für die dritte *ra*, und für die vierste, wenn sie nicht als die er-

# I. Wochn. Von der Bezeichnung der alten Musik.

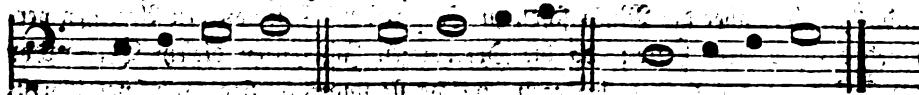
2

Die des benachbarten und verwandten Tetrachords angesehen wurde,  $\tau\zeta$ ; wenn sie aber ein neues Tetrachord anstieß,  $\tau\alpha$ .

Die Wiederholung dieser einzelnen Chölen ist gleichfalls ein Beweis, daß die Quartie in der alten Musik für ein System von vier Tönen zur Gränze dienste, eben so, wie ein Hexachord in Guido's Tonleiter, und wie eine Oktave acht Töne in der neuern Musik begränzt.

Jeder Zwischenraum, in dessen Gränzen einer oder mehrere Töne vorkommen, bles bey den Alten ein System. E G machte z. E. ein System von einer kleinen Terz aus; E A von einer Quartie; E B von einer Quinte, u. s. f.

Diese kleineren Systeme waren von verschidner Art. So gab es drey Arten von Tetrachord, die in der Melodie nach der Stellung des Semitons verschieden waren, welcher sich bald zu Anfange, bald am Ende, und bald in der Mitte befand; wie in folgendem Beispiele, wo die schwarzen Noten Semitöne, und die weißen Noten ganze Töne sind:



Da die Griechen alle vier- und zwanzig Buchstaben ihres Alphabets zu musikalischen Charakteren oder Zeichen der Töne brauchten; und da ihr größtes System, oder ihre weitläufigste Tonleiter nicht über zwölf Oktaven oder sechzehn Töne hinausgieng; so sollte man glauben, ihr bloßes Alphabet sey mehr als hinlänglich gewesen, diese Töne auszudrücken. Denn da ihre Musik bloß eine Notenbezeichnung ihrer Poesie war; so muß sich der Rhythmus, oder die Melodie durch das Chölenmaß der Verse haben bestimmen lassen, ohne daß man Zeichen ihres Verhältnißes brauchte, die eigenthümlich für die Musik gehörten. Wenn man aber auch annimmt, daß sie verschiedene Charaktere nöthig hatten, um die verschiedenen Füsse des Verses auszudrücken; so ist es doch gewiß, daß die Vokalmusik ihrer nicht bedurft; und da die Instrumentalmusik hauptsächlich Vokalmusik auf Instrumenten gespielt war; so hatte sie diese Zeichen gleichfalls nicht nöthig, so bald nur die Worte hingeschrieben waren, oder der Spieler sie auswendig wußte.

Um jedoch diese Zeichen zu vertheidigen, wurden die Buchstaben ihres Alphabets zuweilen mit großer, zuweilen mit kleiner Schrift geschrieben; einige

waren ganz, andre verstümmelt; einige verdoppelt, andre in die Länge gezogen; und außer diesen Verschiedenheiten in der Form der Buchstaben, hatten sie noch andre, in Anschauung ihrer Richtung; indem sie diese Buchstaben bald rechts, bald links wandten, bald sie umkehrten, bald sie horizontal stellten. So dient te z. B. der Buchstab Gamma, vermittelst dieser Veränderungen, sieben verschiedene Läne zu bezeichnen: Γ Λ Τ Φ Σ Ι Λ Τ. Einige Buchstaben wurden auch eingeschlossen, oder mit Accenten bemerkt, um ihr symbolisches Gehalt zu verändern; und auch daran hatte man noch nicht genug, sondern ließ auch die gewöhnlichen Accenten, den Gravis und Akutus, für besondere musikalische Noten gelten.

Es ist schon längst eine Streitfrage unter den Gelehrten gewesen, ob die Accenten ursprünglich musikalische Zeichen, oder Andeutungen der Prosodie gewesen sind. Man würde nur vergebens diese Streitfrage völlig zu entscheiden suchen, da die Beweise auf beiden Seiten, für und wider dieselbe, so zahlreich sind.<sup>b)</sup> Da aber die Musik schon zu Terpanders Zeit von den Accenten verschiedene Charaktere hatte; da die Oxfordschen Inschriften diesem Terpander die Erfindung der Accenten beylegen, welche sie ungefähr 670 Jahr vor Christi Geburt sezen; und da sichs beweisen lägt, daß die prosodischen Accenten gleichfalls sehr alt sind; so scheint es, daß die Alten gar nicht nöthig gehabt haben, die einen statt der andern zu brauchen:

Ich habe aber schdn angemerkt, daß die Buchstaben des Alphabets, ob man sie gleich auf so mancherley Art umkehrte, verzerrte und verstümmelte, den-

b) S. Galley und Spelman wider die Accenten, und Primatt und Horster, für dieselben. Herr West ist völlig der Meinung, „daß die Accenten ursprünglich musikalische Noten gewesen, und über die Worte gesetzt sind, um die verschiedenen Läne und Beugungen der Stimme anzugeben, welche nöthig waren, wenn die ganze Periode ihre gehörige Harmonie und Radenz erhalten sollte.“ S. West's Pindar. Vol. II. Und der Abt du Bos, der sehr oft durch eine eigenmächtige Entscheidung den Knoten seiner Schwierigkeiten zerhauet, die er nicht aufzulösen vermag, behauptet ohne hinlänglichen Beweis, die Dichter hätten in den ersten Zeiten ihre Verse selbst in Musik gesetzt, und in dieser Absicht eine Figur, oder einen Accent, über jede Zeile gemacht. Seiner Meinung nach besäßen wir also noch jetzt, nicht bloß die Poesie Homers, Pindars, Anakreons, und der Sappho, sondern auch ihre Musik. — Was klagen wir denn noch über den gänzlichen Verlust der griechischen Musik? — S. du Bos Reflex. crit. T. I. Ch. III. p. 85.

noch nicht hinreichend waren, die Lône aller der Tonarten in den drei Klanggeschlechtern auszudrücken; man nahm daher seine Zuflucht zu den Accenten, als man die Tonleiter erweiterte, um die Anzahl der Zeichen zu vergrößern. Und Alpius meint uns, bey seinem Verzeichniß der Noten im enharmonischen Klanggeschlecht, daß *Tritô Synemmenon* durch ein Beta mit dem Akutus dargestellt wurde; und *Paronata Synemmenon enarmonios* durch ein Alphä mit dem Gravis. <sup>1)</sup>

Man sieht hieraus, daß die Accente zur Zeit des Alpius schon bekannt waren, und damals vornehmlich zur Phonetik, nicht zur Musik, gebraucht wurden, bey welcher man sie nur gelegentlich zu Hülfe nahm. Sie werden auch wirklich als Tonzeichen schon von weit ältern Schriftstellern, als Alpius ist, angeführt; denn, nicht nur Cicero und Plutarch, sondern auch Aristoteles und Plato, reden von ihnen, als von Zeichen, welche daß die Erhebung und Senkung der Stimme in der Kade andeuten. Indes scheinen in den ältern griechischen und römischen Missalen, wie wir hennig sehen werden, die musikalischen Zeichen, deren man sich beym *Canto Fermo* bediente, bloß verlängerte Accente gewesen zu sein.

Diese mannigfaltigen Abänderungen der Buchstaben und Accente, in der griechischen Notenbezeichnung, beissen sich zu allem auf hundert und zwanzig verschiedene Charaktere, die hernach durch den Gebrauch noch ansehnlich vermehrt wurden. Denn jeder dieser Charaktere diente zu mehreren Absicht, sowohl in der Tabulatur für den Gesang, als für die Instrumente; man veränderte und wechselte sie nach den verschiedenen Tonarten und Klanggeschlechtern eben so, wie wir die Benennungen unsrer Noten bey den verschiedenen Schlüsseln des Notensystems ändern; und so entstanden aus den hundert und zwanzig griechischen Charakteren, ein tausend sechs hundert und zwanzig Noten. <sup>2)</sup>

1) *Βρα και ον*, B: — *αλφα και βαρα*, A. Alyp. edit. Meibom. p. 56.

2) Die Griechen begnügten sich nicht damit, alle Buchstaben des Alphabets, in jeder möglichen Richtung, als Tonzeichen zu brauchen; sondern sie verzerrten und verfremdeten sie auch, um ihre Anzahl zu vergrößern; eben wie die alten Egypter, bey ihrem Thierdienst und ihren gottesdienstlichen Gebräuchen, „außer der Auktion fast aller vorhandnen Dinge, auch noch tausend Hirngespinste ihrer eignen Schöpfung göttlich verehrten; einige mit menschlichen Leibern, und mit Kopfen oder Füßen anderer Thiere; andre mit thierischen Leibern, und menschlichen Kopfen oder Füßen; da hin-

Zwei Reihen dieser Charaktere würden gewöhnlich über die Worte eines lyrischen Gedichts gesetzt; die oberste Reihe für die Stimme, und die unterste für die Instrumente.

Hätten wir nicht das Zeugniß aller der griechischen Schriftsteller, welche dieser Charaktere erwähnt haben, von ihrer Anwendung und Bestimmung; so würde man natürlicherweise vermuten, daß die doppelte Reihe verschiedner Buchstaben, die über einander, und über die Worte eines Gedichts gesetzt würden, die Wöche gehabt hätte, verschiedene Stimmen, in Betracht der Harmonie, zu bezeichnen; so wie man bey uns, in der neuern Musik, die Dissonanzen über den Bass, und die erste Violinstimme über die zweyten schreibt. Allein, Alypius, der ungemein umständlich in seinem Unterricht über den Gebrauch dieser Zeichen, in allen diese Tonarten ist, sagt uns mit ausdrücklichen Worten, daß die oberste Reihe der Noten für die Worte, und die untere für die Leyer sey.<sup>1)</sup> Und in der Folge zeigt er, daß sie mit einander im Einflange wären, sowohl durch seine Erklärungen, als dadurch, daß er sie dem nämlichen Ton, in allen Tonarten, gegenüberstellt.

Bey diesem Schriftsteller findet man die Noten des großen *Οὐρανοῦ* Iobithos Tonart, mit blauem Tonungsfeste, in folgender Ordnung:

7 I R Φ C P M I O T Ζ E Ζ Ε J M I  
I F L F C U Π < V N Z E J Z η Ζ Π < <sup>2)</sup>

Und diese Zeichen erklärt er auf eine solche Art, daß gar kein Zweifel übrig bleibt, daß sie nicht einander bedeuten hätten.

„gegen wiederum andre, eine seltsam ausgedachte Zusammensetzung aus den verschiednen Thieren von großen Thieren, Vogeln und Gewürm, im Meer und auf dem Lande, waren.“ WARB. Div. Legat. Vol. III. p. 178.

1) Σημεῖον τοῦ μετρίου, τοῦ λεγεντοῦ τοῦ κατονοῦ τοῦ οργανοῦ. Introd. Mus. edit. Melbom. p. 2. — Eben diesen Umstand bestätigt auch Gaudentius, p. 23.

2) Es ist etwas sonderbar, daß die Noten für die Stimme in der alten Musik über die Noten für die Leyer, und folglich weiter von den Wörtern entfernt geschrieben wurden! Meidont giebt indes in seiner Vorrede, einen merkwürdigen Grund dieser Gewohnheit an, aus einem Fragment des alten Bacchius: „Die obere Notenslinie ist für das Gedicht; die untere für die Leyer; weil der Mund, welcher allein die Worte herbringt, von der Natur über die Hände gesetzt ist, welche die Töne aus dem Innern nicht herbringen.“

**Z** für **Z**grossatibano<sup>menos</sup>; ein unvollständiges **Báta**, und ein horizontal

geschriftes **Lamda**; ein unvollständiges **Báta**, und ein horizontal

**A** für **A**hypatá **Hypaton**; ein umgekehrtes und ein rechtes **Gamma**.

**P L** Parhypatá **Hypaton**; ein unvollkommenes **Béta**, und ein umgekehr-

tes **Gamma**.

**Φ F** Hypaton **Diatonos**; ein **Phi**, und ein doppeltes **Gamma**.

**C C** Hypatá **Meson**; **Sigma** und **Sigma**.

**P C** Parhypatá **Meson**; ein **Alpha**, und ein umgekehrtes **Sigma**.

**M T** Meson **Diatonos**; ein **Me** und ein verlängertes **Pi**.

**T <** Mesá, ein **Jota** und ein liegendes **Lamda**.

**Θ V** Tritá **Synemmenon**; ein **Theta**, und ein umgekehrtes **Lamda**.

**T N** Synemmenon **Diatonos**; ein **Gamma** und **Ni**.

**U Z** Náta **Synemmenon**, ein umgekehrtes **Omega** und **Báta**.

**Z E** Paramesá, ein **Báta** und liegendes **Pi**.

**E L** Tritá **Diezeugmenon**; ein **Epsilon** und verkehrtes **Pi**.

**U Z** Diezeugmenon **Diatonos**, so wie Náta **Diezeugmenon**, welches die hämliche Saite auf der Leher war.

**Φ η** Náta **Diezeugmenon**, ein horizontales **Phi**, und ein kleines verlängertes **Alpha**.

**Α Α** Tritá **Hyperbolón**; ein umgekehrtes **Epsilon**, und ein halbes **Alpha**.

**M T** Hyperbolón **Diatonos**; ein **Me** und ein verlängertes **Pi**, mit Accenten.

**I <** Náta **Hyperbolón**, ein **Jota** und ein accentuirtes liegendes **Lamda**.

Wir haben es der unermüdeten Arbeit des gelehrten Meibom, in seinen Kommentarien über die alten griechischen Musiklehrer, besonders über den Alcyoni, zu danken, daß wir im Stande sind, diese Charaktere zu entziffern, die vor seiner Zeit, wegen der Unvollständigkeit und Vernachlässigung der Abschreiber der alten Handschriften, so sehr verändert, verschoben, umgestellt und verworren waren, daß man sie gar nicht mehr erklären und verstehen konnte.

Bei Untersuchung der drey Diagrammen des Alphabets, wovon es die Notenbezeichnung aller der funfzehn Tonarten in jedem Klanggeschlechte liefert, habe ich oft gesucht, irgend eine Regel zu finden: Gebrauch verschiedner Artens von Buchstaben aufzufinden, oder eine Ursache der Verwirrung, woran sie in der Tonleiter durch einander gesetzt sind. Ich glaubte etwas von einem historischen Grunde hievon heraus zu bringen, wenn ich hätte entdecken können, daß man die gewöhnlichen Buchstaben des Alphabets in einer ordentlichen Reihe gebraucht hätte, um die aufsteigenden oder niederscigenden Töne in irgend einer Tonart der verschiedenen Klanggeschlechter zu bezeichnen. Denn es stand natürlich zu vermuthen, daß man sich bey dem ersten Gebrauch des Alphabets zu Noten sowohl, als zu Zahlen, an die regelmäßige Ordnung halten möchte; und wenn man solch eine Regelmäßigkeit, in irgend einer Tonart der drey Klanggeschlechter hätte entdecken können; so hätte man annehmen dürfen, daß diese Tonart die erste gewesen wäre, bey welcher man die Buchstaben des Alphabets gebraucht hätte.

Es scheint freylich einige Regelmäßigkeit da zu seyn, wenn man das Auge schrägleitend von Mese zu Natt Hyperbolodon; in allen den Klanggeschlechtern, lehet; vornehmlich in dem enharmonischen Diagramm, wo die Buchstaben in Vierteltönen fortschreiten, wie gemeinlich der Fall ist; aber doch finden sich hier manche Ausnahmen; und ich suchte umsonst die Regel für diese Ausnahmen zu finden. Alle die Noten in der horizontalen Reihe der verschiedenen Diagramme sind von gleicher Höhe; aber sie werden oft durch verschiedene Charaktere ausgedrückt, für welche ich keinen hinreichenden Grund zu finden im Stande war. Und dagegen werden auch oft Noten von verschiedner Höhe durch das nämliche Zeichen angebeutet, welches ich eben so wenig zu erklären weiß. Die Buchstaben und die Tonleiter gehen in einer geraden Reihe von Vierteltönen eine Zeitlang fort; aber hernach wird wieder, ohne daß man weiß warum, ein Buchstab entweder ausgelassen oder wiederholt, wodurch alle Ordnung wieder unterbrochen wird. Ich verimachte indes vielmehr, daß diese Schwierigkeiten aus den Tonarten entstehen mögen, wovon die eine um einen halben Ton höher ist, als die andere. Ptolomäus redet B. II. Kap. 2. von den Unbequemlichkeiten dieser Stellung der Tongesetze, die von der Nothwendigkeit herrühren; in einigen Derselben, die Stimmung aller Capitel zu verändern.

Ich vermuthe gleichfalls, daß da, wo die nämliche Note, in der nämlichen geraden Linie, durch verschiedene Zeichen ausgedrückt wurde, diese Bezeichnung sie die Leyer gehörte; und daß die zwey verschiedenen Töne mit dem nämlichen Zeichen, für die Finger, angedeutet wurde.

Nach einem langen und mühsamen Nachdenken über diese Diagrammen, läuft alles das, was ich von Regelmäßigkeit und Stärigkeit in ihnen entdecken kann, auf folgendes hinaus:

1. In allen drei Klanggeschlechtern wird das große Alphabet für die obere Oktave des Disdiapason gebraucht, die mit A beginn. Semiton über Märtä Hyperbolion anfängt, und allemal mit Ω im Mesiä sich endige. Von da hinunter wird das zweyte Alphabet gebraucht, \*) welches aus den verzögerten und verhümmelten Buchstaben besteht, aber in der nämlichen gewöhnlichen Ordnung des Alphabets, allemal von Mesiä an, bis zum gehaltenen Phi, — Ω, in Proslambanomenos der hyperbolischen Tonart.

Die Ordnung der Buchstaben in diesen verschiedenen Fällen, wird zwar zuweilen unterbrochen, aber nirgends, so viel ich habe entdecken können, umgekehrt, oder durch einander geworfen. Fernach werden von dem Semiton über Märtä Hyperbolion aufwärts bis ad', die Oktave von Märtä Synemmenon, sechs andre Charaktere gebraucht, und diese sind noch die sechs letzten Buchstaben des Alphabets in verschiedner Gestalt; wenn man diese, von L A, bis U Z, niederwärts verfolgt, so wird man sie eben so regelmäßig finden, als die vorigen Buchstaben.

Wenn man die drei Oktaven mit-einen Ton voll machen, und alle fünfzehn Tonarten ganz liefern will, so braucht man noch drey zehn Charaktere mehr, die aus dem ersten Alphabet ordentlicher Buchstaben wiederholt werden, das U zu Anfang ausgenommen. Nach diesen Zeichen gehen sie ordentlich abwärts von A bis ΩK', und unterscheiden sich nur blos durch den nebenstehenden Accent. Das große Alphabet wird also bis zur Mesiä gebraucht, und das verzögerte Alphabet von Mesiä bis Proslambanomenos. Sechs neue verzögerte Buchstaben kommen indeß noch vor, von der Oktave über Tertia Synemmenon, bis hinauf zu der Oktave über Märtä Synemmenon; und doch zehn alte Buchstaben, blos mit dem Anhieb eines Korups, von da hinauf zu der doppelten Oktave über Parameſiä.

\*) Vid. Meibom, in Praefat.

2. In dem enharmonischen und chromatischen Klanggeschlechte sind die Tonzeichen völlig einerley, und stehen in der nämlichen senkrechten Ordnung, in allen ihren Tonarten. Bloß die chromatischen Lichani, die unterscheidenden Saiten jedes Klanggeschlechts, werden, wie Meibom bemerkt, mit einem Strich bezeichnet, um sie von den enharmonischen Lichanen zu unterscheiden.<sup>o)</sup>

3. In allen drei Diagrammen haben die Saiten, die Lichanen ausgenommen, die nämliche Bezeichnungsart. Dies wird man gewahr, wenn man irgend eine von den Tonarten, senkrecht hinon und hinab steigend, untersucht, und die rothen Charaktere, welche die Lichani sind, ausläßt; denn die Ordnung der übrigen, nämlich der schwarzen, wird man in allen Klanggeschlechten durchaus einerley finden. So viel scheint in allen den Diagrammen des Alypius, wie sie Meibom bekannt gemacht hat, und worüber diese Anmerkungen eine Art von Kommentar sind, ausgemacht und gewiß zu seyn.

In Ansehung der Vielheit der Charaktere, läßt sichs natürlicherweise vermuthen, daß die Griechen ihre Notenbezeichnung anstrengten, als der Umfang der Töne noch klein war. Da dieser sich hernach erweiterte, so sahn sie sich gedrängt, die Anzahl ihrer musikalischen Zeichen nach und nach zu vermehren. Und nachdem diese Methode der Notenbezeichnung mit Buchstaben einmal eingeführt war, so fielen sie natürlich am ersten darauf, die nämlichen Buchstaben zu wiederholen, die sich so leicht durch ihre Stellung, Verkürzung oder Verlängerung, oder durch Accente, verändern ließen. Die Ordnung der Noten für die Instrumente ist viel wilder und unerklärlicher, als die Folge der Singenoten, auf welche sich die bisherigen Anmerkungen einschränken.

Ich trage Bedenken, diese Abhandlung mit diesen muchmäßlichen Erklärungen noch weiter anzufüllen, obgleich fast kein einziger die alte Musik betreffender Umstand ist, der nicht dergleichen Erklärungen sobert. Indes scheinen doch, bei so viel Zweifel und Dunkelheit, zwei Punkte ganz klar und erweislich zu seyn: erstlich, daß das enharmonische Klanggeschlecht, welches in Disson, oder Quartettonen, fortschreitet, in seiner Notenschrift das ordentlichste ist; woraus man fast schließen sollte, daß dies Geschlecht, so unnatürlich und schwer es uns auch vorkommt, nicht nur sehr alt, sondern das erste gewesen seyn muß,

<sup>o)</sup> Die dritte hinaufsteigende Saite von jedem der beyden untersten Tetrachorde, heißt Lichanos.

das man auffschrieb, und folglich, zu einer gewissen Zeit, das gangbarste und gewöhnlichste. 1) Zweyten, daß es üblich gewesen seyn muß, die gewöhnlichen Tonleitern oder Diagrammen rückwärts zu lesen, von den höhern Tönen auf die tieferen herunter. Und, da alle die alten Tonarten aus kleinen Terzen und Septimen bestanden, so muß dies dem Ohr weit angenehmer gewesen seyn, als das hinaufsteigen, da sie keine große Septime hatten. Hieraus folgt aber doch nicht, daß man die Tetrachorde allezeit in dieser Ordnung gelesen habe; denn diese waren weit älter, als die alphabetsche Notenschrift, und folglich lange von den tieferen Tönen zu den höhern hinauf gestimmt und eingerichtet.

Wenn man diese Unterscheidungen aus der Acht läßt, so muß ein allgemeiner Skeptizismus über alles, was zur alten Musik gehört, daraus entstehen. Sobald man aber nur die Intervallen richtig bestimmt, so verschlägt es fast eben so wenig, ob man die Tonleiter von oben nach unten, oder von unten nach oben, liest, als, ob ein Kind die neuere Skala von G im Diskant, oder von G im Bass an, hersagen lernt.

Die Tonleitern des Aristoxenus, Euklid und Alcydius, fangen freylich mit Proslambanomenos an; wenn aber gleich diese Note in den Beschreibungen und Erklärungen der Töne in den verschiedenen Systemen zuerst genannt wird, und folglich oben an auf der Seite steht, wo ihrer gedacht wird; so folgt daraus doch nicht, daß sie der höchste und feinste Ton dieser Tonleiter war, oder daß sie von der kürzesten Saite der alten Leyer hervorgebracht wurde. 2) So sehr aber ist alles das streitig, was die alte griechische Musik betrifft, daß man sogar daran gezweifelt hat, ob diese Grundnote die höchste oder tiefste der Tonleiter gewesen sey.

Galilei, Barlino, Bontenipi, Tevo, Rousseau, Dr. Browne und andre, haben behauptet, die Wörter, hoch und tief, hätten bey den Alten ganz was anders bedeutet, als bey den Neuern; ohne sich, wie sie billig hätten thun sollen, gegen dieselbigen Folgerungen in Ansehung der Lage der Töne.

p) S. Abschnitt II.

q) Wollte man im Schreiben eine würdliche Beschreibung der neuern musicalischen Skala, ohne Noten, geben, so würde sie eben so aussehen: *G ut, A re, B mi, C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut, A la mi re, B fa, B mi, C sol fa ut, etc.*

leiter zu verwahren, die der Leser natürlicherweise aus dieser Behauptung herleiten mußte.

Dr. Pepusch behauptet geratezu, und ohne die geringste Milderung, das Zweifels, oder, ohne sich auch nur auf die Anführung eines einzigen Beweisgrundes zur Vertheidigung seiner Meynung einzulassen, „ daß es bey den Griechen gebräuchlich gewesen sey, sowohl eine herabsteigende als hinaufsteigende Tonleiter anzunehmen; wovon jene von den hohen Tönen zu den tiefen gerade in eben den Intervallen fortgegangen sey, wie diese von den tiefen zu den hohen Tönen. Der erste Ton einer jeden, sagt er, war der Proslambanomenos.“<sup>1)</sup>

Und doch finden sich keine Beispiele von diesen umgekehrten Tonleitern, weder beym Aristoxenius, Euclid, noch irgend einem von den ältesten und besten Schriftstellern. Boethius, Bryennius, und noch ein anderer von den neuern Kompilatoren, haben freylich die Sache durch zweydeutige Ausdrücke dunkel gemacht, die solch eine Auslegung zu vertragen scheinen;<sup>2)</sup> und Dr. Pepusch, das Orakel seiner Zeit, der es wenigstens an Dunkelheit seiner Ausfrüche dem delphischen Orakel gleich thut, verstand sich sehr leicht zu einer jeden Folgerung, die eine musikalische Streitfrage in geheimnißvolle und künstliche Schwierigkeit verwickeln hofft.

Es scheint, daß alle diese Unordnung und Verwirrung, von dem Mangel an Genauigkeit in der musikalischen Nomenklatur der Griechen, entstanden ist. Die Vorwörter, *υπό*, *sub*, *υπερ*, *super*, und die Beywörter, *υπάτος*, *summus*, und *υντος*, *imus*, wurden offenbar von Tönen mehr gebraucht, um ihre Stelle auf der Leiter und in den Diagrammen anzudeuten, als die Länge der Saiten, oder die Tiefe und Höhe ihrer Töne zu bezeichnen.

Dr. Wallis, in seinem Anhange zur Harmonik des Ptolemäus,<sup>3)</sup> erörtert diese Schwierigkeit auf folgende Weise:

„Die Griechen brauchten das Wort *Hypatā*, der oberste Ton, wiewohl es der niedrigste Ton oder die niedrigste Saite des Tetrachords war; und *Natā*, der niedrigste oder letzte, ob es gleich der höchste war. (Dies gesteht

1) Philos. Transact. No. CCCCLXXXI. p. 226. und Martyn's Abridgm. Vol. X. B. I. p. 261.

2) Meibom. in Gaudent. p. 33. und Wallis in Bryennio, p. 364. seq.

3) p. 159. edit. in fol.

„auch Heinrich Stephanus bey dem Werte *μν*, welches er durch *ατιμαν*, „*συ μιαν* erklärt, und *μεριντη*, *μερια γραμμαν*.) Diejenigen also, welche diese Namen zuerst brauchten, nahmen sie anders als wir, und nannten „tief hoch, und hoch tief. So nennt auch *Nelomachus*, S. 6. den höchsten „der Planeten, *Hypatā*, und den Mond, den niedrigsten für uns, *Mētā*. „Auch *Boethius*, in seiner Abhandlung über die Musik, sagt in allen seinen „Diagrammen die tiefen Töne oben an, und die hohen unten an. Er macht „aber den Schluss, daß wir nicht auf die ursprüngliche Bedeutung dieser Wörter „ter, *summus* und *imus*, sehn, sondern *Hypatā* und *Mētā* für den ersten „und letzten, oder vornehmsten und niedrigsten Ton, nehmen müssen, wie *Aristides Quintilianus*, S. 10. gehan hat.“

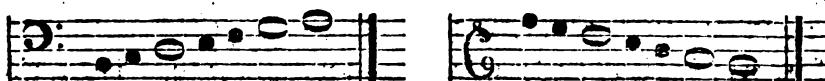
Auf der ersten oder merkurischen Zeier wurde die längste Saite, welche den tiefsten Ton hervorbrachte, weil sie auf dem Instrument, eben wie auf der neuern Harfe, oben an stand, *Hypatā*, der höchste Ton genannt; und *Mētā* wurde, aus eben dem Grunde, in der Folge, bey Erweiterung der Tonleiter, der niedrigste Ton genannt, ob er gleich der höchste und seinstre war. *Tritā*, die dritte Saite von oben in den beydnen leichten Tetrachorden, hatte ihren Namen, wie die Terz auf unsern Geigen, in Vergleichung mit den kürzesten Saiten. Aus einer Stelle beym *Aristides Quintilianus*, \*) scheint es, als ob die Griechen bey der Benennung und Zählung der Noten ihrer Tonleiter, sichs als lezit zur Regel gemacht hätten, nach der *Mēsa* zu zu gehn, und mit ihr zu schließen, weil sie die Richtschnur der übrigen Noten war, und in der Mitte der Stimme lag. Dies bestätige sich durch das schon angeführte Problem des *Aristoteles*; und dadurch wird zugleich das noch mehr erwiesen, was schon vorhin vor der Ordnung der alphabeticchen Notenschrift gesagt ist, worin die *Mēsa* allemal durch *Omega* ausgedrückt wurde. Es scheint also, daß die Griechen die untere Oktave des Diesdiapason hinauf, und die obere hinab gestiegen sind; denn sonst sieht man nicht leichter, warum die Saiten der oberen Oktave Namen haben sollten, die sich offenbar auf eine hinabsteigende Tonfolge beziehen, und eine den Saiten der untern Oktave gerade entgegenstehende Ordnung haben. \*)

\*) S. 11. oben.

\*) S. Meiboms gründlich scheinende Note über den *Aristid. Quintil.* p. 11.

Flage, in den zusammengesetzten Benennungen der Noten, bedeutet offenbar die nächstfolgende. Parhypate, in der untern Oktave, ist also die nächste höhere; Paranaṭā, in der oberen Oktave, die nächste niedrige. Eben das ist der Verstand bey dem Worte Tritā. Allein das Wort Naṭā, die letzte, scheint wiederum eine hinaufsteigende anzudeuten — Und es war finster auf der Tiefe! — Diese Widersprüche erklären gewissermaßen die große Ungewissheit in Ansehung der Tonleiter; sie bleiben indeß allemal merkwürdig, und vielleicht eben so sehr, als irgend etwas von dieser Art.

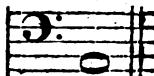
Ich bin freylich zuweilen, wegen der anscheinenden seltsamen und widersprüchlichen Melodie, welche die hinaufsteigenden griechischen Tonleitern hervorbrachten, auf die Gedanken gerathen, daß sie, bey ihrer Umkehrung, in Ansehung ihrer Intervalle, uns weit besser in die Ohren fallen, und daß dadurch manche Schwierigkeiten gehoben seyn würden; ich fand aber bald, daß alsdann doch andre noch unerklärlichere zurück blieben. Man lasse Proslambanomenos ganz beiseite, als eine Note, die ohne Unterschied oben oder unten in der Tonleiter hinzukommen konnte, und vergleiche die Intervalle unserer diatonischen absteigenden Tonleiter im natürlichen C, mit den Intervallen der Griechen in der hyperdorischen niedersteigenden Tonart; so wird man finden, daß die Intervalle die nämlichen sind:



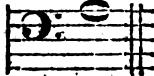
Diese Hypothese hätte sich durch viele Stellen in den griechischen Schriften vertheidigen lassen; allein widerspenstige Thatbeweise hätten sich dann dagegen aufgelehnt, und sie am Ende gänglich umgeworfen.

Die Widersprüche in Ansehung der Tonleiter sind eine Materie, die mehr Zeit und Nachdenken forderten, als ich darauf zu wenden vermochte; indeß wollte ich sie nicht gern eher verlassen, bis ich nach irgend einer unwidersprechlicheren Regel gefunden hätte, wie sich diese Streitfrage entscheiden ließe, da die wenigen übriggebliebenen Fragmente griechischer Musik, durch einen Mißverständ, in diesem Stücke eben so würden verhunzt werden, als ein Gedicht, wenn man es rückwärts lesen wollte.

Am Ende entdeckte ich eine untrügliche Regel, dazu in den Werken des großen Euclides, den man so viele Jahrhunderte hindurch, als Gelehrtgeber der Mathematiker angesehen hat, und dessen Schriften von jeher ihr Gesetzbuch gewesen sind. In seinem Abschnitt vom Kanon,<sup>1)</sup> S. 37. der Melismatischen Ausgabe, nimmt er Proslambanomenos als die ganze Saite. Wenn sich also irgend etwas in der alten Musik gewiß ausmachen läßt, so ist es dies: daß diese ganze Saite den niedrigsten Ton in der griechischen Tonleiter vorstelle, der, in der hyperborischen Tonart einerley war mit der Note, A —



die halbe Saite, Mesä, mit ihrer Oktave, a — — — — — — — —



das Drittheil, Mátá Diezeugmenon, mit der Quinte der Oktave, e, — — — — — — — — und der vierte Theil der Saite, Mátá Hyperbolón, mit der Doppelten Oktave, aa, — — — — — — — —



welches alle die Konsonanzen sind, die die Alten zuließen. Acht Neuntheile der Saite gehören für den Ton Hypatá Bareia, gravis, welches B im Bass ist, ein Ton höher als Proslambanomenos, oder A.

Dieser Abschnitt der Notenlinie also, welcher den Ton A andeutet, muß allem Zweifel über die Ordnung der Tonleiter ein Ende machen, welcher aus der verkehrten Anwendung der Wörter hoch und tief etwa entstanden ist, - die bei allen ältern und ältesten griechischen Schriftstellern über die Musik beständig vorkommen.

Und jetzt, da wir mit der Tonleiter fertig sind, wollen wir wieder auf die Tabulatur kommen.

Die Vielheit der Noten in der alten griechischen Musik, muß unstreitig das Studium derselben mühsam und langwierig gemacht haben, selbst da schon, als die Kunst an sich selbst im Grunde sehr einfach war. Es ist daher kein Wun-

<sup>1)</sup> Unter Kanon muß man hier eine einzelne Saite verstehen, die mit beweglichen Stegen durchschnitten war, und zur Richtschnur der Regel dient, musikalische Intervalle, und das genaue Verhältniß von Ton zu Ton zu bestimmen,

ber, daß *Plato*,<sup>2)</sup> wenn er gleich nicht wünschte, daß junge Leute zu viel Zeit auf die Musik wenden sollten, ihnen erlaubte, drei Jahre bloß der Erlernung ihrer Anfangsgründe zu widmen; und doch glaubte, er habe das Studium auf seine kürzeste Zeit eingeschränkt. Am Ende dieser Zeit aber war ein Schüler der Musik kaum im Stande, alle Noten zu nennen, und eine Melodie vom Blatte weg, wie wir es nennen, in alten Tonarten und Klanggeschlechtern zu singen, und sich zugleich dabei mit der Leyer zu begleiten; viel weniger ließ sich erwarten, daß er in jeder Art von Rhythmus fertig und sicher seyn, daß er Geschmack und Ausdruck in seiner Gewalt haben, oder im Stande seyn könnte, selbst eine Melodie auf ein neues lyrisches Gedicht zu versetzen.

Es war weit schwerer, nach der Tabulatur zu singen, als einer Stimme oder einem Instrumente mit seinem Gesange zu folgen; so, wie es weit schwerer ist, die thinesische Sprache zu lesen, als zu sprechen, weil es der Schreibzüge eine so große Menge giebt. Wenn wir indeß ist griechische Musik auffänden, so würden wir im Stande seyn, sie zu lesen; ohngeachtet man gemeinlich glaubt, die alte Notenschrift sei gänzlich verloren gegangen. Wenn wir sie aber auch vielleicht noch völlig so entziffern können, als die Griechen nur immer gekonnt hätten; so ist es uns doch ist unmöglich, und wirds immer bleiben, den griechischen Gesang in Phrasen einguthellen, ihn zu accentuiren, und ihm den ursprünglichen und wahren Ausdruck zu geben. Denn es ist mit der Musik jedes Landes, wie mit der Sprache desselben. Sie mit den Augen lesen, und sie aussprechen, ist zweyerlei; und wir können über den Ausdruck einer todtan Musik zu keiner größern Gewissheit gelangen, als über die Aussprechung einer todtan Sprache.

„Es ist indeß sehr zu verwundern, sagt Herr Burette,<sup>3)</sup> daß die alten Griechen, bey allem ihrem Genie, und in so vielen Jahrhunderten, während welcher sie die Musik trieben, niemals eine kürzere und bequemere Art, sie niederzuschreiben, erfunden haben, als durch 1620 Noten; und daß sie nie darauf gefallen sind, ihre Tabulatur dadurch zu vereinfachen, daß sie die nämlichen Zeichen beides für die Stimme und Instrumente hätten gelten lassen. Man wird vielleicht sagen, diese Verschiedenheit der Tabulatur finde sich noch bey

2) *De Legib. Lib. VII. ed. Steph. p. 812.*

3) *Mémoires de l'Acad. des Insér. T. V. p. 182.*

uns, in Ansehung der Laute und einiger anderer Instrumente; allein dieser Unterschied ist beynahe schon abgeschafft.<sup>c)</sup> Und doch, ungeachtet der großen Einfachheit unsrer Tabulatur, in Vergleichung mit der Alten, sind die neueren Notenzeichen noch immer so zahlreich, und so schwer zu verstehen und zu behalten, daß ein Musikschofer schon lange vorher Ohr und Stimme gehörig kann ausgebildet haben, ehe sein Auge im Stande ist, sie fertig zu lesen. Und es läßt sich behaupten, daß die Beobachtung der musikalischen Regeln schwerer ist, als musikalische Ausführung.

Es wäre daher der Mühe werth, die Schwierigkeiten der alten und neuen Musik einzeln zu berechnen, damit wir durch eine Vergleichung von beyden Seiten in Stand gesetzt würden, zu entscheiden, bey welcher sich die mehrsten Schwierigkeiten finden.

In Ansehung derer, welche die Notenbezeichnung betreffen, ist es vielleicht mehr Einbildung als Wahrheit, daß es ihrer so viel mehr in der alten Musik gebe, als in der neuen.

Denn, wenn gleich die Alten hundert und zwanzig verschiedene Charaktere für die Töne allein hatten, die Zeichen des Zeitmaßes ungerchnet, und diese Charaktere, durch Veränderungen in den Tonarten und Klanggeschlechtern, bis auf sechzehn hundert und zwanzig vervielfältigt wurden; so müssen wir doch durch diese Veränderungen mit denen vergleichen, welche unsre sieben Schlüssel her vorbringen, worin jede Note mit einem *x* oder *b* bezeichnet werden kann; und dann wird sichs zeigen, daß das Gedächtniß fast eben so sehr durch die neue, als durch die alte Notenschrift beschwert wird.

Unser Umfang ist freylich viel ausgebreiter, als bey den Griechen; wenn wir ihn aber bloß auf drey Octaven einschränken, welches der Bezirk der ganzer Reihe von Tonarten in dem großen Systeme der Alten war; so werden wir sie.

b) Herr Burette hat der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften zu Paris eine Menge gut geschriebener Abhandlungen, fast über jeden Theil der alten Musik, vorgelegt. Wenn die Untersuchungen dieses gelehrten Akademisten mir glücklich zu seyn diukten, und mir durch Aufklärung der Schwierigkeiten ein Gnudge thun, so werde ich mir ohne Bedenken keinen Fleiß und seine Gelehrsamkeit zu Nutze machen; außers dem aber wird ich es entweder selbst versuchen, diese Schwierigkeiten zu erötern, oder beyndlich meine Unwissenheit und Unfähigkeit gestehen, den Lesern zulängliche Auskunft darüber zu geben.

ben Veränderungen für jeden von den zwey und zwanzig natürlichen Tönen haben, die sich in allem auf hundert vier- und funfzig belaufen, ohne die durch  $\text{A}$  und  $b$  hinzukommenden; und da diese noch einmal so viel betragen, so werden alle, zusammengenommen, ungefähr 455 verschiedene Bezeichnungsarten der in den drei Octaven enthaltenen Semitöne ausmachen, ohne weder die äußersten Kreuze, noch doppelten  $b$ 's mitzuzählen.

Hernach bedenke man die Verschiedenheit der Intonation,<sup>c)</sup> welche durch die Temperatur zwischen den Tönen in  $C$  dur und in  $Eis$  dur mit sieben Kreuzen entsteht, zwischen  $D$  dur mit zwey Kreuzen, und  $Des$  moll mit sieben  $b$ 's; auch die verschiedene Lage der Töne in allen unsren vier und zwanzig Tonfolgen; zugleich bringt man auch die große Anzahl unsrer verschiedenen Zeichen für die Dauer dieser Töne mit in Rechnung; so wird die Simpliciteit der neuern Notenbezeichnung nicht mehr so viel Vorzüge vor der ältern zu verdienen scheinen, als man gemeinlich glaubt.

Doch, die Musik ist noch eine neue Kunst für uns, indem es erst ein paar hundert Jahre sind, seitdem das ihige System soll erfunden seyn; da hingegen die alte Musik einige tausend Jahre vorher blühte. Es ist daher gar kein Wunder, daß die unsrige noch nicht jede Bequemlichkeit der Notenbezeichnung erlangt hat. Indes wage ichs, ungeachtet der Mängel der neuern Musik in einigen Stücken, zu behaupten, daß sie einen sehr hohen Grad der Vollkommenheit erreicht hat; und ich berufe mich wegen der Wahrheit dieser Behauptung auf die tägliche Erfahrung derer, die guten Geschmack und feines Gehör besitzen.

Um meinen Lesern die alten und neuern musikalischen Systeme neben einander zur Vergleichung vorzulegen, will ich hier ein allgemeines Diagramm von beiden herstellen, welches der gelehrte Weibom, in seinen Anmerkungen zum Euclid, entworfen hat:

c) Diese Verschiedenheit macht einen wirklichen Unterschied, und mancherley Schwierigkeiten in unsrer Notenschrift, indem  $C\text{x}$  und  $D\text{b}$  nicht nur zweyerley Töne auf vollkommenen Instrumenten sind, sondern auch durch zweyerley Zeichen in unsrer Tabulatur ausgedrückt werden.

Vollkommenes System der Neuern, verglichen mit dem großen und  
allgemeinen System der Alten.

Griechische Namnen.	Notenschrift der Töne i. d. Hypo- dorische Tonart.	Alte Solmisa- tion.	Neue Solmisa- tion.	Röm. Buchsta- ben, v. heil. Gre- gor eingeführt.	Ω	Griechische Na- men für d. Töne der 2ten Oktav.
	M' Μ'	τε		la	ee	
	L Λ	τε τω		sol	dd	
	Χ Φ	τω τη		fa	cc	
	Λ	τη		mi	bb	
	B Β	τη τü				
	Γ Ν	τε	la	re	aa	Mit d. Hypers- holdon.
	H Δ	τω	sol	ut	g	Parandēd hyp. ob. hyp. Diat.
	Λ Κ	τη	fa	ut	f	Tritia Hyperb.
	M Ι	τε	la	mi	e	Mit d. Diezeug.
Mita Synem- menon.	Γ Ρ	τε τω	la	sol	d	Parandēd Diez. ob. Diez. Diat.
Synemmenon Diatonos.	Τ Τ	τω τη	sol	fa	c	Tritia Diez.
Tritia Synem- menon.	Ψ Φ	τη τε	fa	mi	b	Paramēsd.
Mesd.	Ω Η	τε	la	mi	re	
Diezon diat. ob. Eichan. Meson.	Δ Τ	τω	sol	re	ut	
Parhypatā Meson.	Σ Ε	τη	fa	ut		
Hypatā Meson.	Π Ε	τε	la	mi		
Hyp. Diat. oder Eichanos Hyp.	η Η	τω	sol	re		
Parhypatā Hy- paton.	β Σ	τη	fa	ut		
Hypatā Hy- paton.	Ξ Σ	τε	mi			
Proslambano- menos.	Δ Σ	τε	re			
	Ω Σ	τω	ut			

## Zweyter Abschnitt.

### Von den drey Klanggeschlechtern, dem diatonischen, chromatischen, und enharmonischen.

**S**in der neuern Musik giebt es nur zwey Klanggeschlechter, das diatonische und chromatische. Diese bestehen in der Art, die Töne und Semitöne zu ordnen, woraus die Melodie zusammengesetzt ist. <sup>a)</sup>

In der alten Musik wurde der Ton nicht bloß in zwey Töne, wie bey uns, sondern auch der Semiton wieder in eine Diesis, oder einen Viertelton, eingeschellt. Diese drey Arten von Intervallen, der Ton, der Semiton, und die Diesis, machten den Unterschied der drey Klanggeschlechter aus.

Es ist oben schon angemerkt, daß die Quarte in der Musik der Alten allemal die Gräuze der Töne war, und daß ihre äufersten oder höchsten und tiefsten Töne, stantes, immobiles, oder feststehend, waren. Wie die Oktave in der neuern Musik keine Veränderung zuläßt, sondern so vollkommen als möglich geistimmt wird; so durfte auch die Quarte in der alten Musik niemals von der Vollkommenheit abgehen. Die verschiedenen Klanggeschlechter wurden also durch die Veränderungen bezeichnet, die in den beyden mittlern Tönen des Tetra-chords vorgliengen, die man mobiles, veränderlich, nannte. Euklidus definiert daher ein Klanggeschlecht, als die Abtheilung und Einrichtung des Tetra-chords in Ansehung der Intervalle der vier Töne, woraus es besteht; und Pap-pus Alexandrinus sagt, die Klanggeschlechter bestünden bloß aus verschiedenen Abtheilungen des Tetra-chords.

a) Wenn nicht mehr als zwey Semitöne in einer Oktave vorkommen, so kann die Melodie im eigentlichen Verstände nicht diatonisch heißen.

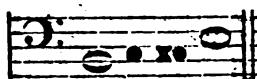
Unsre heutige Chromatik läßt sich kaum mit dem chromatischen Genus der Alten vergleichen; denn bey ihnen würde schon jedes vorkommende b oder E, welches eine neue Tonart einleitete, eine Veränderung des Klanggeschlechts geheißen haben. Bey uns hingegen ist eine bloße Veränderung der Modulation, wenn sie auch eine Veränderung der Tonart veranlaßt, keine Veränderung des Klanggeschlechts. Denu so lange man die in der Harmonie und Melodie gebrauchten Töne zu irgend einem Tonsystem rechnen kann, läßt man es noch für diatonisches Klanggeschlecht gelten; und bloß eine regelmäßige Folge von zwey oder mehr Semitönen, aufwärts oder niederwärts, macht die neuere Chromatik aus.

## II. ~~Wörter~~. Von den drei Klanggeschlechtern.

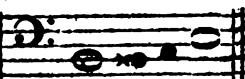
29

In dem diatonischen Geschlechte schritt die Melodie mit einem Semiton und zwey ganzen Tönen fort, als:  $B-C D E$  ; und von der Folge zweyer Töne auf einander, erhält dieß Klanggeschlecht den Namen des diatonischen, von *τοις*, durch, und *τονος*, ein Ton; d. i. in der Fortschreitung von einem Ton zum andern, die in der griechischen Musik nirgend anders statt fand, als im diatonischen Klanggeschlechte.

Das chromatische schritt mit zwey auf einander folgenden halben Tönen, und einem Hemiditon, oder einer kleinen Terz, fort; als:  $B C C \times E$



Diese Modulation hieß zwischen der diatonischen und enharmonischen das Mittel; Martianus Capella und Bryennius glauben daher, sie habe ihren Namen von *χρωμα*, die Farbe, Denn so, wie die Abstufungen zwischen Schwarz und Weiß, Farben heißen, so wird dieß Klanggeschlecht, sagen sie, das zwischen dem diatonischen und enharmonischen in der Mitte steht, das chromatische genannte. Rousseau sage uns, in seinem Wörterbuche, man habe dieß Klanggeschlecht in gefärbten Noten zu schreiben pflegen, ohne jedoch irgend ein Zeugniß zum Beweise dieser Meynung anzuführen. \*)

Das enharmonische Tetrachord glieng durch zwey Vierteltöne und eine große Terz,  $B B \times C E$  . Dies Klanggeschlecht wird oft,

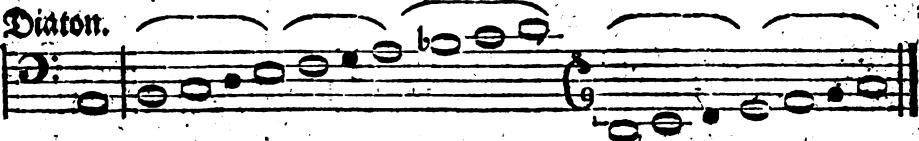
vom Aristoxenus und andern, schlechthin *αρμονια*, *harmonia*, d. i. das wohl eingerichtete und geordnete, genannt.

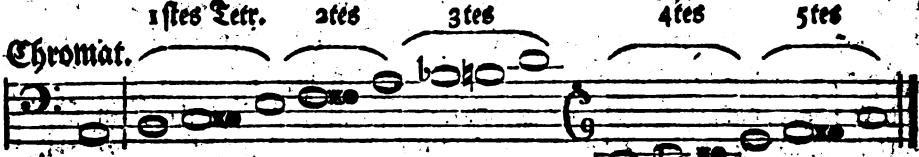
\*) Rousseau führt eigentlich in seinem Wörterbuche (art. *Chromatique*) drey Ableitungen dieses Worts an, ohne fñr irgend eine zu entscheiden: die nämliche, deren Dr. Burney vorhin erwähnt, und die Martianus Capella aus dem Aristides Quinquebus nahm; (de Mus. L. I. p. 18. edit. Meibom.) eine zweyte, weil das chromatische Klanggeschlecht das diatonische durch seine halben Töne abändre und verschdnere, die in der Musik eben die Wirkung thun, wie die Abwechselung der Farben in der Malerey; und die dritte, die ihm der Verfasser mit Uurecht als die seitige beylegt, weil die Griechen die Töne dieses Geschlechtes mit rothen oder andern Farben bezeichnet hielten. Freylich ist diese Ableitung wohl die unwahrscheinlichste; indeß macht sie Kircher in seiner Musurgie, T. I. p. 119; und, wie gewöhnlich, ohne weiteren Beweis. Num. d. Uebers.

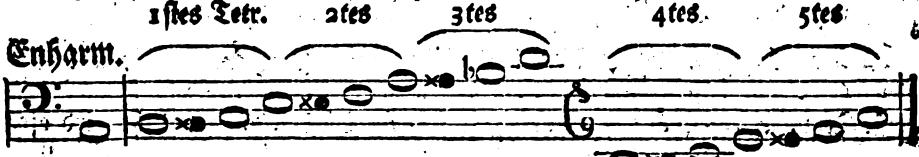
## II. Abschn. Von den drey Klanggeschlechtern.

Jedes von diesen drey Geschlechtern hatte einige Töne in seiner Tonleiter, die ihm eigenhümlich und charakteristisch waren, und einige, die es mit den andern beyden gemein hatte. Zum Exempel, *B C E F A B b* und *d* wurden in allen drey Klanggeschlechtern gebraucht; da hingegen *D G* dem diatonischen, *C x* und *F x* dem chromatischen, und *B x*, *E x*, und *A x* dem enharmonischen eigenhümlich waren. Eine vollständige Tonleiter jedes Geschlechts in neuern Noten wird diese Sache besser, als Worte, erläutern:

1stes Tetrach.      2tes      3tes      4tes      5tes

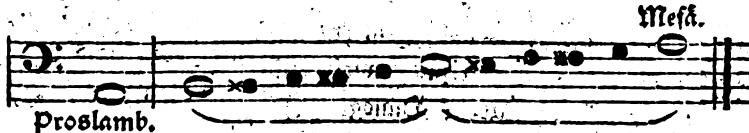
**Diaton.**      

**Chromat.**      

**Enharmon.**      

Hieraus sieht man, daß die ordentliche diatonische Tonleiter, gleich der neuern, aus Tönen und Semitönen bestand; die chromatische aus Semitönen und kleinen Terzen; und die enharmonische aus Vierteltönen und großen Terzen; Unterschlede, die man in Griechenland lange sehr strenge beobachtet zu haben scheint; da man auf der Leyer nur vier Saiten für jedes Tetrachord hatte, und die Flöten auf eine besondere Art für jedes Klanggeschlecht gebohrt waren, wobei man nicht dafür gesorgt hatte, auch die den andern beyden eigenhümlichen Töne hervorzubringen. Und doch finden wir, daß man zu Euclids Zeiten ein vermisstes Geschlecht, wie er es nennt, eingeführt

hatte. Dieser Schriftsteller, der unter allen Alten, die von der Musik geschrieben haben, so weit er geht, der deutlichste und verständlichste ist, hat uns folgende außerordentliche Tonleiter mitgetheilt, die bey dem vermischten Klanggeschlechte gewöhnlich war:



Man sieht hieraus, daß sechs Saiten dazu gehören, das Diatessaron, oder das Intervall einer Quarte auszufüllen, welches in jedem von den drey reinen und unvermischten Klanggeschlechtern nur vier Saiten brauchte; und die Olden vom Proslambanomenos bis zur Mefz, die in dem reinen diatonischen, chromatischen, oder enharmonischen Geschlechte nur acht Saiten hatten, mußte man in dem vermischten Geschlechte mit zwölfen ausfüllen. Es ist daher eine von Perrault<sup>6)</sup> gemachte Anmerkung über den Vorzug der neuern Tonleiter vor der ältern, weil sie eine größere Anzahl von Tönen in dem Umfang einer Quarte hat, nicht so vortheilhaft für uns, als es anfänglich scheint. Denn die Anzahl der Moten ist in beyden gleich groß; nur mit dem Unterschiede, daß die Alten kein G mit einem x, oder E mit einem b hatten; und daß die Neueren keine Diesis, oder kein Intervall eines Vierteltons, zwischen BC, EF, oder A und B b haben.

Aristoxenus sagt uns, daß selbst zu seiner Zeit die Abtheilung und die Gränzen der Klanggeschlechter noch nicht genau festgesetzt waren; und Aristoteles Quintilianus redet von verschiedenen Klanggeschlechtern, oder Arten von Intervallen, die lange nicht mehr gebräuchlich, aber uralt wären; dabei aber so wild und unregelmäßig, daß sie seit der Zeit, da die Musik einen höheren Grad der Vollkommenheit erreicht, und man die Regeln der drey vornehmsten Klanggeschlechter festgesetzt hatte, von den besten Tonkünstlern nicht mehr gebraucht wären. Eben dieser Schriftsteller behauptet, Plato rebe in seiner Neopublik von diesen barbarischen Einschätzungen der Tonleiter, oder von den alten Harmonien, wie man sie zu nennen pflegte, und nicht von den gewöhnlichen Tonarten eben dieses Namens, wenn er einige davon zuläßt, und andre verwirft.

6) Essais Physiques, Tom. II.

Die Autoren schrieben jedem Klanggeschlecht eigenartümliche Wirkungen zu, und reden von manchen charakteristischen Unterschieden derselben, die uns hier ganz eingebildet und chimärisch vorkommen. Vielleicht sind sie, wann sie jemals existirt haben, durch die neuere Harmonie verloren gegangen. Aristides Quintilianus sagt, S. iii: Das diatonische Klanggeschlecht sei männlich und ernsthaft; das chromatische angenehm und pathetisch; und das enharmonische belebend und sanft. Vitruv sagt von den enharmonischen, es sei auf eine vorzügliche Art ernsthaft und majestatisch. <sup>\*)</sup>

Und Plutarch, in seinem ersten Versuche wider Epikurus den Epikuräer, stellt die Frage auf: „Währen gerschneidet das chromatische Klanggeschlecht die Männer und löst sie auf; und warum stählt sie das enharmonische, und befähigt das Gemüth nach seiner Unruhe?“

Aristides Quintilianus sagt, an einem andern Orte, <sup>4)</sup> von den Klanggeschlechtern, das diatonische sei das natürliche, weil alle, die Ohren haben, wenn sie gleich keine Musik verstehen, im Seande sind, es zu singen.

Das chromatische ist künstlicher; <sup>5)</sup> denn es kann nur von Musikverständigen gesungen werden.

Das enharmonische ist das feinste und schwerste von allen, und ist bloß von den größten Künstlern gewählt und bearbeitet worden.

c) *Cantus eius maxime grauem et egregiam habet auctoritatem.* — — Vielleicht hat die Idee von einer größern Tonfolge, welche der enharmonische Ditonus dem Gebrüder einbräuchen mußte, zu der Vorstellung etwas beigetragen, daß die Musik in diesem Klanggeschlechte belebend sei; wie sie aber zu gleicher Zeit ernst und befähigend, belebend und sanft, seyn könnte, läßt sich nicht wohl begreifen. Die Römer haben diese Klanggeschlechte nie gekannt, denn es war schon verloren gegangen, ehe bey ihnen die römischen Künste in Flor parari; und Aristides Quintilian, der nach dem Vitruv lebte, konnte die Wirkungen derselben nur bloß aus indirekter Überlieferung kennen. Er schreibt ihm sehr entgegengesetzte Eigenschaften zu: *διογρατικῶν δὲ τοῦτο τοῦτο τοῦτο*; welches Meibom übersetzt: excitandi autem vim habet, et est mansuetum. Indem ich aber in seinen Anmerkungen nach einer Aufflösung dieses Widerspruchs mich wünsche, finde ich, daß er glaubt, diese Stelle sei verfälscht.

d) p. 19. Edit. Meibom.

e) Ein gelehrter Freund von mir hat eine natürliche und leichte Verbesserung des Textes in dieser Stelle vorgeschlagen, die so, wie sie im Meibom steht, kaum verständlich ist. Sie besteht bloß in einer Versezung der Endungen der beyden letzten charakteristischen Wörter.

Die Alten haben solche Wunder von diesem längst verlorenen, und längst bedauerten Klängeschlechte erzählt, daß hier eine besondere Erörterung über seine Existenz und Eigenschaften nothwendig zu seyn scheint. Nichts ist neuern Tonkünstlern so schwer zu begreifen, als daß jemals gefällige Wirkungen und Eindrücke durch Intervalle hätten können hervorgebracht werden, die sie selbst zu machen nicht im Stande sind, und denen man, wenn sie dieselben auch machen, und in die Melodie hinein bringen könnten, keine Harmonie würde geben können, die dem Ohr angenehm, oder den Regeln des Kontrapunkts gemäß wäre.

Und es giebt so viele Widersprüche in den Nachrichten der alten Schriftsteller über diese Art von Musik, daß nichts andres, als eine Hypothese, ihnen einige Wahrscheinlichkeit zu ertheilen vermag. Ich wag' es daher, mit Erlaubniß meiner Leser, meine Muthmasungen über diese Sache in die Form einer Hypothese zusammen zu werfen, und gehe ihnen zugleich die Versicherung, daß es die einzige ist, die ich in diesem ganzen Werke zu machen gedenke.

### Über die alte Enharmonik.

Aus verschiedenen Stellen der alten Schriftsteller über die Musik ergiebt sich, daß bei den Griechen zwey Arten enharmonischer Melodien üblich waren; und wir finden nicht, daß in der ältesten davon die Diesis, oder der Viertelton, jemals vorgekommen sey. Diese werde ich, in dem nachfolgenden Versuche, durch den Namen der alten Enharmonik unterscheiden. Die andre Art, worinn der halbe Ton in zwey Viertelteile abgetheilt war, und die eine Verfeinerung jener erstern gewesen zu seyn scheint, werde ich die neue Enharmonik nennen.

„Die Zahl der vier Saiten, wovon das Tetrachord seinen Namen hat,“ sagt Herr Rousseau, „war so wenig wesentlich und nothwendig, daß wir Tetrachorde in der alten Musik finden, die bloß drey Saiten hatten. Der gleichen waren, eine Zeit lang, die enharmonischen Tetrachorde.“ Er denkt eben dieses Umstandes, wenn er von Erfandung des enharmonischen Klängeschlechtes vom Olympus redet. <sup>6)</sup>

a) Dict. de Mus. art. TETRACHORDE.

b) Art. ENHARMONIQUE.

Da nun die einzige Quelle dieser Behauptungen eine Stelle in Millards Gespräche von der Musik zu seyn scheint, die in der That merkwürdig ist, so will ich hier davon eine möglichst treue Uebersetzung geben:

„Denn die genaue Enharmonik (ἐνεργημονικού πυκνού) die jetzt gebräuchlich ist, scheint nicht die Erfindung dieses Tonkünstlers gewesen zu seyn; wie Sie einem nicht mehr verhandeln wollen.“

c) In einem nicht mehr vorhandenen Werke.

d) d. i. mit Vorbeylegung des dritten Tons, aufwärts, in jedem Tetrachord, dessen er sich bediente. Was für eine Melodie solch eine verstümmeleste Tonleiter hervorbringen müste, wird weiter unten gezeigt werden.

e) Dies ist offenbar, Enharmonik ohne den Viertelton — Es fehlt hier absichtlich eine lange unverständliche Parenthese. \*)

→ Das heißt, mit der **Diesis**, oder dem eigentlichen enharmonischen Viertelton.

Die hier fehlende Stelle ist weder lang, noch Parenthese, noch ist gar unverständlich; zumal, wenn man Burette's sehr gründliche und scharfsinnige Erläuterungen (Mem. de l'Acad. des Inscr. T. XIX. p. 286 seq. ed. d'Amst.) dadurch zur Rette zieht. Sie gehört indess nicht genug zum Zweck, um sie hier, mit jenen Erläuterungen einzuschalten. Über sie aus Plutarch's Text ganz wegzulassen, wie der Verfasser vorschlägt, um seine Hypothese desto mehr zu begünstigen, wäre doch wohl zu viel gefordert. A. d. Ueb.

„sich jedermann leicht davon überführen kann, der auf einen Flötenspieler  
g. Ache giebe, der in dem altemodischen Stil spielt; denn der gleichen Spieler ma,  
„then gen den haben Ton zum nicht zusammengehörten Intervall.“ Von  
„dieser Art waren also die ursprünglichen enharmonischen Melodien; in der  
„Folge aber wurde der halbe Ton getheilt, in den lydischen und phrygischen  
„Tonarten. Man sieht also, daß Olympus die Kunst zur größern Vollkom-  
„menheit brachte; dadem er eine Wahrheit einführete, die den ehemaligen Ton-  
„künstlern neu und unbekannt war; und der große Erfinder und Urheber des  
„ächten und schönen griechischen Musik wurde.“

Herr Burette, der dies ganze Gespräch Plutarch's, mit einer Übersetzung, und einem weitläufigen Kommentar, in den Abhandlungen der Akademie der schönen Wissenschaften, herausgegeben hat, scheint sichs gar nicht erklären zu können, daß Olympus keinen Ton berührt habe, der irgend einem von den drei Klanggeschlechtern eigenthümlich sei. Und doch ist in dem ganzen Gespräch nichts so deutlich, als daß Plutarch damit sagen will, die drei Noten, deren sich Olympus in jedem Tetrachord bedient habe, wären allen den Klanggeschlechtern geweiht gewesen. Er brauchte weder den Eichhorns diatonus, der dem diatonischen Geschlecht eigen ist, noch den Eichhorns chromatikos, noch selbst den Ton, sagt Plutarch, der ist dem enharmonischen Klanggeschlecht eigenthümlich ist, das heißt, weder das natürliche D, noch Cis, noch das enharmonische B x.

Allein, Burette verwechselt die alte Enharmonik mit der Neuen. Er glaubt, die spöndäische Melodie sey in der phrygischen Tonart gewesen, deren Aristides Quintilian S. 21. gedenkt; wenn gleich in dieser die Diesis vor kommt, da doch Plutarch ausdrücklich sage, diese alte Melodie habe gar keine charakteristische Töne der drei Klanggeschlechter enthalten. Und das alles nimmt er an, um eine unverständliche Parenthese zu erklären, die man lieber ganz wegläßt, wenn man ihr keinen Sinn geben kann, der nicht mit den übrigen Worten des Textes streitet, der ohne diese Parenthese klar und verständlich ist.

Man muß Herrn Burette das Verdienst eines großen Fleisches und vieler Gelehrsamkeit zugestehen; er scheint aber nicht allemal eben so viel Scharfsinn, oder Muth genug gehabt zu haben, seine Unfähigkeit zu gestehen, unverständli-

the Stellen seines Verfassers zu erklären. Regenbucht sich er eine Schweißigkeit; alles erklärt er. Daher giebt es, bei aller seiner großen Gelehrsamkeit und Kenntniß des Alterthums tausend unverständliche Erklärungen in seinen Ausführungen über den Plutarch. *En écriture*, sagte Fontenelle, *jal toujouars taché de m'entendre* — Eine herrliche Regel! die billig jeder Schriftsteller zur seinigen machen sollte.

Ich sage dies nicht, um Burettens Verdienst herabzusehen, da ihm fast alle nachherigen Schriftsteller über die Musik große Verbindlichkeiten haben, und da seine Arbeiten mir selbst vor allen andern vorzüglich brauchbar gesessen sind; sondern nur, um zu zeigen, auf wie wenig Schriftsteller man sich durchgängig verlassen, wie wenige man ohne Behutsamkeit lesen darf.

Die Stelle im Plutarch; welche die alte Enharmonik betrifft, habe ich getreu und so buchstöblich, als möglich, übersetzt. Man muß sich erinnern, daß die dorische Tonart, worin Olympus seine Melodien gesetzt haben soll, mit unsrer Tonart D moll übereinstimmt. Wenn wir nun in den Tetrachorden dieser Tonart allemal den dritten Ton auslassen, so bekommen wir folgende Melodie, Olympus mag nun zwei vereinigte, oder zwey getrennte Tetrachorde zu seinem System gehabt haben.

Vereint:

Proslamban. bloß die Oktave vollzumachen.

Mesa oder Grundnote.

Getrennt:

Diese beiden Tonleitern enthalten bloß die Intervalle, die in folgender Oktave vorkommen:

Dies ist aber ganz genau die alte schottische Skala in Moll; ein Umstand, der jedoch kein Mutmaß auffallen muß, der nur einigermassen mit den Intervallen der griechischen Tonleiter und mit schottischer Musik bekannt ist. \*)

Der Abt Roussier redet in dem zweyten Abschnitt seines *Mémoire sur la musique des anciens* von einer alten chinesischen Tonleiter von sechs Noten, deren auch Rameau Erwähnung thut. Man hat sie noch in Zahlen aufbewahrt; und nach Rameau's Auslegung, der die Zahlen von aufwärts gehenden Quinten erklärt, kommt aus ihnen gerade die schottische Tonleiter heraus; nur daß Eine Note, die Oktav auszufüllen, in dieser hinzukommt: C, D, E, G, A, (c). Roussier behauptet, Rameau habe Unrecht; und freylich scheint auch der Grund, den er in Ansehung der Längen und Schwingungen (Sect. XXI.) wider ihn braucht, scheinbar genug. Aber Roussier hatte Interesse des Systems, das ihn bey der Entscheidung dieser Sache trieb; und das hatte Rameau nicht. Wenigstens muß man gestehen, daß Rameau's Erklärung die wahrscheinlichste und natürlichste Tonleiter giebt; weil darinn, wie in der schottischen und der alten enharmonischen Tonleiter, die Quarte und Septime weggelassen wird. Die einzige Probe chinesischer Musik, die Rousseau in seinem Wörterbuch aus dem dñ Halde gegeben hat, scheint Rameau's Tonleiter zu bestätigen. Denn eine einzige Stelle, zu Anfang des dritten Taks, ausgenommen, wo  $\mathfrak{F}$  so ursprünglich mit herein kommt, daß man vermuten sollte, es sey bloß durch Irrthum des Kupferstechers eingeschlichen, sind die Quarte und Septime des Grundtons durchgängig geflissentlich ausgelassen; und nichts kann schottischer seyn, als der ganze Gang dieser Melodie.

Alle Proben chinesischer Musik, die ich habe aufstreben können, und wovon ich verschiedne unter den Beispielen der Nationalmusik im zweyten Bande meiner Geschichte liefern werde, sind von dieser Art. Und sie müssen es auch seyn, wegen der Einrichtung ihrer Instrumente, die keine Semitöne haben. Eins von diesen sah ich vor einigen Jahren zu Paris. Es gehörte dem Abt Arnaud von der französischen Akademie, und war eine Art von Sticcardo, das aus hölzernen Stäben von verschiedner Länge bestand, die so wohlklingend, wie

\*) Weitere Nachrichten und Untersuchungen, die schottische Nationalmusik betreffend, findet man in HAWKIN's General History of Music, Vol. IV. p. 1. seq. und in ARNOT's History of Edinburgh, 1779. 4to. Anm. des Uebers.

metallene, waren; diese lagen quer über ein hohles Gefäß, das wie ein Schiffsrumpf aussah. Der Umfang begeißt zwey Octaven; und die Intervallen hatten folgende Ordnung:



Es läßt sich aber aus solch einer Tonleiter keine Musik versetzen, die uns nicht an die Melodie in Schottland erinnern sollte, wovon sichs beweisen läßt, daß sie weit älter ist, als man gemeinlich glaubt.

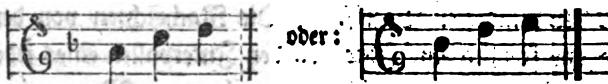
In Ansehung der chinesischen Musik hat mich Dr. Lind, ein vorzügliches Kenner dieser Sache, der alles, was dahin gehört, mit philosophischem Geiste untersucht, und verschiedne Jahre in China zugebracht hat, versichert, daß alle die Melodien, die er dort gehört, eine große Aehnlichkeit mit den alten schottischen Melodien gehabt haben. \*)

Doch, ich komme wieder auf die alte Enharmonik des Olympus. Was für ein Grad des Ansehens der Stelle im Plutarch gebühre, welche die Art ihrer Erfindung betrifft, will ich nicht entscheiden. Kein einziger anderer Schriftsteller erzählt, so viel ich finden können, diese Geschichte; wenn gleich viele außer dem Aristoxenus, von dem Plutarch diese Nachricht entlehnt hat, dem Olympus die Erfindung des enharmonischen Klanggeschlechts beigelegt haben. Hat es aber jenen Arten derselben, eine alte und eine neue, gegeben; so kann man sich mit Recht wundern, daß kein einziger von den vielen Schriftstellern, die von den Klanggeschlechtern handeln, ein Wort hierüber gesagt hat. Indesß ist es auch unleugbar, daß dieser Umstand mehr in eine historische, als technische Schrift über die Musik gehörte; und dies Gespräch Plutarchs ist die einzige historische Abhandlung über die Musik, die auf unsre Zeiten gekommen

\*) In seinen angehängten Noten setzt der Verfasser hinzu, er habe, nach dem Absdruck dieser Abhandlungen von Dr. Russel zwölf chinesische Melodien erhalten, die dessen Bruder, der verstorbene Dr. Alexander Russel, Verfasser der Naturgeschichte von Aleppo, mit aus China gebracht habe, die alle das bestätigen, was hier von dem Mangel der halben Töne in der chinesischen Skala, und von der großen Aehnlichkeit zwischen den chinesischen und schottischen Melodien, wegen Auslassung der Quarte und Quinte, gesagt ist. Alle diese Melodien sind im Viervierteltakt, und mit Texten versehen.

ie. s.) Gest. Nachher wird darin freilich nicht mit solchen Ausdrücken gegeben, daß wir sie bloß für die Hypothese eines einzigen Mittunes halten dürfen; sondern vielmehr als eine alte überlieferte Meinung, die unter allen Tonklassern gängbar war:

Der Elchanos aber, oder der dritte Ton von unten auf dem Tetra chord, scheint nicht der einzige gewesen zu seyn, den die alten griechischen Harfenisten und Bläserspieler in ihren Melodien gern ausließen. Plutarch bemerkt, b) daß sie sich in dem sogenannten *πορθεταρι*, *πορθεταρι τροπω*, des Gebrauchs der *Tritā*, oder des dritten Tons von oben auf dem Tetra chord enthielten. Diesen pflegten sie, im Aufsteigen, zu überschüpfen, und *diæβιβαγεν τα μποε*, d. i. die Melodie zur *Parantē* übergehn zu lassen:



Ich muß hier nur noch bemerken, daß die Oktave, welche entsteht, wenn man die dritte Note, nidermärkte, in zwei Tetrachorden ausläßt, wie die zwey in der Enharmonik des Olympus ausgelassen wurde, gerade die chinesische Tonleiter des *Über Monstrier* i) giebt, und die Tonleiter des Instruments, das, den *Über Armaud* besitzt.

Was ist aber nun *τροπης πορθεταρι*, die spondäische Tonart oder *Mata*? Es scheint fast, daß sie einerley mit der spondäischen Melodie, das ist mit der zu den Libationen gesuchten Melodie des Olympus, gewesen ist, einer von denen, die zu Plutarchs Zeiten noch vorhanden waren; denn er sagt: „die Griechen brauchen sie noch ißt-ten feierlichen Gelegenheiten.“

Plutarch redet gleichfalls von den alten Meistern, welche die *Mata*, den höchsten Ton eines Tetrachords, ausließen; nichts aus Unwissenheit, sagt er; denn sie brauchten sowohl diesen Ton, als die Tritā in ihrer Instrumentalmusik; sondern „es würde in ihrer Vokalmusik eine Unehr für einen Tonkünstler gewesen seyn, sich der *Mata* zu bedienen;“ vielleicht wegen der Unschick-

g) Die Schrift des *Uristorenus*, auf welche sich Plutarch beruft, war, Herrn Burette zufolge, historisch. Meui. de Lit. T. X. p. 309.

h) Ibid. p. 136.

i) Cf. sein *Mémoire*, p. 24.

lücke bei Anstrengung der Stimme zur Herabbringung einer Note, die für ihren natürlichen Umsatz zu hoch war; indem Natur die lezte und höchste Note der Tonleiter in allen Tonarten war.

Die Verwirrung, welche durch die Veränderung der Namen, nach der allmählichen Erweiterung des Systems, entstanden ist, und die Ungewissheit, was für ein System hier im Grunde gemeyne werde, ob das Hexachord oder Oktachord, ob vereint oder getrennt, wirft unfehlbar einen dicken Nebel über diese ganze Nachricht in Plutarchs Dialog. Ich halte sie aber dem ungeachtet für die allermerkwürdigste Stelle über die alte Musik, die ich jemals gefunden habe, weil sie die einzige ist, die eine Art von Beschreibung, der alten griechischen Melodie an die Hand giebt. Alle die Regeln darüber bey dem Aristoxenus geben davon nicht den mindesten Begrif. Die Nachrichten von den Klanggeschlechtern geben uns freylich eine Idee von den Intervallen eines jeden; wir wissen aber mit dieser Idee eigentlich nichts zu machen. Wenn wir aber hören, man habe gewisse Noten in einer diatonischen Skala beständig überschlagen, so erlangen wir wirklich einigen, wenn gleich sehr allgemeinen Begrif von der Sache.

Nichts erhellt einer Melodie einen so starken Charakter, oder *mos*, wie die Griechen es nannten, als die beständige oder gewöhnliche Auslassung einzelner Noten in der Tonleiter. Gesetzt, man wüßte auch nicht aus dieser Stelle gewiß, was für Noten überschlagen würden; so schelne doch die Sache, überhaupt genommen, ziemlich ausgemacht zu seyn, daß diese alten Tonkünstler, Meister der alten ächten griechischen Musik, von welchen Plato, Aristoteles, und alle Schriftsteller als von Leuten reden, die es den neueren so sehr zuvor thaten, sehr gern die diatonische Fortschreitung unterbrechen, dazwischen, oder über gewisse Noten in der Melodie hinweg schreiten möchten; und hieraus wird es höchst wahrscheinlich, daß die Manier der alten griechischen Nationalmelodien sehr viel Ähnlichkeit mit der alten schottischen Musik gehabt habe. Wenn sie Melodien hatten, worin man den Eichanos überschlug, so müssen beyde einander sehr ähnlich gewesen seyn; aber auch selbst die überschlagene Tritia giebt einer Melodie gleichfalls ein sehr schottisches Ansehen: \*)



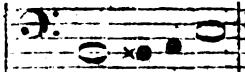
\*) Wenn man annimmt, daß G anstatt E der Grundton, und Dur anstatt Moll die Tonart sey, so entsteht durch diese Auslassung gerade die schottische Tonleiter.

und ich glaube überhaupt, daß die Vorbeleffung einiger Moten in der Tonleiter, welche überschlagne Terzen hervorbringt, auf das Ohr allemal fass die natürliche Wirkung thun wird.

Die chinesische Tonleiter, man mag sie nehmen wie man will, ist ganz gewiß sehr schönerisch. Ich will jedoch nicht behaupten, daß die eine Nation ihre Musik von der andern bekommen, oder daß eine von beyden ihre Melodie den Griechen zu verdanken gehabt habe, wenn sich gleich bey allen dreyen eine starke Ähnlichkeit findet. Indes beweist diese Ähnlichkeit wenigstens, daß sie alle weit natürlicher, und zugleich weit älter sind, als sie auf den ersten Anblick zu seyn scheinen. Die Chineser hasten sehr fest an alte Gebräuche, und sind eben so große Feinde von Neuerungen, als die alten Aegypter; hiendurch wird die Idee von dem hohen Alterthum dieser einfachen Musik noch mehr bestätigt. Und da man Grund hat zu glauben, daß sie der Melodie in der alten griechischen Musik sehr gleich war; so ist es nicht schwer, anzunehmen, daß es eine Art von Musik sey, die einem Volke von simpler Lebensart, während der Kindheit seiner Kultur und Künste natürlich ist. Bey diesem und bey andern schwierigen Punkten, ist es mein anstrenglicher Wunsch, dem Verstände meiner Leser zum wenigsten etwas von einer Idee angugeben, wonaner sich halten kann; und was meinem eignen Verstände die stößtigste Überzeugung giebt, dabei werde ich mich selbst mehrheitlich beruhigen, ohne allen Glauben dadurch umzustößen, daß ich einen ganzen Haufen abweichender Meinungen über einerley Sache ansfüre. Ich gehe also weiter, und komme auf die künstlichere und

### Neuere Enharmonik.

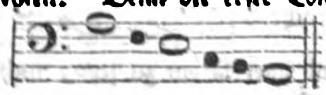
Die schon angeführte Nachricht von der Errichtung des Olympus schenkt uns nicht bloß einen Begrif von der alten griechischen Melodie zu geben; sondern trägt auch, wie mir scheint, mit dazu bey, die wahre Enharmonik, nā der Diesis, etwas weniger unbegreiflich zu machen, als sie ohne diese Idee von ihrem Ursprunge seyn würde.

Wenn wir das enharmonische Tetrachord |  für sich betrachten, so scheint es ganz seltsam und unerklärbar zu seyn; nicht nur wegen

des gescheiteten Semitons, sondern auch wegen des Überschlags eines Dittus, worauf die Melodie in ihrer Fortschreitung eingeschränkt war, nach den benden Diesen, aufwärts, oder vor ihnen, niederwärts. Herr Burette erklärt den Grund dieser Regel aus der eingeschränkten Anzahl der Saiten: „Das Tetrachord hatte nur vier Saiten,“ sagt er; „drei davon wurden von dem „Semiton und seiner Theilung eingenommen; es war also notwendig zu der „obern Note des Tetrachords überzuspringen, die ein festgesetzter Ton war, und „nicht wegbleiben konnte.“ Dies war vielleicht, aus Notwendigkeit, der Fall während der frühesten Zeiten der griechischen Musik; in der Folge aber muß diese Gewohnheit aus Wahl beibehalten seyn, und den ehrwürdigen und einmal eingeschöpften Melodien zu gefallen, die bei gottesdienstlichen Feierlichkeiten gebraucht wurden, und die, viele Jahrhunderte hindurch, keine Veränderung ließen. Und es ist leicht zu begreifen, daß sich eine Nation, die lange an die Ausschaffung gewisser Töne in ihren Melodien gewöhnt ist, nicht so bald wieder davon bringen läßt, sie wieder zu brauchen. Dies ist auch der Fall in der schottischen Musik, wo man keine Melodie für dicht hält, wenn nicht gewisse Töne daran angeblieben sind.

Doch, der Grund, dem Burette von der Ausschaffung gewisser Töne in dem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte angiebt, weil nämlich auf der ehemal nicht Saiten genug dazu gewesen wären, wird durch eine Stelle im Aristoxenus, S. 28. entkräftet, wo er die nämliche Regel für die Stimme giebt, und wo gar nicht von der Leyer die Rede ist, indem er ausdrücklich vor der natürlichen Fortschreitung der Stimme handelt. Die Leyer und der Gesang waren wirklich wechselseitig einander untergeordnet. In den frühesten Zeiten scheint die Leyer die Stimme regiert, und ihre Intervalle, und ihren Umsang nach der kleinen Zahl von Saiten bequemt zu haben, womit sie bezogen war; obgleich in der Folge der Umsang der Stimme lange Zeit die Tonleiter der Instrumente begrenzte, von welchen sie begleitet wurde.

Die Erzählung vom Olympus giebt uns indess einen hinlänglichen Grund an die Hand, warum man weite Intervalle in dem enharmonischen Klanggeschlechte beibehielt. Denn die erste Tonleiter desselben war, nach dem Plutarch, diese:

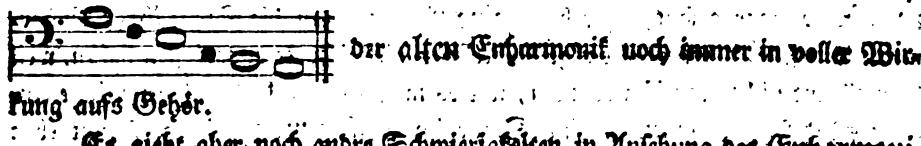


Und das war unstreitig eine natürli-

the und angenehme Melodie, obgleich von alter und schmerzlicher Art. Dieser Erzählung nach, die ich gern für wahr annehme; denn wurde also die Diesis anfänglich in Melodien dieser Art, als eine gewisse zufällige Annäherlichkeit gebracht, ob sie gleich in späteren Zeiten zu diesem Klängeschlechte wesentlich gehörte. \*) Selbst zu der Zeit, als Plutarch sein Gespräch schrieb, gab es noch altemodische Flötenspieler, welche die Theilung des Semitons wegließen, wenn sie Musik spielten, die man dennoch für enharmonisch erklärte; denn sonst würde diese Annäherung keinen Sinn haben.

Wie man diesen Viertelton so behandeln könnte, daß er angenehm und gefällig würde, bleibt noch immer ein Geheimniß; indeß ist die Schwierigkeit, einen Semiton in jenen Hälften zu zerpoltern; oder ihn auch in noch kleinere Intervalle zu zertheilen, vielleicht nicht so groß, als man sich einbilden wird das von einem rechte großen Schärfer, oder von einem Viertelton auf der Geige oder Hoboe, bey einer Pause geschieht, wie weit denkt uns da nicht das Jäger voll zu seyn!

Wenn man so die Diesis als eine Vergiering, oder als eine geschmacklose Note betrachtet; so wird dadurch das Klängeschlecht nicht nur begreiflich, sondern auch spielbar singbar; denn alsdau'r bleibt der natürliche Untertakt



Es giebt aber noch andre Schwierigkeiten in Ansehung des Enharmonischen, welche diese Nachricht großthells aufklärt. Plutarch sagt ausdrücklich, S. 162. bey den alten Tonkünstlern sey das Enharmonische allein, oder fast allein, gebräuchlich gewesen, und „sie haben sich um dgs Diatonische und „Chromatische nicht bekümmert.“ Und Aristoxenus sage eben das; sie hatten, sagt er, von diesen letztern beiden gar keinen Begriff. Herr Burette

\*) Der musikalische Leser muß sich an den Ursprung von manchen Notierertheiten und Neuerungen in der neuen Musik erinnern, die anfänglich bloß als Vergierungen geäudert wurden, und fiktiv wesentliche Erfordernisse einer guten Melodie geworden sind.

möchte gern diesen Vorzug des Enharmonischen auf Theoretiker und musikalische Schriftsteller einschränken; nichts kann aber augenscheinlicher seyn, als daß es eine Zeit gegeben hat, in welcher man die Enharmonik, oder wenigstens eine Art von Enharmonik, in der praktischen Musik den andern Klanggeschlechtern vorzog; und es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese Zeitalter die erste Epoche der Musik in Griechenland gewesen ist, als die Kunst sich unfreitig noch in ihrem einfachsten Zustande befand; als die Musik, nach allen Beschreibungen beym Plato, Plutarch, und andern, feierlich, majestatisch, und bloß bey feierlichen und majestatischen Gelegenheiten gebräuchlich war.

Plutarch sagt ausdrücklich, die Alten liebten das Enharmonische so sehr; *καὶ τεμοντας*, d. i. wegen seiner Feierlichkeit. Die ganze Absicht seines Dialogs geht dahin, die alten Musiker, die wahren Ausüber des Enharmonischen, durch die Simplicität derselben zu rechtfertigen, und zu zeigen, daß sie es nicht aus Unwissenheit, sondern aus Wahl liebten.

Von dem Chromatischen wird, dieser Idee zufolge, überall als von einer raffinirten und neumodischen Erfindung geredet. Plutarch erwähnt, S. 140, einer Menge von alten Tonkünstlern, die sich mit Fleiß des Chromatischen enthielten, weil es eine armförmige Neuerung wäre. So wird sie auch in dem merkwürdigen Urteilspruch der Spartaner wider den Timotheus beschrieben; und da dem Andrucke dieses Urtheils, hintan an der Oxfordischen Ausgabe des Aratus, wird sogar gesagt, „er habe seine Chromatik in die Stelle ihrer Enharmonik gesetzt;“ wiewohl einige Uebersetzer diese Worte ausgelassen haben, weil sie vielleicht nicht begreifen konnten, wie es möglich sey, das Enharmonische eine sächtere Musik zu nennen. Eine Stelle im Aristogenus, S. 23, scheint eben diese Auslegung zu vertragen, wo er von den Neuerern seiner Zeit, und ihrer Stimmung des Enharmonischen, redet, welches damals, gleich dem Chromatischen, in Verfall kam, und den Grund davon angiebt, sie wollten immer gern *γλυκαρεσ*, d. h. ihre Musik mehr verzuckern.

Wie verträgt sich nun alles dies mit der gewöhnlichen Genealogie der Klanggeschlechter: 1. des diatonischen, 2. chromatischen, 3. enharmonischen? Oder mit der gewöhnlichen Meinung, daß das Enharmonische die letzte, und fast ganz unausführbare Verfeinerung der Kunst sey?

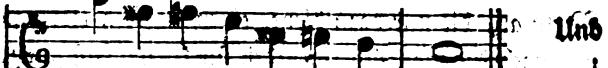
Allein, wenn der Erzählung Plutarchs zufolge, die einfache Melodie des Olympus enharmonisch hieß, so läßt sichs wenigstens sehr natürlich vermuten, daß alles dies von demjenigen Enharmonischen zu verstehen sei, welches ganz gewiß einfacher war, als das Chromatische, und selbst einfacher, als das eigentlichste Diatonische, durch vereinte Grade, indem die Quarte und Septime, die beiden Moten der Skala, welche am schwersten zu intoniren sind, in seinen Melodien nicht vorkamen. Die Quarte ist ein so unbehülfliches Intervall, daß sie sich nicht nur auf Blasinstrumenten nicht leicht ganz rein herausbringen läßt, sondern daß auch wenige natürliche, unstudirte Sänger, wie ich bemerkte habe, richtig darauf Ton halten können. Eben das läßt sich von der Septime sagen. Das Ohr verlangt, beim Herabsteigen, immer lieber die höhere; und es scheint bloß der Sexte wegen zu geschehen, daß man in Molltönen die kleinere nimmt. Deßwegen sieht sie auch Nameau bloß als eine durchgehende Septe an, die nur dazu dient, einen sanftern Uebergang zu der Sexte zu machen, und nach der man sich eigentlich im Grundbasz gar nicht richten darf.

Diese Vermuthung — denn weiter geb' ich sie für nichts aus — muß einem also natürlicherweise einfallen; ich möchte aber nicht gern mehr darauf bauen, als sie verträgt. Alle Schriftsteller kommen darin überein, daß das diatonische und chromatische Klanggeschlecht früher da gewesen sind, als das enharmonische; unter den Ausdrücken aber, die sie brauchen, und unter dem, was sie von der Natur (*Physis*) daben sagen,<sup>1)</sup> scheinen sie die neue und schwere Enharmonik zu verstehen; und mehr von dem zu reden, wovon sie glaubten, es habe natürlicherweise so seyn müssen, als von irgend einer historischen Gewissheit über eine Sache, die selbst für den ältesten musicalischen Schriftsteller, Aristoxenus, so alt und entfernt war.

Diese Vermuthung indes bey Seite gesetzt, scheint auch die vom Plutarch ertheilte Nachricht gar sehr zur Auflösung dieses Räthsels beizutragen, weil wir daraus sehen, daß selbst nach Einführung der Diesis, das Enharmonische, weil es die alte olympische Form der Melodie beibehielt, für angenehmer, natürlicher und einfacher, als die andern Klanggeschlechter konnte angesehen werden; wenigstens, als das chromatische, dessen Diesis oder Semiton zwar an sich leichter zu spielen und zu singen ist, als der andre; dennoch aber,

1) *S. Aristoxen. p. 19. und Plutarch. p. 138.*

alles zusammengenommen, unmusikalischer, zerstreuter für das Ohr, und für den Grundbass, an den sich das Gehör der neuern Tonkünstler hält, verminder ist, als das Enharmonische, dessen *reserve*, oder Feierlichkeit, und das mit verbundene Simplicität, nicht in dem gesuchten Standard gelegen haben muss; den etige Musiker, selbst zu Plutarch's Zeiten, ausrufen; sondern in der alten schottischen Lieblingsmelodie, die noch vorhanden war. Denn der das ein eingeschlichene Wiertelton würde vermutlich als eine füddige Verzierung der Melodie angesehen, die, überhaupt genommen fürs Ohr das war, was Plutarch, S. 136. *τερχοδον καὶ απλευ* nennt, dreysaitig und einfach. Wenigstens scheint es weit leichter, sich den Vortrag des Enharmonischen, als bleise Melodie, möglich zu denken, als das alte Chromatische, wo die Harmonie zur Leitung des Gehörs zu fehlen scheint, und das, dem Ansehen nach, aus Dur

und Moll zugleich besteht:  Und

selner von diesen Tönen lässt sich wohl so leicht für bloße Verzierung erklären; alle sind zur Harmonie wesentlich nothwendig, und lassen keinen natürlichen Umriß von Melodie zurück, woran sich das Ohr halten könnte, wie das enharmonische Klanggeschlecht thut. \*)

\*) Die künstliche und schwerere Harmonik scheint sich bald nach Alexander des Großen Zeiten verloren zu haben. Damascenus sagt, in seinem Leben Thibor, unter der Regierung des Kaisers Achemius, ungefähr 470 Jahre nach Christi Geburt habe sich der Philosoph Asklepiodot, ein gelehrter und geschickter Musiker, wegen des ehemaligen großen Ruhms der Enharmonik, Mühe gegeben, sie wieder herzustellen, nachdem er aber viel Zeit, Müh und Kleiß auf den Kanon verwandt, und eine einzige Seite durch bewegliche Strofe in 220 Theile geheilt hatte, sah er sich doch gendrängt, seine Unternehmung wieder aufzugeben.

## Dritter Abschnitt.

### Von den Tonarten.

**M**odus<sup>a)</sup> hieß in der griechischen Musik eben das, was es in der neuern Tonart heißt. Und Bryennius<sup>b)</sup> sagt mit ausdrücklichen Worten, die Töne oder Modi wären von einander bloß darin verschieden, daß einige in dem Umfange der Stimme oder des Instruments, höher, und andre tiefer liegen; und das heißt nichts weiter, als daß die Tonarten von einander bloß durch die Transposition verschieden sind.

Aristoxenus ließ nur dreizehn Tonarten gelten, obgleich die folgenden Musiker ihrer funfzehn annahmen; und dieß ist die Anzahl, wovon uns Alcypius ein Diagram in allen drei Klanggeschlechtern geliefert hat.

Diese Tonarten werden von jedem musikalischen Schriftsteller vor dem Ptolemaeus immer um einen halben Ton von einander entfernt gesetzt. Und da man durchgehends darüber einig ist, daß die sogenannte hypodorische Tonart ihrem Proslambanomenos, oder tiefsten Ton, an der Stelle der neuern Tonleiter hatte, die auf der ersten Basslinie A heißt; so wird folgende Tafel dem musikalischen Leser einen Begriff von der verhältnismäßigen Lage der übrigen Töne geben:

a) Die griechischen Wörter *τόνος* und *τρόπος*, sind synonymisch, und bezeichnen also das, was wir Tonart nennen.

b) p. 481. edit. Wallis.

## Tabelle der Tonarten.

Proslamb.

## **Dieſe Tonar- ten:**

Hypodori- sche, oder Lokrische.	Hypojaistiche, Hypojonische, oder diese Hyp- perphryngische.	Hypophr. gische.	Hypoædolische, oder diese Hyp- polydische.	Hypolydi- sche.

## Mittl. u. ur-springliche:

Dorische.	Ionische, oder jastische.	Phrygi- sche.	Aeolische.	Lydische.
-----------	------------------------------	------------------	------------	-----------

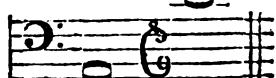
Hohe:

Hyperdo- rische, oder mirolydi- sche.	Hyperjastische, oder hyperjoni- sche.	Hyper- phryngische, oder hyper- mirolydi- sche.	Hyperäoli- sche.	Hyperlydi- sche.
--	---	---	---------------------	---------------------

Aristoxenus hatte Recht, die beyden letzten Tonarten nicht anzunehmen, weil sie bloße Octaven der zweyten und dritten sind, so wie es die dreyzehnte von der ersten ist.

Da man einer jeden von diesen Tonarten eine Tonleiter von zwey Oktaven einräumte, so gieng der ganze Umfang und Inbegrif der sunfzehn vom Proslam-baunomenos in der hypodorischen Tonart, bis zu Μάτα Hyperboldon in der hyperlydischen; drey Oktaven und einen Ton, von unserm *A* im Bass bis zu *b*

## im Dispant:



So, wie die Tonarten in C und A die von allen übrigen Tonarten der neuen Musik eine Vorstellung geben; so werden auch die oben angeführten Tonleitern, die dort Beispiele der Klanggeschlechter abgeben, die Intervalle der hypodorischen Tonart zeigen, und als Vorbilder aller übrigen Tonarten dienen können, die in der Musik der alten Griechen üblich waren.

Plinius sagt uns, die drei ersten und ursprünglichen Tonarten wären die phryngische, dorische und lydische gewesen. Sie hießen so von den verschiedenen Ländern, wo sie erfunden, und vorzüglich im Gebrauch waren; wiewohl Heraklit des von Pontus behauptet, die äolische, dorische und ionische wären unter den ersten Bewohnern Griechenlandes am frühesten und häufigsten gebraucht worden. Dem sey, wie ihm wolle, so ist allemal wahrscheinlich, daß die fünf von diesen beyden Schriftstelleren angeführten Tonarten lange vor den übrigen gewöhnlich gewesen sind, welche letztern in der Folge, als sich die musikalische Tonleiter durch neue Verbesserungen und neue Instrumente erweiterte, aber und unter jene gesetzt, und durch die Vorwörter  $\delta\pi\sigma$  und  $\delta\pi\alpha\varphi$ , unter und über, unterschieden wurden.

Weym Aristides Quintilian komme, S. 23. eine Stelle vor, die eine gewisse Art von Zusammenhang oder Verwandtschaft zwischen den fünf ursprünglichen Tonarten, und denen unter und über sie, anzudeuten scheint. Nachdem er die fünf Tonarten genannt hat, sagt er: „Hiedurch hat jede Tonart „ $\beta\alpha\gamma\mu\tau\eta\tau\alpha$ , καὶ μεσοτάτα, καὶ ὀξεῖτα, ihre Tiefe, ihre Mitte, und ihre Höhe.“

Hieraus scheint zu folgen, daß z. B. die drei Tonarten, die dorische, hypodorische, und hyperdorische, gewissermaßen als eine einzige angesehen wurden; und es scheint, daß die beyden Tonarten, welche zu jeder der fünf mittleren gehörten, eine Quarte höher und eine Quarte tiefer, als nothwendiges Zubehör angesehen wurden, ohne welches sie nicht vollständig waren.

Wenn wir dieser Idee weiter nachgehen, und die fünf ältesten und ursprünglichen Tonarten zwischen die tiefen und hohen Tonarten von einerley Namen in die Mitte stellen, so werden sie fast so aussehen, wie unsre mit einander verwandten Tonarten der neuen Musik.

## Untere Quarte.

Hypodorische,  
Hypoiaistische,  
Hypophryngische,  
Hypoåolische,  
Hypolydische.

## Hauptnote.

Dorische,  
Iastische,  
Phryngische,  
Aeolische,  
Lydische.

## Obere Quarte.

Hyperdorische,  
Hyperiaistische,  
Hyperphryngische oder  
Hypomixolydische,  
Hyperåolische,  
Hyperlydische.

Diese stimmen mit folgenden ist gebräuchlichen Tonarten überein.

A;

Bb,

B,

C,

Cx.

D,

Eb,

E,

F,

F#.

G,

Ab,

A,

Bb,

B.

und sind im Grunde mit unsrer Quinte über, und der Quinte unter dem Grunde-ton einerley. Waren die Ohren der Griechen von den unsrigen nicht ganz verschieden, so müssen dies auch wirklich die ersten und natürlichsten Modulationen gewesen seyn.

Es ist merkwürdig, daß Alypius, obgleich die Tonarten in seinen Diagrammen bloß um einen halben Ton von einander entfernt sind, sie dennoch, wenn er von einer jeden die Notebezeichnung liefert, in allen Klanggeschlechtern in folgende Ordnung stellt:

Lydische,  
Aeolische,  
Phryngische,  
Iastische,  
Dorische.

Hypolydische,  
Hypoåolische,  
Hypophryngische,  
Hypoiaistische,  
Hypodorische.

Hyperlydische,  
Hyperåolische,  
Hyperphryngische,  
Hyperiaistische,  
Hyperdorische.

Sehr merkwürdig ist es auch, daß alle die alten Tonarten Molltonie waren, welches ihrer Melodie überhaupt einen sehr melancholischen Anstrich geben haben muß; und so sonderbar man es auch finden wird, so ist es doch so gewiß, als irgend ein Umstand der alten Musik nur seyn kann, daß man an keinen



Dorton in irgend einer von den alten Abhängungen oder Systemen gebrochen hat, die auf uns gekommen sind.

Es kann indes eine Nation, durch lange Gewohnheit für die Durkönig, und eine andre für Mollkönig vorzüglich eingetragen seyn; eben wie für gewisse Ueberschläge in ihrer Melodie, wie die Schotten; und für eine gewisse Taktart, wie die Napolen.

Es ist hier der Ort nicht, über diese Sache zu verhandeln; wenn wir sie aber als ausgemacht annehmen, so werden dadurch die Verhältnisse der Töne gegen einander, durch Quartenz, um so viel natürlicher. Denn Tartini's Anmerkung scheint richtig zu seyn, daß die Veränderung in die Quarte eines Molltonus weit angenehmer ist, als in die Quarte eines Durton. Auch konnten die Aten nicht wohl eine andre Veränderung haben, die der Regel ihrer Modulation gemäß gewesen wäre, nach welcher der Uebergang allemal durch zusammenstimmende Intervalle geschehen müßte. Da nun die Oktave keine Veränderung hervorbringt, so bleibt nichts weiter übrig, als die Quarte oder Quinte, oben oder unten; denn die Terz war, ihrer Theorie nach, ein dissonirendes Intervall.

Es bleibt indes allemal angenehm, wenn man sieht, daß die griechischen Regeln der Modulation, und ihrer Veränderung, *κατες τεχον*, mit den unsrigen so genau übereinstimmen. Wenn Ptolemaeus<sup>c)</sup> antritt, diejenigen Tonarten zuerst zu wählen, die consonirende Entfernungen von einander haben, und uns sagt, der Uebergang von einem Tone zu dem andern, der ihm am nächsten ist, sey unangenehm; so stimmt das sehr wohl mit unsrer neuern theoretischen und praktischen Musik, und mit Rameau's Regel, wegen einer verhältnismäßigen Folge der Salten überein. Beym Euklid kommt überdies eine Stelle vor, die noch weniger zweydeutig ist. Er sagt, S. 21. wo er von der Modulation redet: „Man macht einige Uebergänge durch consonirende, andre durch dissonirende Intervalle; und von diesen sind einige mehr, andre weniger melodisch. Die meiste Melodie haben diejenigen, welche die meiste Verwandtschaft, und wo beyde Tonarten viel mit einander gemein haben; diejenigen hingegen sind am wenigsten melodisch, die weniger mit einander zu thun haben.“ Er erklärt hernach, worin diese Gemeinschaft bestehet; der Text

c) p. 131, Cap. IX. L. II.

ist dunkel; Ich glaube aber doch, daß sich ein Verstand herausbringen läßt, daß Melismus sowohl in der Uebersetzung als Auslegung dieser Stelle verschloßt hat. Alle musikalischen Schriftsteller, bis auf die Zeit des Ptolemäus, sahen die Quartal als die erste zusammenstimmende Note an; und da sie alle die fünfzehn Tonarten in Tetrachorde vertheilten, richten sie die Tonleiter, in allen Klanggeschlechtern, nach diesem Intervall ein. Ptolemäus aber hat, ungefähr im Jahre 130 nach Christi Geburt, und 450 Jahre nach der Zeit, worin Aristoxenus lebte, den Totschlag zu einer neuen Lehrart und Verbesserung in dem alten musikalischen System. Die fünfzehn Tonarten führte er auf sieben zurück, und machte das Diapason, oder die Oktave, zur Richtschnur seiner Tonleitern; ob er gleich die Tetrachorde bestreichen nicht aufgab. Denn er ordnete die Klanggeschlechter nach diesen Intervallen auf eben die Art, wie seine Vorgänger; nur schränkte er die Tonarten, bei seiner Reduktion derselben, in die Gränzen der Oktave ein, und machte thre Anzahl den Gattungen des Diapason gleich. Und wiewohl er die alten Namen der dorischen, hypodorischen, lydischen, hypolydischen, phryngischen, hypophryngischen, und myrolydischen Tonart behielt, so veränderte er doch gänzlich ihre Stellen in dem System.

Lemnia Rossi, Bottetelli, und die meisten Schriftsteller, welche der Tonarten des Ptolemäus Erwähnung thun, sind der Meinung, daß sie bloß in verschiedenen Oktavengattungen, in einerley Tonart, bestanden haben. Allein, Dr. Wallis, der die Harmonik des Ptolemäus ins lateinische übersetzt, und seine Tonarten in neuere Noten gebracht hat, läßt sie alle aus Versehen

a) Euclid, und Gudentius nach ihm, haben sieben Oktavengattungen in einer Tonart geliefert, die sie aber nach den Namen von sieben wirklichen Tönarten benennen:

1. 2.

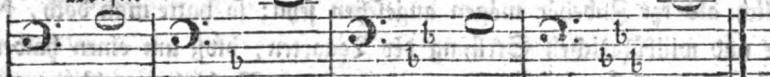
Mixolydisch. Lydisch.

3. 4.

Phryngisch. Dorisch.

ungen der dorischen Tonart bestehen; die Pythagoras die erste nennt, und die Dr. Wallis in A moll geschildert, und an die Stelle der Tonleiter gesetzt hat, wo, unter den funfzehn Tonarten, die hypodorische zu stehen pflegte:

Mesa.



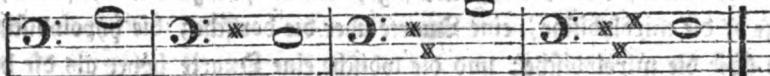
Dorisch. Mirolydisch. Hypolydisch. Idisch.

1.

2.

3.

4.



Dorisch.

Hypodorisch.

Phryngisch.

Hypophryngisch.

5.

6.

7.

Bacchius der ältere sagt zwey von dieser Tonarten, die hypolydische und die idische, einen halben Ton höher, als Dr. Wallis, der sich in ihren eigentlichen Stellen getrît zu haben scheint. Die mirolydische macht er zur höchsten von allen; hernach sagt er die idische einen halben Ton tiefer, die phryngische einen Ton unter der idischen, die dorische einen Ton tiefer als die phryngische, die hypolydische einen halben Ton unter der dorischen, die hypophryngische einen Ton tiefer, und die hypodorische, die niedrigste von allen, eine Note unter der hypophryngischen. <sup>1)</sup>

5.

6.

7.

Hypolydisch. Hypophryngisch.

Hypodorisch.

Meibom hat, in seinen Anmerkungen zum Euklid, p. 59. diese Tonleitern in Buchstaben geliefert.

1) *Introd. ArtieMus. edit. Meibom.* p. 12.

Bey der Vertheilung des Ptolemäus scheint seine Absicht gewesen zu seyn, eine leichtere und mehr in die Augen fallende Verbindung und Verwandtschaft unter den Tonarten festzusehen, als man bisher dabei beobachtet hatte. Denn wenn gleich die über und unter den fünf Hauptgattungen gestellten Tonarten ursprünglich als ihr Zubehör mögen angesehen seyn; so hatte man doch, bey der Menge und willkürlichen Stellung der Tonarten, bloß um einen halben Ton über einander, auf ihre genaue Verwandtschaft und Verbindung nicht genug Acht gehabt. Er begriff daher alle seine sieben Tonarten in den Umfang einer Oktave, und „machte, wie Dr. Wallis sagt, die dorische zum Mittelpunkt; nach ihr segte er die miolydische, eine Quarte über die dorische; die hypolydische eine Quinte über die miolydische; und die lydische eine Quarte höher als die hypolydische. Hernach stieg er wieder bey der dorischen an, stellte die hypodorische eine Quarte tiefer, die phrygische eine Quinte über die hypodorische, und die hypophrygische eine Quarte unter dieser.“<sup>f)</sup> Wenn nun jede von diesen Tonarten sieben Gattungen von Diapason oder Oktave hervorbrachte, so betrugen die sieben Tonarten des Ptolemäus siebenmal sieben, oder neunundvierzig Oktavengattungen, die freilich nicht alle von verschiedener Art, aber doch von verschiedner Höhe auf der Tonleiter waren. Einer jeden von diesen Tonarten gehörte den Umfang eines Disdiapason, oder einer doppelten Oktave: wie in den acht Tonarten gebräuchlich war; nur mit dem Unterschiede, daß der erste und charakteristische Ton in den funfzehn Tonarten Proslambanomenos war; in denen des Ptolemäus hingegen ist Mesä die Grundnote, und der Mittelpunkt der Tonleiter, die eine Oktave hinauf, und eine Oktave hinunter geht, von dieser Grundton angerechnet.

Dies war die gewöhnliche Meinung von den Tonarten des Ptolemäus, bis Sir Franz Hawkins Eyles Stiles eine sinnreiche Hypothese darüber aufsterte, die im Jahre 1759 der Königlichen Societät vorgelesen, und hernach in den philosophischen Transactions, B. LI. Th. II. fürs Jahr 1760, gedruckt

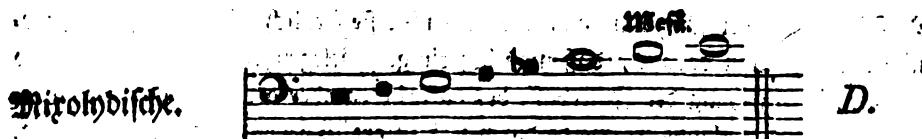
f) Diese zirkelförmige Ordnung der Tonarten ist aber nicht die Ordnung des Ptolemäus; denn in seinem zehnten Buche, Kap. II. das die Ueberschrift hat: Wie die Entfernungen der Tonarten von einander genau einzurichten sind, besteht seine Methode darin, daß er sie bey Quarten und Quinten auf die einzige richtige und grundsätzliche Art nimmt, wie sie, der neuern Modulation zufolge, genommen werden können, und mit der miolydischen anfängt: *D, A, E, B, F, C, G*.

wurde, unter der Aufschrift: Erläuterung der Tonarten in der alten griechischen Musik. Sir Franz sucht in seiner Abhandlung darzuthun, daß die Alten eine doppelte Lehre von den Tonarten gehabt haben, eine harmonische, und eine musikalische. Unter der harmonischen versteht er die natürlichen Töne auf der Tonleiter des großen oder allgemeinen Systems; und unter der musikalischen begreift er die Melodie, oder die Veränderungen nach den verschiedenen Tonfolgen oder Oktavengattungen. \*)

Er erklärt dies in einem Diagramm, macht Hypatia Meson, oder unser E im Bass, zur Grundnote, und macht alle seine Veränderungen zwischen diesem Ton und seiner Oktave, Neata Diezeugmaion, den er deswegen vor allen übrigen wählt, weil er der einzige Gränzton ist, in dessen Schranken die eignlichen Arten aller sieben Gattungen gegeben werden können, ohne die Stelle der Mesd, oder der charakteristischen Note zu ändern, welches die harmonische Lehre fören und verlegen würde. Und dies ist das Diapason, welches Ptolemaeus (Kap. 2. B. II.) dazu wählte, seine Abtheilungen der verschiedenen Arten auseinander zu setzen.

### Diagramm

der Oktavengattungen in den sieben Tonarten, die Ptolemaeus annimmt, nach den Grundsätzen des Sir Franz Haslins  
Eyles Stiles:



Mitrohydische.

\*) Oder deutlicher so: Nach der harmonischen Lehre, waren die Tonarten alle die und dieselbe Reihe von Intervallen; vergleichen daß allgemeine System enthält, nur blos an verschiedenen Stellen der Saite oder des Instruments; nach der musikalischen, bestanden sie in so viel verschiedenen Anordnungen der Intervalle, oder Oktavengattungen. Sir Franz sah die harmonische Lehre blos wie einen Stimmschlüssel an, um desto leichter die verschiedenen Gattungen von Oktaven zwischen den festgesetzten Länen hervorzubringen. Eine eigne Hypothese ist allzu verwickelt und zu wenig fasslich, um hier erörtert zu werden. Ich muß daher den Leser auf die Abhandlung selbst verweisen.

Gyðisfðr.

## Þhingisfx.

## Worische.

## Hypothiese.

## Hypophryngische.

## Hypodorische.

10765

.Gis.

B

SITeG

1

'॥८८॥

Gas

۲۰۰

Fis.

140

E

Sir Franz führt Stellen aus den alten griechischen Schriftstellern zur Bestätigung seiner Meinung an, wovon einige sie freylich sehr begünstigen; wenigstens sieht man daraus, daß man bey einigen Gelegenheiten einen Unterschied mache, in Ansehung der Intervalle des natürlichen oder großen Systems. Dieser Unterschied, glaubt er, werde durch das Wort *μεταβολη*, Verwandlung, ausgedrückt.<sup>5)</sup>

Er behauptet sehr richtig, daß keine Versetzung der nämlichen Melodie in eine höhere oder tiefere Tonart solch eine starke Wirkung thun kann, als eine Veränderung in der Modulation, oder in der Folge von Intervallen; und bemerkt, daß die neuere Musik nur zwey beträchtliche Veränderungen in der näm-

g) Б. Абсфн. *IV.*

lichen Tonart hat, nämlich aus Dur in Moll, und aus Moll in Dur. Die erste dieser Veränderungen scheint vorzüglich zu pathetischen Eindrücken geschickt zu seyn. Hier führt er als ein Beispiel Purcel's glückliche Veränderung der Modulation an, die in seiner *Mad. Bcs.*, bey den Worten: „*Cold and hungry, am I grown*“ vorkommt.<sup>4)</sup>

Sir Franz legt der musicalischen Lehre ein gröscheres Alterthum bey, als der harmonischen, und schreibt die Wirkungen der Tonarten in den frühesten Zeiten jener ersten zu. „Wir finden,“ sagt er, „beym Plutarch, Plinius, und andern Schriftstellern, dass die Erfindung besondret Tonarten einzelnen Tonkünstlern beigelegt wird. Dies lässt sich erklären, so bald man annimmt,

4)

Poor Bess will re - turn tho the place whence she  
Arm Bett - hen lehrt wie - der, von wan - nen sie  
came, since the world is so mad she can hope for no  
kam, denn die Welt ist zu toll um Ihr Trost zu ver -  
cure; For love's grown a bub - ble, a sha - dow, a  
leih; und Lieb ist mir Was - set - blas, Schat - ten und

„daß die Tonarten so viel verschiedene Oktavengattungen gewesen sind; weil große Kunst und Geschicklichkeit dazu gehört, angenehme Melodien anzubringen, wozu das Ohr noch nicht gewöhnt gewesen ist. Einerley Melodie aber in verschiedner Höhe zu nehmen, ist eine Abwechselung, um derentwillen man schwerlich den Namen ihres Erfinders so sorgfältig auf die Nachwelt würde gebracht haben.“<sup>1)</sup>)

Meibom war indeß gewiß der Meinung, daß die Verschiedenheit der Tonarten, welche alle Wirkungen derselben hervorbrachte, bloß in der Stimmung, oder in der Höhe und Tiefe des ganzen Systems, bestanden habe. Und Dr. Wallis sah von dieser Lehre noch weit weniger ein, als Meibom; „ob er gleich,“ wie Sir Franz sagt, „die Oktavengattungen, so seyn sie zwischen Hypatia Meson und Nata Diezeugmenon liegen erklärte; er sieht aber diese Erklärung als seinem Schriftsteller besonders eigen an, und zieht keine Folgerung daraus.“<sup>2)</sup>

Die größere Gewissheit von der Figur der Erde, durch Ausmessung eines Grades am Pol und unter der Linie, veranlaßte eine neue Geographie. Eben

name, Which fools do ad - mire and wise men en-  
Nam', den Nar - ren be - wun - dern und Wes - se ver-

dure. Cold and hun - gry am I grown; etc.  
geih. Kalt und hung - rig bin ich nun; u. s. f.

<sup>1)</sup> Philos. Trans. Vol. LI. p. 755.

so wird auch die Hypothese, des Ritters Franz Eyles Stiles alle vorigen Theorien und Muchmassungen über die musikalischen Tonarten hinter sich zurück lassen, und diejenigen, welche er von der Wahrheit seiner Meynung überzeugt, und die sich vorher zu der überall angenommenen Meynung hierüber bekannt haben, wird diese Hypothese nun nöthigen, ihre Irrthümer und Unwissenheit zu gestehen, und das Studium der alten Musik aufs neue wieder anzufangen.

Es ist indeß nicht ausgemacht, daß die Lehre des Ptolemäus sogleich von allen Tonkünstlern seiner Zeit angenommen sind.<sup>4)</sup> Geschah dies, so müßten ihre Köpfe weit biegsamer seyn, als die Köpfe unsrer neuern Musikgelehrten. Denn, hätten die beliebtesten Komponisten neuerer Zeit, hätten Alexander Scarlatti, zum Beispiel, in Italien, Sebastian Bach in Deutschland, oder Händel in England, ihren Zeitgenossen eine so große Veränderung in dem eingeführten musikalischen System vorgeschlagen; so läßt sich kaum glauben, daß man es sogleich angenommen, und durchgängig eingeführt hätte.<sup>5)</sup>

Wir wissen freylich nicht, was die Reformation, welche Ptolemäus vorhatte, bei seinen Lebzeiten ausgerichtet hat; eine Reformation, die im Grunde wohl etwas Calvinisches an sich hatte, eine große Begierde, alles zu zerreißen!<sup>6)</sup> Und doch ist es sehr sonderbar, daß alle noch übrige Spuren das von in den Tonarten der römischen Kirche anzutreffen sind, die lange nachher eingeführt wurden, aber mit den Tonarten des Ptolemäus auch weiter keine Ahnlichkeit haben, als bloß in ihrer Anzahl und Benennung. Die ptolemäischen Tonarten sind offenbar Versehrungen der Tonleiter in verschiedene Grundtöne; die in der Kirchenmusik sind bloß verschiedene Oktavengattungen, in einer und derselben Tonart.

Ueberhaupt war die Musik, welche die besten klassischen Schriftsteller so sehr rühmen, und von der ich am öftersen Anlaß haben werde in meiner musikalischen Geschichte zu reden, weit älter, als aus der Zeit des Ptolemäus, der

k) Der ältere Bacchius, ein musikalischer Schriftsteller aus den Zeiten des Ptolemäus, ist der einzige griechische Schriftsteller, der nur sieben Tonarten zählt.

\*) Marcianus Capella, der 300 Jahre nach dem Ptolemäus lebte, und Kasiodor, ein noch jüngerer Schriftsteller, sagen, es gebe fünfzehn Tonarten; ein Beweis, daß seine Reformation nicht überall Eingang gefunden hatte.

1) S. Märchen von der Tonne, Abschn. VI.

erst später lebte, als Künste und Wissenschaften, vornehmlich in Aegypten und Griechenland, schon sehr in Vergessung gerathen waren.

Es ist daher für die Geschichte und Kenntniß der alten Musik, in ihrer besten Periode, von keiner großen Erheblichkeit, ob dieser Umstand in Ansehung der Oktavengattungen, welchen Sir Franz Hawkins Eyles Styles behauptet, völlig ausgemacht sey, oder nicht. Denn, hat es damit seine Richtigkeit, so sieht man nicht wohl ein, was für besondere und erstaunliche Wirkungen durch eine plötzliche Veränderung der Tonart haben entstehen können, da die neue Musik nicht im Stande ist, dergleichen durch eine ähnliche plötzliche Veränderung der Tonart hervorzubringen.

Man hat aber den Tonarten in der alten Musik so wunderschöne Wirkungen beigelegt, daß man allerdings gestehen muß, es sei nichts so schwer, als sich einzubilden, daß dieselben durch eine bloße Versehnung der Tonleiter in einen andern Umfang der Töne haben entstehen können, wobei die Intervalle, die nämlichen blieben, oder auch selbst vermittelst der Modulation. Es muß noch andre charakteristische und stark bezeichnete Unterschiede gegeben haben; z. B. die Gattung der Poesie, die in Musik gesetzt war; der Rhythmus oder die Taktart; oder die Natur gewisser Melodien, die von einzelnen Nationen erfunden und eingeführt waren. Von diesem letzten Umstände waren auch die Bezeichnungen der vornehmsten Tonarten hergenommen, als, der dorischen, phrygischen, lydischen, ionischen und aolischen; und vielleicht gab es ursprünglich etwas vorzüglich charakteristisches in den Melodien sowohl, als in den Dialekten dieser Länder.

In der neuern Musik ist eine Veränderung der Tonart, ohne Veränderung des Zeitmaßes nicht hinreichend, die Seele sehr zu heben oder niederzuschlagen; der Takt muß daher gleichfalls das seinige thun; und bloße Modulation, wenn sie gleich auch ihre Wirkung thut, kann sich doch solcher Eindrücke nicht rühmen, wie die sind, welche durch einen Uebergang aus der sanftesten lydischen, oder feyserlichen dorischen, zur wilden phrygischen Tonart sollen hervorgebracht seyn. Ich vermuthe daher eher, daß man zur Zeit musikalischer Verfeinerung bei dem Alten, als die charakteristischen Merkmale der Nationalmusik sich ziemlich verloren hatten, jene Namen der musikalischen Tonarten fast eben so gebraucht habe, wie wir unsre Kunstwörter: *grazioso*, *grave*, *allegro*, *con furia*; und

dass man in der lyrischen Poesie besondre Arten des Sylbenmaßes und Versmaßes für jede Tonart gehabt habe.<sup>m)</sup> War dies der Fall, so könnten wir leicht annehmen, dass eine Veränderung der Tonart zugleich auch Veränderung der Schreibart und Versart gewesen sey.<sup>n)</sup> Dieser Gedanke scheint sehr natürlich; und doch ist er noch keinem von den Schriftstellern in Sinn gekommen, die über diese Materie geschrieben, und so gern wunderthätige Kräfte den griechischen Tonarten beigelegt haben, außer einem einzigen, dem Leodato Osio, der, in einer sehr scharfsinnigen kleinen Abhandlung, die zu Mayland, 1637. gedruckt, und *l'Armonia del nudo parlare* überschrieben ist, ungefähr die nämliche Idee hat, die er aber nur beiläufig, mit einem vielleicht, *per aventure*, berührt. Er sagt nämlich von der mithridatischen Tonart: „Ich habe oft gedacht, dass sie „Aehnlichkeit mit dem Trochäus gehabt haben mag, so wie die phryngische mit „dem Anapäst, die hypophryngische mit dem Jamben, die hypodorische mit „dem Daethyl, und wie die dorische Feierlichkeit vielleicht durch den schwefäl- ligen Spondäen ausgedrückt wurde.“<sup>o)</sup>

Die Alten reden auch wirklich eben so oft von dem phryngischen und ihdischen Zeitmaß, als von den Tonarten. Wenn Heraclid von Pontus beym Athenäus (B. XIV, S. 614.) die von ihm sogenannten ältesten Tonarten beschreibt, so sagt er: „Die dorische ist feierlich und prächtig, weder zu zerstreut und munter, noch zu manlichfältig; sondern ernst und fortreffend. Die ihdische ist gross und pomphast, obgleich zuweilen besänftigend; denn sie wird zur Bändigung der Pferde und beym Empfang der Gäste gebraucht; und hat et-

m) Alle die eingebildeten und geprägten Eigenschaften der Tonarten müssen vor der Zeit des Ptolemaüs schon nicht mehr in Anschlag gebracht seyn, weil er nicht nur ihre Anzahl von funfzehn auf sieben einschränkte; sondern auch denen, die er beibehielt, eine andre Stelle gab. Und Bryennius, lange nach ihm, nimmt ihrer acht an; aber alle an ganz andern Stellen der Tonleiter, als die beym Ptolemaüs, wenn gleich die Namen seiner sieben Tonarten beibehalten sind.

n) Morley, und alle alte Schriftsteller über die neuere Musik, vor Einführung der Taktstriche, verstanden unter ihren Modis nichts weiter, als Bezeichnungen und Angaben des Zeitmaßes oder Tempo's.

o) Onde il color misso lidio si sarà sunigliante al piede Trocheo; così come avvissi l'Anapesto consarsi tol frigio; e forse con l'iposfrigio il Giombo; mà con il subdorio. E consarà il Daethyl, ed alla gravità del Dorio la tardanza dello Spondeo sarà conveniente. P. 184. Ein Notensystem dieser Gänge sehe man unten. Abschn. VI.

was einfaches und treuerziges an sich, das sich zur Freude, Liebe, und zum Wohlleben schickt. Die alte ionische Tonart endlich, ist weder schimmernd noch weichlich, sondern rauh und finster, wiewohl mit einem gewissen Grade von Erhabenheit, Stärke und Nachdruck. In den gegenwärtigen Zeiten aber, fährt er fort, da die Sittenverderbnis alles umgekehrt hat, sind die wahren, ursprünglichen und eigenthümlichen Eigenschaften einer jeden Tonart verloren gegangen.“<sup>p)</sup>

Apulejus sagt in seinem Floridus, das lydische Zeitmaß schicke sich am besten zu Klagen und Trauersliedern, das dorische zu kriegerischen Melodien, und das phryngische sei gottesdienstlichen Feierlichkeiten geweiht; Unterschiede, die eben sowohl den Takt, als die Tonart zu betreffen scheinen. Bey dem allen aber würde es vielleicht den Alten rühmlicher seyn, wenn man annähme, daß die Grundsätze, wonach ihre Tonarten eingerichtet waren, und von welchen so erstaunenswürdige Erzählungen da sind, verloren gegangen wären, als wenn man sie alle auf unsre ihigen Tonarten und Melodien zurückzuführen suchte. Denn, wenn wir bey den wenigen Freiheiten, die man sich mit dem poetischen Sylbennmaße nehmen könnte, und bey der so geringen Wahrrscheinlichkeit, daß sie etwas vom Kontrapunkt gewinnt haben, den Alten nicht gewisse Kunstgriffe des Ausdrucks und der Modulation einräumen, die in den auf uns gekommenen musikalischen Schriften nicht deutlich genug erklärt, und die wir zu errathen durchaus nicht im Stande sind; so wird ihre Musik auf eine sehr niedrige Stufe der Vollkommenheit herabgesetzt, die nichts, als blinde Parthenlichkeit für alles Alte bekräfteln oder leugnen kann.

p) Heraclid von Pontus war ein Zeitgenosse des Plato und Aristoteles, und ein Schüler von beyden.

## Vierte Abschnitt.

### Von den Mutationen.

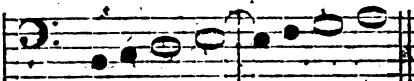
**M**äßigst den Klanggeschlechtern und Tonarten der alten Musik, haben wir nun auch die Mutationen, *μεταβολαι*, oder Veränderungen der Melodie, zu untersuchen, die wir in der neuern Musik, in einigen Fällen, Modulation zu nennen pflegen. Beide Wörter sind indes nicht völlig gleich bedeutend; denn wiwohl moduliren und singen bey den alten Schriftstellern einerley ist, weil bey ihnen Modulation bloß eine Veränderung in der Melodie bedeutete; so brauchen doch die Neueren das Wort Modulation öfter bey derjenigen Art von Veränderung in der Melodie oder Harmonie, welche in eine neue Tonart übergeht. Denn Modulation kann durch Veränderungen in der Harmonie entstehen, wenn gleich die Melodie die nämliche bleibt:

Tonarten: C, A, F, b A b F b Aequiv. C.

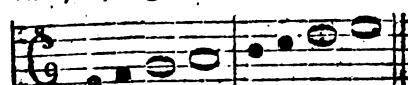
In dem System der Solmisation, welches auf die Herachorde des Guido gegründet ist, bedeuten Mutationen bloß diejenigen Veränderungen, welche in den Namen der Noten durch zufällige Kreuze oder Quadrate veranlaßt werden.

Die Alten hatten indes vier verschiedene Arten von Abwechslungen in ihrer Musik, welche sie Mutationen nannten. Es konnten vergleichen nämlich in dem Klanggeschlechte, im System, in der Tonart, oder in der Melopoeie vorkommen. In dem Klanggeschlechte, wenn die Melodie aus dem einen Geschlecht ins andre übergieng, z. B. aus dem chromatischen ins diatonische oder enharmonische, und umgekehrt. In dem System, wenn die Modulation aus einem vereinten in ein abgesondertes Tetrachord übergieng, d. i. aus einem,

das durch irgend einen gemeinschaftlichen Ton mit einem andern verbunden war,

z. B. von diesem  in ein andres; das

durch das Intervall eines Tons völlig davon getrennt und abgesondert war:

 In der Tonart gieng eine Mutation vor,

wenn die Melodie aus der dorischen in die lydische oder phrygische, u. s. f. über-  
gieng. Eine Mutation in der Melopoeie endlich war eine Veränderung des  
Schreibart, einer ernsthaften in eine munre, oder eines mächtigen Ganges in  
einen heftigen. Wenn die Mutationen zu plötzlich, und zu wenig mit einander  
verwandt waren, so vernichteten sie den Eindruck, den der vorhergehende Theil  
der Melodie auf das Ohr gemacht hatte, und das aus Erinnerung entstehende  
Bergnügen.

„Das Verstehen der Musik,“ sagt Aristoxenus,<sup>a)</sup> „beruht auf Gefühl  
und Gedächtniß; denn wir müssen nicht nur die Töne in dem Augenblicke füh-  
len, da sie unser Ohr treffen, sondern uns auch derer erinnern, die vorher un-  
ser Ohr getroffen haben, um sie mit einander vergleichen zu können; denn sonst  
wird es unmöglich seyn, eine Melodie oder Modulation mit Bergnügen für  
das Ohr zu verfolgen, oder von dem Grade ihrer Werteßlichkeit, im We-  
stande ein Urtheil zu fällen.“

Die Ausdrücke *melos* und *melodice*, die Meibom mit den lateinischen  
Wörtern *modulatio* und *cantilena* gegeben hat, bedeuteten nichts anders, als  
die Veränderung der Töne im Singen, oder was bey uns Melodie heißt. Dies  
sieht man aus einer Stelle des ältern Bacchius,<sup>b)</sup> in seiner Einleitung zur  
Tonkunst in Fragen und Antworten, wo gefragt wird: „Wie vielerlei Ar-  
ten von Modulationen es gebe?“ Er antwortet: vier; und diese, sagt er  
sind: das Steigen, Fallen, Wiederholen des nämlichen Tons zu mehreren  
Worten, und das Aufthalten eines musicalischen Tons. Im fünften Abschnitt  
te wird dies weiter erläutert werden.

a) L. I. p. 38. 39. edit. Meibom.

b) P. II. edit. Meibom.

Euclid sagt, man könne Mutationen in jede Tonart in dem Umfang einer Oktave machen, und selbst in der bloßen Entfernung eines halben Tons.<sup>c)</sup> Dies ist eine Ausdehnung der Modulation, die neuern Ohren sehr anstößig seyn würde, welche bloß an Uebergänge in verwandte Tonarten gewöhnt sind. Proklemäus erlaubt indes vergleichsweise rasche und fremde Modulationen nicht.

Eine Art von Probe der griechischen Modulation kommt in Plutarchs Gespräch über die Musik vor.<sup>d)</sup> Wenn wir den Tonarten ihre richtige Stelle gegeben haben, so war der Anfang, oder die erste Bewegung des Stücks, dessen er gedenkt, in *A*; hernach gieng es von *E* in *B*, und schloss in *G*,<sup>e)</sup> und *D*. Dies wäre noch leidlich; allein der *voxos τριπεγενες*, oder dreistimmige Gesang, dessen Plutarch S. 124. erwähnt, und der, wie es scheint, im Absingen dreier Strophen nach einander bestand, die erste in der dorischen Tonart, *D*, die zweite in der phrygischen, *E*, und die dritte in der lydischen, *Fis*,

<sup>c)</sup> Herr Burette irrt sich in seiner Uebersetzung dieser euklidischen Vorschrift, die er aus der meibomischen Uebersetzung genommen hat, wo die Stelle gleichfalls falsch verstanden oder gedruckt ist. Anstatt *μιστριας*, ein halber Ton, seien beide Dieses, einen Viertelton, als eine erlaubte Modulation, welches nicht nur dem Text zuwider, sondern auch in der Ausführung unmöglich ist. S. Euclid. edit. Meibom. p. 20. unten.

<sup>d)</sup> Mem. des Inscr. T. X. p. 160.

<sup>e)</sup> Händel ist der einzige, so viel ich weiß, der eine Modulation aus *G* in *G* müss gewagt hat. Eine Stelle dieser Art kommt in dem letzten Akt des Oratoriums Athalie vor, welche die Worte so kühn, und zugleich so ausnehmend glücklich ausdrückt, daß ich sie hier, als einen Meisterzug des Komponisten und der musikalischen Nachahmung, erürdcken will. Athalie erzählt einen Traum, den sie unmittelbar vor der Ausführung jener Verschwörung hatte, die ihrer Tyrannie und ihrem Leben ein Ende mache:

### Recitativ.

But as the young bar - ba - rian I ca - res'd, he plung'd a'  
Doch als mein Arm den Fremd - ling hold um - sieng, stieß er den

die jedesmal einen Ton höher stiegen, würde für neuere Ohren im höchsten Grade beleidigend seyn,

Und doch redet Athenäus von einer ähnlichen Modulation, die Pythagoras, der Zacinther, auf der Lyre mache; und Pausanias von einer des rhebischen Pronomus auf einer Flöte, die er für alle diese drei Tonarten erfunden hatte. Was muß aber, in vergleichlichen Fällen, aus ihrer Regel, Uebergänge durch zusammenstimmende Intervalle zu machen, geworden seyn? Man muß annehmen, daß diese nicht verwandten Mutationen sehr alte Gräßen gewesen sind.

dag - ger deep with - in my breast; no cf - fort  
 Mord - stahl tief in mei - ne Brust. Kein Sträu - ben

could the blow re - pel, I shrick'd, I fain - ted,  
 hielt den Streich zu - rück, ich schrie, ward kraft - los,

and I fell.  
 wankt, und fiel.

Und doch müssen wir sie nicht zu eifrig verdammen; denn wir finden, daß die alten Kirchenkomponisten, in der ersten Zeit des Kontrapunkts, die neuern Regeln von der Verwandtschaft der Töne nicht achteten, oder vielmehr nicht kannten, und ohne Bedenken zwey, oder noch vollkommenere Akkorde von einerley Art, diatonisch, nahmen, und jede Note der Tonleiter, die Septime ausgenommen, als einen Grundton im Bass brauchten. <sup>f)</sup>

Ohne Zweifel ist dies das wahre Geheimniß der alten Kirchenmusik, und die vornehmste Ursache ihrer Wirkung, die von der Wirkung neuerer Kompositionen so sehr verschieden, und aus Feierlichkeit, Wildheit und Schwertheit zusammengesetzt ist.

○ Palestrina fängt sein Stabat Mater, das noch ist in der päpstlichen Kapelle gebräuchlich, und unter der daselbst während der Charrwoche gewöhnlichen Musik mit abgedruckt ist, mit drey auf einander folgenden gemeinen Akkorden, mit größern Terzen, an, und läßt den Bass, A, G, F, diatonisch abwärts steigen. Und doch ist diese Modulation durch die Vertheilung der Stimmen so eingerichtet, und durch die vollkommene Kunst der Sänger wird sie so gemildert, daß sie, bey allem Kunstdiagram und ausgelassenem Ansehen auf dem Papier, die herrlichste Wirkung thut, von der man sich auf mit Tonleitern versehnen Instrumenten keinen Begriff machen kann.

## Fünfter Abschnitt. Von der Melopoeie.

**S**ie Regeln über die verschiedenen bisher beschriebenen Theile der alten Musik, führen uns natürlicherweise auf die Melopoeie, um derentwillen sie gleich Anfangs festgesetzt wurden.

Melos, Gesang, hieß eine Anzahl musikalischer Töne in einer gewissen Höhe der Stimme, und wurde dem bloßen Gesche, oder den unbestimmten und hinschwindenden Tönen der gewöhnlichen Rede entgegen gesetzt.

**Melodus**, Melodie, war das Singen der Verse nach solchen Tönen; und **Melopoeia**, Melopoeie, die Zusammenstellung solcher Töne, die zum Singen geschickt waren.

Diese verschiedenen Erklärungen beweisen, daß alle Melodie ursprünglich Gesang war, und zum Vortrage der Poesie gebraucht wurde.

Die Melopoeie hatte ihre besondern Regeln, wovon einige auf uns gekommen, und noch ist deutlich und verständlich sind; z. B. daß ein melodisches Stück in einem besondern Klanggeschlechte gesetzt, und hauptsächlich auf die Edne irgend einer bestimmten Tonart eingeschränkt werden mußte. Was die Folge oder Ordnung dieser Edne in dem Stücke selbst betrifft, so war diese gemeinlich auf vier Arten der Intonation oder Intervalle eingeschränkt, welche Euklid in seiner harmonischen Einleitung verzeichnet hat. 5.) Ich will dieselben genau zu beschreiben suchen, weil sie einiges Licht über die Melodie der Alten verbreiten können.

Euklid sagt uns, erstlich, daß sich die Töne ordentlich, entweder aufwärts oder niederwärts, bewegen, j. B. 

Dies hieß *aywyn*; hernach auch durch Sprünge von größern Zwischenräumen,

g) p. 22, edit. *Meibom.*

eingewebte, oder eingeschaltete Art; drittens, durch mehrmalige Wiederholung des nämlichen Tons; dies hieß πεττεσα, die Wiederholung, wie bey dem Singen

folgender Noten:



und viertens, durchs Aushalten der Töne auf der nämlichen Note, welches wir eine aushaltende Note nennen, und die Griechen durch das Wort τονια ausdrückten.

So weit scheint alles verständlich zu seyn; ich glaube aber beynahe gewiß, daß das dritte Buch des Aristoxenus, welches sich vornehmlich damit beschäftigt, Regeln über die unmittelbare Folge der Töne auf einer Tonleiter zu geben, unricht verstanden sey, weil man gemeinlich glaubt, es enthalte Regeln über die Versetzung der Melodie überhaupt.

Er sagt freylich, S. 66. „die Stimme könne nach einem Semiton, bloß auf zweierley Art aufwärts, und auf zweyerley Art niederwärts gehen;“ das heißt, durch einen ganzen, oder durch einen andern halben Ton. Dies ist in der Folge der Tonleiter allerdings richtig; war aber alle Melodie auf diese Folge eingeschränkt? Und ist wohl irgend ein Zweifel, ob sie nicht von einem Semiton durch einen Sprung zu einem dritten, viersten, oder fünften, aufwärts und niederwärts gehen konnte? Herr Burette sagt indeß in seinen Anmerkungen zum Plutarch, wo die Enharmonik des Olympus und die Schönheit seiner Melodie erwähnt werden, die Schönheit müsse in der Neuheit liegen, und diese Neuheit sey der Ditonus oder die größere Terz gewesen, „die in den übrigen Klanggeschlechtern nie sey gehört worden.“ — Wie? war das diatonische Geschlecht denn so genau auf eine Fortschreitung durch vereinete Stufen eingeschränkt, daß man nie darinn eine Note überschlagen durste, um durch das Intervall einer Terz aufwärts und abwärts zu steigen? Nichts kann sonderbarer seyn, als diese Behauptung, oder der eben angeführten Stelle bey dem Euklid widersprechender, die Herr Burette selbst anderswo angeführt und gebrauchte hat. <sup>b)</sup> Auch ist diese Meynung der Erklärung des Wortes πλοκη, bey allen nachherigen griechischen Schriftstellern über die Musik, ganz zuwider.

Ich sehe aber, daß nicht Burette allein die gedachte Meynung über die Sache gehabt hat; auch Dr. Brown scheine sich eben diese Vorstellung da-

a) Mem. des Instr. T. V. p. 178.

von gemacht zu haben. Denn in seinem Werke über den Fortgang der Poesie und Musik, (S. 64.)<sup>i)</sup> sagt er, die griechische Diatonik vertrage sich durchaus nicht mit unsrer diatonischen Tonleiter, weil dort ein halber und zwey ganze Töne unveränderlich auf einander folgen müssen. Herr Malcolm ist hierüber so dunkel und unbefriedigend, wie gewöhnlich, und läßt die ganze Sache wenigstens eben so unverständlich, als er sie fand.

Wenn man aber einen von den wenigen historischen Umständen bezweifelt, oder leugnet, worüber sich die alten Schriftsteller von der Musik deutlich ausgedrückt haben, so verschwört man sich gleichsam mit der Zeit, die das Studium der griechischen Musik schon dunkel und undankbar genug gemacht hat, um den Muth des kühnsten Untersuchers niederzuschlagen.

Es gab viele Regeln, die man bey der Fortbewegung durch Sprünge oder entlegene Stufen der Tonleiter in Acht zu nehmen hatte. Die vornehmste darunter war die, daß man überhaupt konsonirende Intervalle den dissonirenden vorziehen müßte. Noch war es nochwendig, keine zwey halbe Töne zusammen in Wierteltöne, oder zwey auf einander folgende ganze Töne in halbe zu thelen;<sup>4)</sup> auch durften nicht zwey große Terzen auf einander folgen.

Allein diese, und sehr viele andre Regeln, die Aristoxenus über die Folge der Intervalle gab, waren alle von den Klanggeschlechtern hergenommen, deren Regeln auch Regeln für die Melodie waren. Das diatonische Klanggeschlecht der Alten war unsrer natürlichen Tonleiter in allen Stücken ähnlich; denn Aristoxenus erlaubt, daß sogar drey Töne, aufwärts oder abwärts, auf einander folgen können; und das ist auch alles, was in unsrer Diatonik erlaubt ist, außer bey Molltönen, wo wir zur Oktave des Grundtons durch eine große Septime hinaufgehen, welche die Alten gar nicht gebraucht zu haben scheinen.

Eine nähere Berglieferung oder Erklärung dieser Regeln würde die Sache nicht viel deutlicher machen; es giebt indeß einige in dem ersten Buche des Aristides Quintilian<sup>1)</sup> gesammelte Umstände, welche Aufmerksamkeit zu verdienten scheinen.

i) Deutsche Uebers. S. 78.

k) Das Verbot, daß nicht mehr als zwey halbe Töne auf einmal auf oder abwärts nach einander folgen durften, ist ein deutlicher Beweis, daß die alte Chromatik von der neuern sehr verschieden war.

l) p. 28. 29. edit. Meibom.

Er fängt damit an, daß er die Melopoeie in drey Gattungen theile, die von dem großen und allgemeinen System entlehnt sind, welche er, nach den Lönen, Hypate, Meßā und Nātā nennt, d. i. die tiefste, mittlere, und höchste; und diese Benennungen gleichen, in Absicht auf die Melodie, unsern Unterscheidungen des Basses, Tenors, und Diskants.

In Anschung der Modulation in der Melodie macht er eben die Eintheilung, wie Euklid, in vier verschiedene Gattungen; wiewohl er in seiner Art, sie zu erklären, etwas von ihm abgeht. Diese Verschiedenheit ist aber gegenwärtig für uns von geringer Erheblichkeit; und Euklid's Glaubwürdigkeit ist dem Ansehen des Aristides so sehr überlegen, daß keine einzige Stelle von ihm Gewicht genug haben würde, daß Zeugniß eines so genauen und schätzbaren Schriftstellers zu entkräften.

Indes sind doch die moralischen Eintheilungen der Melopoeie beym Aristides Quintilian so merkwürdig und sinnreich, daß ich ein paar davon hier anführen muß:

Er nimmt drey Arten (*τροποί*) oder Stile der Melopoeie an: den dithyrambischen, oder bacchischen Styl; den nomischen, der dem Apoll gewidmet war; und den tragischen. Der erste darunter, sagt er, bediente sich der Saiten oder Löne in der Mitte des großen Systems; der zweyte der obersten, und der dritte der untersten Saiten und Löne.

Diese besondern Arten hatten noch andre unter sich, die zu ihnen gehörten; z. B. den erotischen, oder verliebten Styl, den komischen, und den enkomastischen, den man bei Lobgesängen brauchte. Da man alle diese für geschickt hielt, gewisse Leidenschaften zu erregen oder zu dämpfen, so glaubte Aristides, sie hätten großen Einfluß auf die Sitten (*νόν*) gehabt; und in Betracht dieses Einflusses theilte man die Melopoeie in drey Arten: in die syphatische, welche die sanften und zärtlichen Regungen sowohl, als die traurigen einflußte, die das Herz bewegen und durchdringen; in die diafatische, welche fähig war, die Seele zu erheitern, durch Erregung der Freude, oder durch Einfüllung des Muths, Edelmuths, und erhabner Gesinnungen; und drittens, die heshastische, welche zwischen den beyden andern das Mittel hielt, das heißt, welche die Seele wieder in eine ruhige und gemäßigte Fassung bringen konnte.

Die erste Art von Melopoeie schickte sich zu verliebten und zärtlichen, zu rührenden und klagenden Gedichten; die zweite brauchte man bei tragischen und heroischen Gegenständen; die dritte zu Hymnen, Lobgedichten, und als ein Behikel der Ermahnungen und Vorschriften. <sup>m)</sup>

Alle diese Regeln in Ansehung der alten Melopoeie geben uns nur bloß allgemeine Begriffe, welche, um klar und verständlich zu werden, besondere Erörterungen und Erläuterungen durch Beispiele nöthig hätten. Allein, die griechischen Schriftsteller über die Musik haben uns diese Beschildigung durchaus versagt, und sich vielleicht, bei der Bekanntmachung ihrer Werke, alle der gleichen Kleinigkeiten auf die Unterweisungen aufgespart, die sie ihren Schülern besonders gaben. Denn in keiner von allen sieben Abhandlungen über die alte Musik, welche Meibom gesammelt und herausgegeben hat, findet sich ein einziges musikalisches Stück, oder eine einzige Stelle griechischer Melodie aufzuhalten. Und dies ist desto außerordentlicher, da es wenig Abhandlungen über die neuere Musik ohne unzählige Notenexempel giebt, zur Erläuterung der Regeln, welche sie enthalten.

Wie aber auch immer die Regeln beschaffen seyn mochten, nach welchen man verschiedene Töne in diejenige Ordnung stelle, welche dem Ohr auf die angenehmste Art schmeichelte; so lässt sichs doch leicht begreifen, daß diese regelmäßige Vertheilung und schöne Anordnung der Töne nichts weiter hervorbrachte, als den bloßen Körper einer Melodie, der nur durch Hülfe des Rhythmus, oder des Zeitmaßes, belebt und belebt werden konnte; und dies wird der folgende Abschnitt erläutern.

m) Diese Einbildungen sind offenbar aus den Träumen des Pythagoras entlehnt. Iamblichus erzählt in der Lebensbeschreibung dieses Philosophen, „er habe gewisse musikalische Stücke erfunden, mit welchen er, durch eine glückliche Mischung der Klanggeschlechter, nach seinem Gefallen die Gemüthsbewegungen seiner Schüler regieren, und Schrecken, Schwermuth, Zorn, Mitleid, Nachreiferung, Furcht und Begierden aller Art erregen; auch Verlangen, Stolz, Eigensinn und Heftigkeit anfeuern, und jeder Leidenschaft, durch schädliche Melodien, wie durch eben so viel heilsame und wohltätige Arzneien, eine tugendhafte Richtung geben konnte.“ Und Plutarch sage in seiner Abhandlung über das Aufhören der Gräfel, in Musik gebrachte Poesie sei ehemals in Griechenland die gewöhnliche Volksprache, und das Behikel der Geschichts- der Philosophie, und jedes wichtigen Gegenstandes gewesen.

## Sechster Abschnitt.

### Vom Rhythmus. \*)

**R**ine fortgesetzte Bewegung in jedem organisierten Körper, welcher versetzen fähig ist, verträgt eine gewisse Art von Zeitmaß. Dieses Zeitmaß bemerkte die verschiedenen Theile der Bewegung, und setzt uns in dem Stand, ihre Verhältnisse zu beurtheilen. Um diese Verhältnisse zu bezeichnen, haben die Griechen, außer manchen andern Kunstwörtern, das Wort *ρυθμός*, Rhythmus, gebraucht, und dasselbe auf mehrerley Dinge angewandt. Sie bezeichneten damit nicht nur die Art von Radenz, oder Schwingung der Flüchte, in dem Fluge der Vogel; die Bewegung der Füsse beym Gehen der Thiere; und die Gebehrden, Figuren und Schritte der Tänzer; sondern auch eine jede Art von regelmässiger Bewegung, vergleichen man in den Pulsschlägen und beym Atemholen wahrnimmt. Sie haben sogar die ursprüngliche Bedeutung dieses Worts so sehr gemischaucht, dass sie sich derselben von ganz unbeweglichen und leblosen Dingen bedienten, z. B. von Werken der Malerey und Bildhauerey, an welchen sie das Ebenmaß und richtige Verhältniss in allen Theilen Rhythmus nannten.

Am meisten aber brauchte man diesen Ausdruck, das Zeitmaß oder die Wahrung mehrerer, nach einander gehörter, Töne zu bezeichnen; diese Töne mochten nun musikalisch seyn, und von Stimmen und Instrumenten hervorgebracht werden, oder ohne einen bestimmten Ton, wie in den Hammerschlägen auf einem Ambos, beym Trommelschlagen, und in den Artikulationen der Stimme beym gewöhnlichen Sprechen, beym Hersagen einer Rede oder eines Gedichts.

Unsre gegenwärtigen Untersuchungen aber werden sich auf diejenige Art des Rhythmus einschränken, welche vorzüglich die Melodie betrifft, und desto

\*) Man vergleiche bey diesem Abschritte Herrn Burette's Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne Musique, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. edit. d'Amsterd. T. VII. p. 235 seq. aus welcher sowohl hier, als in Herrn Marpurgs kritischen Einsichtung in die Geschichte und Lehre der Musik, das meiste hier wörtlich wieder vorliegt. Ann. d. Uebers.

mehr Erläuterung verdient, je wichtiger sie für die Musik ist, und in je mehr Dunkelheit sie gemeinlich von musikalischen Schriftstellern eingehüllt wird.

Wegen der genauen Vereinigung der Poesie und Musik bey den Alten, die fast unzertrennlich gewesen zu seyn scheinen, war eine Verstöhung wider *Zeitmaß* oder Rhythmus unvergeßlich, weil dadurch nicht nur die Schönheit der Poesie, sondern zuweilen selbst die Bedeutung der Worte vernichtet wurden, woraus sie bestand. To παν πρεπει ποντικοις ὁ ἀριθμος, sagen die Griechen; er war das Hauptwerk in ihrer Musik, ohne welchen sie die Melodie als völlig unbedeutend und leblos ansahen. Daher versagte Platho den Namen eines Tonkünstlers jedem, der nicht vollkommen im Rhythmus geübt war, wie wir ihn jetzt keinem ertheilen werden, der nicht taktfest ist. Er ist von solcher Wichtigkeit, daß ohne ihn die Musik keine Gewalt über die menschlichen Leidenschaften haben kann. Pythagoras pflegte, nach dem Marcianus *Kapella*, den Rhythmus in der Musik den Mann, und den Melos die Frau zu nennens und Doni <sup>1)</sup>) vergleicht den Rhythmus mit der Zeichnung in der Maleren, und den Melos mit dem Kolorit. Es ist unsreitig, daß eine ordentliche Melodie, worin der Takt stark bezeichnet ist, und die Accente wohl beobachtet sind; mehr Wirkung thut, als eine, die in diesen Stücken fehlerhaft ist, wäre sie auch sonst besser und ungewöhnlicher gearbeitet, und mit noch so reicher Harmonie und noch so gelehrter Modulation versehen.

Isaak Bossius schreibt in seiner Abhandlung, *de Poematum Cantu et viribus Rhythmi*, dem Rhythmus alle die wundervollen Wirkungen der alten Musik zu. <sup>2)</sup>)

Da die Vokalmusik von den alten Griechen vorzüglich getrieben wurde, so werde ich mich in dem ersten Theile dieser rhythmischen Bemerkungen auf die lyrische Dichtkunst einschränken.

n) Tom. II. p. 203.

<sup>1)</sup>) Von dieser, bey allen ihren willkürlichen Hypothesen, doch immer sehr schäbigen und lehrreichen Schrift hat neulich Herr Horkel, im dritten Bande seiner musikalisch-kritischen Bibliothek, eine deutsche Übersetzung zu liefern angefangen, welche die frühere Verdeutschung derselben, in der Berlinischen Sammlung vermußter Schriften an Richtigkeit und Lesbarkeit sehr übertrifft. Ann. des Uebers.

Writs des Quintilian erklärt den musikalischen Rhythmus: *οὐσῆμας εἰς ἔργον κατα τινὰ τράχην εὑρεσμενον.*<sup>o)</sup> „das System, oder den Inbegriff dieser Takttheile, die ein gewisses Verhältniß gegen einander haben.“ Man kann diese, nachdem die Taktstriche in der Musik aufgetreten sind, einzelne Abhebungen eines Taks, oder ein gegebnes Verhältniß des Zeitmaßes, nennen. Um diese Erklärung desto besser zu verstehen, muß man daran denken, daß die Musik, wovon hier die Rede ist, beständig zu Versen gesungen wurde, deren Worte alle aus langen und kurzen Sybthen zusammengesetzt waren; daß man die kurzen Sybthen noch einmal so geschwind, als die langen aussprach, die lange Sybthe als einen Theil oder ein Stück dieses Zeitmaßes ansah, und folglich die lange Sybthe zwey kurzen gleich war; so, daß also der Ton, welcher auf die lange Sybthe kam, an Dauer zwey von den beiden gleich war, die auf kurzen Sybthen gesungen wurden; oder mit andern Worten, daß Eine Note zwey Takttheilen, und die andre Einem Takttheile gleich war. Auch muß man bedenken, daß die auf diese Art abgesungenen Verse, eine gewisse Anzahl von Füßen hatten, welche durch diese verschiedentlich verbundnen langen und kurzen Systemen entstanden, und daß sich der Rhythmus der Melodie nach diesen Füßen richtete. Ihre Länge möchte nämlich beschaffen seyn, wie sie wollte, so würden sie allemal in zwey, gleiche oder ungleiche, Theile getheilt, deren erster *αρρισ*, der Aufschlag, und der zweyten *δεσις*, der Niederschlag, hieß.<sup>p)</sup> Auf gleiche Art wurde auch der Rhythmus der Melodie, der mit diesen Füßen übereinstimmte, in zwey gleiche oder ungleiche Theile, eingetheilt, welche man lte den Auf- und Niedertakt zu nennen, und sie durchs Aufheben und Niedersenken der Hand oder des Fußes auszudrücken pflegt. So viel vom Rhythmus der Singmusik; das folgende betrifft den Rhythmus der Instrumente.

Da die Noten der alten Musik beständig über jede Sybthe der abgesungenen Verse geschrieben wurden; da die Quantität einer jeden von diesen Sybthen den Tonkünstlern vollkommen bekannt war; und da sich die Dauer oder Wahlung eines jeden Tons nach den Sybthen richtete; so thilen es nicht nachwendig

o) Lib. I. p. 31. edit. Meibom.

p) Ein Fuß in der Poesie scheint einem Takt in der Musik zu entsprechen. Ein Zeitmaß war bey den Alten ein Verhältniß dieses Fußes oder Taks, wie bey uns ein Takt in accentuirte und unaccentuirte Theile getheilt wird.

zu seyn, daß man das Zeitmaß durch irgend ein besondres Zeichen benencke. Um es indeß dem Tonkünstler bequemer und leichter zu machen, schreibe man einen Kanon, oder eine Wortschrift des Rhythmus über den Anfang eines lyrischen Gedichts. Dieser Kanon bestand bloß aus den Zahlen 1 und 2, das ist, aus dem Alpha und Beta des griechischen Alphabets, welche nach der Folge der Längen und Kürzen gestellt wurden, woraus jeder Vers bestand, und die man nach der Anzahl seiner Füsse eintheilte. Das Alpha, oder die Zahl Eins, bezeichnete eine kurze Syllabe, weil es bloß einen einzigen Lauttheil enthielt; und das Beta, oder die Zahl Zwey, eine lange, weil diese Zahl zwey Theilen gleich war. Einige von diesen poetischen oder rhythmischen Kanons findet man noch in dem Handbuche *Hephästions*. <sup>9)</sup>

Rhythmus hieß im lateinischen *numerus*; und diese Benennung wurde in der Folge auf die Melodie selbst ausgedehnt, die aus verschiedenen numeris oder Rhythmus bestand, wie man aus dem Verse beyon Virgil sieht:

*Numeros memini, si verba tenerem.*

„Die Melodie weiß ich wohl, wenn ich nur den Text wäste.“

Die Römer hatten Zeichen für den Rhythmus, eben wie die Griechen; und solch ein Zeichen hieß nicht nur *numerus*, sondern auch *aera*, d. i. ein Zeichen des Zeitmaßes. *Numeri nota*, sagt Nonius Marcellus. In diesem Sinne finden wir das Wort in einem Verse Lucili's:

*Haec est ratio? perversa aera? summa subdueta improba?*

„Heißt das rechnen? solch eine Unordnung der Zahlen? und eine falsch gezogene Summe?“

Wenn indeß gleich das Wort *aera* ursprünglich von den Tonkünstlern bloß vom Rhythmus oder vom Takt der Melodie gebraucht wurde, so bedienten sie sich desselben doch hernach eben so, wie des Wortes *numerus*, die Melodie oder die Weise selbst zu bezeichnens und man glaubt, das Wort *Arie*, *aria*, welche ein musikalisches Gedicht von einem besondren Rhythmus, von besonderer Rhythmen anzeigt, sei aus dem Wort *aera* entstanden.

9) Dieser Schriftsteller lebte zur Zeit des Kaisers Vespas, im zweyten Jahrhundert. Er war Sprachlehrer zu Alexandrien. Sein hier gemeintes Werk handelt de *retmetrica*. Man sehe von ihm den *Gildas* und *Julius Capitolinus*.

Auf diese Art also bemerkten die Alten das Zeitmaass in ihrer geschriebenen Musik und es aber bey der Ausföhrung selbst noch merflüher zu machen, schlugen sie den Takt auf organischen Weise. Um gewöhnlichsten geschah es durch die Bewegung des Fusses, den man wechselseitig aufhob und wieder schlug, nach Maßgebung des, bey uns sogenannten ganzen, oder des Tripeltakts. Den Takt anzugeben, war gewöhnlich das Amt des Musikmeisters oder Anführers, der μεροχορος und κορυφαος, Koryphäus, hieß, weil er in der Mitte des Orchesters, unter den Musikern, hoch und erhaben stand, um desto leichter von allen gesehen und gehört zu werden.

Die Angeber des Takts wurden auch von den Griechen *κοδοκτυκοι* und *κοδοχοφοι* genannt, wegen des Schlagens mit dem Fuße. Im lateinischen hießen sie *pedarii*, *pedariss.* und *pedicularii*, aus eben dem Grunde. Ihre Füsse waren gemeinlich mit hölzernen oder eisernen Söhlen versehen, um den Takt desto deutlicher anzugeben; diese Ansätze der Füsse nannten die Griechen, *κρεπτες*, *κρεπτα*, *κρεπτα*, und die Latiner *pedicula*, *scabella*, oder *scabilla*, weil sie wie kleine Schemel oder Blöcke aussahen.

Nicht aber mit den Füßen allein, schlugen die Alten den Takt, sondern auch mit allen Fingern der rechten Hand auf die hohle Fläche der Schalen; und derselbe, der auf diese Art das Tempo angab, hieß *manuductor*. Zu dieser Absicht brauchten sie zuweilen Außerschalen, und die Schalen anderer Fische, auch Knochen von Thieren, um damit den Takt zu schlagen, wie man bey uns mit Castanietten, Tambourins, u. dergl. thut. Sovwohl *Heschius*, als der Schrift des Aristophanes haben Stellen, die dies bestätigen. Wie lärmend und wild mochte diese Musik seyn! Louter Rhythmus, und kein Schall. Die Trommeln und *Sistra* der idäischen Dactylen \*) konnten nicht wilder seyn.

Viele alte Instrumente waren eindösig, und nicht viel mehr nütze, als den Takt zu bemerkten. Von der Art waren das *cymbalum* und das *ffirum*; und deswegen heißt das erstere vielleicht *aera* beym Petron. Wir würden uns indeß keinen sonderlichen Begriff von den Geschicklichkeiten neuerer Musiker ma-

\*) So hießen die frühesten Bewohner der Insel Kreta, denen man die erste Bearbeitung des Effens, und die davor gelegentlich entstandne erste Bemerkung und Abmilderung des rhythmischen Zeitmaasses, beylegte. Die vornehmste Stelle über sie ist beym Strabo, B. X, S. 710 ff. der Almeloveen. Aufgabe. Annp. des Nebenf.

chen, wenn so viel Anstalten und Edrmen nothig wöre, sie besammen zu halten. Je mehr man Takt schlägt, sage Rousseau, desto weniger hält man Takt; und gemeinlich haben schlechte Musik und schlechte Tonkünste vergleichlichen Idee wörende Hülfe am meisten nothig.

Wenn man indeß irgend etwas von der Gewalt glauben will, welche die alte Musik über die Leidenschaften gehabt haben soll; so muß sie diese Gewalt hauptsächlich durch den Nachdruck und die Accentuation des Rhythmus erhalten haben. Aristides Quintilian<sup>1)</sup> macht ein langes Verzeichniß von verschiedenen Syllbenmaassen, nebst ihren besondern Eigenschaften, das Gemüth zu stillen oder zu empören, sowohl nach der Natur der Syllben, oder Hülfe der Verse, als nach Maßgabe der Gedanken, welche sie ausdrücken sollten. Und, da der Leser dadurch Gelegenheit bekommen wird, zu sehen, wie viel man auf diesen Theil der Musik hielte, und wie eingebildet und idealisch manche von diesen Distinktionen gewesen zu seyn scheinen; so will ich die ganze Stelle hier übersegen.

„Das Zeitmaß, welches mit einem Niederschlage anhebt, ist ruhig und sanft; dasjenige hingegen, welches mit einem Aufschlag anfängt, drückt Unruh und Heftigkeit aus. Volles Zeitmaß, das ist, was aus ganzen Füßen besteht, thut eine edle Wirkung; und dasjenige, welches durch Katalektische Verse entsteht, woran eine Syllbe oder Note fehlt, wenn sie durch einen kurzen Ruhpunkt oder eine Pause ersetzt wird, hat mehr Simplicität; ist aber minder edel. Takt von gleichen Verhältnissen ist angenehm; und der von ungleichen Taktstelen, oder von sesquialterischem Verhältniß, dient vorzüglich zur Erregung sünster Rührung. Doppeltes Zeitmaß, ist eine Art von Mittelgattung zwischen dem Angenehmen und Empörenden. Wenn die Taktbewegung von zwey gleichen Noten nicht langsam ist, so macht sie einen lebhaften, heftigen Eindruck, und schickt sich zu kriegerischen Tänzen, die man Pyrrhische nennt, worin die Tänzer bewaffnet sind, und das Zeitmaß, dessen Bewegung sich nach einer Versart richtet, die aus langen Syllben besteht, ist ernster, nachdrücklicher, und zu Hymnen geschickt, welche zur Ehre der Götter, bey Festen und Opfern gesungen werden. Der Takt, der aus einer Mischung von langen und kur-

1) Lib. II. p. 97. edlt. Meibom.

„die Noten besteht, vereint die Eigenschaften der beiden *legergebärdlichen* Arten an sich.“ \*)

„Unter den doppelten Verhältnissen haben der Jambus und der Trochäus am meisten Lebhaftigkeit und Feuer, und schließen sich vorzüglich zum Lanzo. Die sogenannten *opulos* und *encaustos*, deren Ursprung in den langen Silben entspricht, sind voller Würde. Zusammengesetzte Zeitmaße sind pathetischer, als einfache; und diejenigen, die auf ein Klängeslechte eingeschränkt sind, erregen die Leidenschaften weit weniger, als die, welche aus dem einen Geschlecht ins andre übergehen.“ \*\*)

Nachdem Aristides diese Unterscheidungsmerkmale des Zeitmaaßes angegeben hat, so fährt er fort, ihre Wirklichkeit und ihren Grund in der Natur daraus zu beweisen, daß es zwischen zweien behaupteten Arten des Rhythmus, und zwischen dem Gange und den Handlungen der Menschen, eine Vergleichung anstelle. Er glaubt z. B. „die Bewegung, welche sich zum spondaischen Zeitmaaß schicke, sei ein Ausdruck der Müdigung und Starkhaftigkeit; die Trochäen, oder Päane verrathen einen höhern Grab von Feuer und Leben; der Pyrrhichius habe etwas niedriges und unedles an sich; eine unregelmäßige Geschwindigkeit gebe Ausgelassenheit und Unordnung zu erkennen; und endlich, eine aus allem diesen zusammengesetzte Taktbewegung sei wild und auschweifend.“

In Anschung der Vortrefflichkeit und der Wirkungen der alten Musik, ist es schwer, zwischen Leichtgläubigkeit und Zweifelsucht die rechte Mittelstraße zu halten. Solche Schmälerer, wie Aristides Quintilian, machen dadurch, daß sie zu viel behaupten, die ganze Sache lächerlich, und uns vielleicht genötigt zu wenig davon zu glauben. Die Einfachheit der alten Melodie, und ihre skla-

\*) Die Alten hatten, außer unserm ganzen und Tripeltakt, auch Taktarten von fünf und von sieben gleichen Noten, welches freylich neuern Musikern sehr sonderbar vorkommen muß. Unter dem doppelten Zeitmaaß versteht Aristides Quintil. den Tripeltakt, worin der Niederschlag sich zum Aufschlage wie 2 zu 1 verhielt, oder worum der eine Takttheil doppelt so lang war, als der andre. So nannen sie den ganzen Takt den gleichen, weil sich jeder Takt in zwey gleiche Theile scheiden ließ; und so hieß der Takt von fünf Noten *Sesquialter*, das ist, von 2 zu 3; und der von sieben, *Epitritus*, oder von 3 zu 4, weil die Takte sich in diese Verhältnisse theilen ließen.

\*\*) Die Franzosen scheinen diese Vorschrift bey Fertigung ihrer alten ernsthaften Opern vor Augen gehabt zu haben, weil in ihnen das *Tempo* beständig abwechselt.

dische Abhängigkeit von der Poësie, hat vermutlich etliche von diesen Träumen veranlaßt. Indes mag dies gewesen seyn, wie es will, so scheint mir hier der rechte Ort zu seyn, von diesen poetischen Füßen und Rhythmen, woraus die Alten so viel machen, einige Nachricht zu geben. \*)

Ein poetischer Fuß besteht aus einer gewissen Anzahl von Syllben; und macht einen gewissen Theil des Verses aus, wie ein Takt einen Theil eines musikalischen Stücks. Ein Hexameter besteht aus sechs solchen Füßen; ein Pentameter aus fünf.

Der Spondäus, Iambus, Trochäus, und Pyrrhichius, oder Periambus, sind dissyllabische Füße, oder solche, wovon jeder aus zwei Syllben besteht.

Der Spondäus besteht aus zwei langen Syllben, \*)  
z. B. vertunt. (- -)



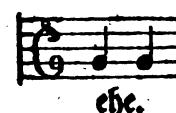
Der Iambus hat eine kurze, und eine lange Syllbe; \*)  
osz, λεγω, potens, amas. (- -)



Der Trochäus hat eine lange, und eine kurze Syllbe:  
gratus, musa. (- -)



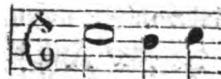
Der Pyrrhichius, oder Periambus hat zwei kurze  
Syllben: mare, probus. (- -)



\*) Dass die Kenntniß der poetischen, und selbst der rhetorischen Syllbenmaße, von den Alten einem Tonkünstler für nothwendig gehalten wurde, sieht man aus den Bemühungen der musikalischen Schriftsteller, besonders der lateinischen, diese Syllbenmaße zu erklären, in allen ihren auf uns gekommenen Schriften.

t) Die alte spondäische, oder Libationsmusik, welche Olympns in der alten ems harmonischen Klangart, ohne den Viertelton, segte, war in diesem Zeitmaße, welches aus langsamem gleichförmigen Noten bestand; und der poetische Fuß erhielt seinen Namen von diesem Gebrauch desselben.

n) Iambische Verse brachte man ursprünglich in der Satire, und sie bedeuten daher bey den Alten oft so viel, als satirische Verse.

Der Dactyl, Anapäst, Molos, Tribach, Dactylus, Antidactylus, Amphibrachys, und Kretikus, sind dreysylbig. Für einige darunter haben wir, in neuern Sprachen keine gleichgeltende; der Dactyl aber, der aus einer langen und zwey kurzen Sylben besteht -  ist auch bey uns sehr gewöhnlich; als: Zärtliche, züchtigen, und ergl. Und wir haben eben sowohl, als die Griechen und Römer, aus Dactylen bestehende Verse; s. B.

Nun | kläppern | die | reisenden | Södräte,

Nun | schwatzet | der | gaudelnde | Staat.

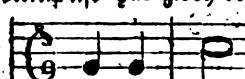
Man vergleiche diese Verse mit folgenden berühmten Stellen bey Homer und Virgil, wo der Klang der Verse offenbar und absichtlich ein Wiederverhall des Inhalts ist. Nachdem Homer (Odyss. B. XL) in arbeitenden Spondeen die langsame, mühselige Art geschildert hat, mit welcher Eisyphus seinen Stein bergan wälzte, so bedient er sich behender Dactyle, um das schnelle Herabrollen desselben zu schildern:

Audis *et*ata *et*ordore *et*ulendo *et*aus *et*raude.

Und Virgill, B. VIII, v. 596. beschreibt in lauter Dactylen den Galop des Pferdes:

— — — — — *It clamor, et agmine facto.*

*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*

Der Anapäst hat zwey kurze und eine lange Sylbe; als sapiens, recubans,  Isaak Vossius, (de Viribus Rhythmis p. 56.) sagt, die Franzosen hätten keine Dactylen, und die Engländer keinen vollkommenen Anapäst in ihrer Sprache. Die Franzosen mögen für sich selbst sprechen; der Vorwurf aber, den er den Engländern macht, lässt sich durch die bloße Erwähnung der Wörter *recognitent* und *disappoint* leicht widerlegen. \*)

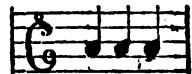
\*) Schwerlich hätte Vossius diese Wörter für vollkommenen Anapästen gelten lassen; und nur diese sprach er den Engländern ab. Die zweyte Sylbe in beyden hat of-

Ich will die übrigen poetischen Füße der Alten nur bloß darum noch herstellen, damit man sehe, was für Mittel sie in Händen hatten, ihre Melodie durch verschiedentliche Verknüpfungen von zweyerley Tönen, der langen und kurzen, abzuändern.

Der Molossus hat drey lange Sylben, - - -



Der Tribrachys drey kurze, u u u



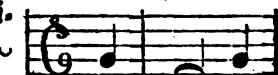
Der Bacchius, welcher ein umgekehrter Daktylus ist, hat eine kurze, und zwey lange Sylben, u - -



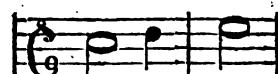
Der Antibacchius, zwey lange und eine kurze Sylben, - - -



Der Amphibrachys, eine kurze, eine lange, und eine kurze; oder eine lange Sylbe zwischen zwey kurzen, u - u

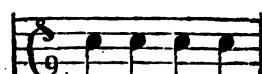


Der Kretikus, eine kurze zwischen zwey langen Sylben, - u -



Die viersylbigen sind aus schon erwähnten Füßen zusammengesetzt.

Der Proceleusmatikus besteht aus vier kurzen Sylben, oder aus zwey Pyrrhichiern; u u u



Der Choriambus aus zwey kurzen zwischen zwey langen, oder aus einer Verbindung des Trochäen und Jamben, - u u



Von dem Fuß Epitrite giebt es viererley Arten: 1. Den Jamben und Spondäen - - -; 2. Den Trochäen und Spondäen - u - -; 3. Den Spondäen und Jamben - - - u; und 4. den Spondäen und Trochäen - - - u.

fenbar zu viel Länge, durch die Position. Eben das ist der Fall in manchen deutschen anapästischen Wörtern, z. B. Königreich, Ewigkeit, u. s. f. Anm. des Uebers.



Der Pāan oder Pāon, welcher das Widerspiel dieses gestern ist, besteht aus einer langen Sylbe, und drey kurzen, - - - , - - - , - - - , - - - .

Servius zählt mehr als hundert verschiedene Versarten unter den Lateinern; und dem Hephaestion zufolge, war ihre Anzahl unter den Griechen noch beträchtlicher; folglich ließ sich auch ihre Melodie auf eben so vielerley Art abändern. Es ist indeß nicht der geringste Anschein da, daß die Alten in ihrer Vokalmusik die Art von verlängerten Noten gehabt hätten, die wir punktierte nennen; auch erlaubten sie keine Ruhepunkte in der Mitte eines Verses; wenn es gleich am Ende der katalektischen, oder abgebrochenen Verse, dem Sänger erlaubt war, die Lücke durch ein Stillschweigen auszufüllen, welches eben so viel war, wie eine Pause in der neuern Musik. Und, ob sie gleich eine so große Mannichfaltigkeit von Füßen in ihrer Poesie hatten, so sind doch viele von den schon angeführten für die neuere Melodie nicht brauchbar.

Nach allen den Untersuchungen und Nachforschungen, die ich hierinn habe anstellen können, muß man doch bekennen, daß die Materie von der alten Musik überhaupt noch immer in sehr viel Schwierigkeit und Ungewissheit verhüllt bleiben, und vermutlich beständig so bleiben wird. Es ist indeß ein Glück für diejenigen, welche diesen dunkeln Winkel des Alterthums so nahe, als möglich, zu betrachten wünschen, daß die Aussicht in denselben gerade da am hellsten ist, wo sie, nach der Versicherung aller ihrer Bewunderer, am meisten Untersuchung verdient. Denn so wenig wir auch von der Melodie der alten Musik wissen; so war doch der Rhythmus, oder das Zeitmaß dieser Melodie, wie schon bemerkt ist, ganz nach den metrischen Füßen der Verse eingerichtet; und wir müssen ihn daher allemal eben so gut kennen, als die Prosodie und den Bau des Verses. Und so brauchen wir nichts weiter zu thun, als den langen und kurzen Sylben zwey besondere Noten zu geben, wovon die eine doppelt so lang, als die andre ist, um so genau, als ob wirs hörten, zu wissen, auf welche Weise jede besondere Art von Sylbenmaß von den Alten, in Absicht auf Zeitmaß und Kadenz behandelt wurde; und eben dieß war jener so gepriesene Rhythmus, wovon uns

so oft gesagt wird, er sei Alles in ihrer Musik gewesen. Es wird daher denen, welche die Dichtkunst der Alter niemals aus diesem Gesichtspunkt angesehen haben, wohl nicht unangenehm seyn, wenn ich ein paar Beispiele anführe, die vielleicht dazu dienen können, einiges Licht über die dramatische Musik der Griechen zu verbreiten, und einigen Begriff von den rhythmischen Hilfsmitteln zu geben, deren sich der poetische Musiker in einem von den wichtigsten Theilen seiner Kunst bedienen konnte.

Das erste Beispiel betrifft den jambischen Vers, der vornehmlich in den griechischen Trauerspielen üblich war, und worin der Dialog und Monolog, folglich alles, außer dem Chor und der Ode, geschrieben zu werden pflegte. Ich will nur bloß Noten von ähnlicher Länge mit den Silben darüber setzen, und den Takt bemerken; die Melodie überlasse ich der Einbildung der Leser. Wollte ich mirs anmaßen, auch diese hinzut zu setzen, so würde ich fürchten, für diese Verwegenheit als ein großer Salmoneus angesehen und bestraft zu werden:

**Demens qui nimbos et non imitabile fulmen;  
Aere, et cornipedum cursu simularat equorum.**

x) Dies Sylbennmaß bestand, wenn es rein und unvermischte war, aus sechs jambischen Füßen, als:

Diese Verse sind der Anfang in der Hekuba des Euripides, und wurden von dem Geist des Polydorus gesungen.<sup>1)</sup> Die dazwischen. gezognen Striche fallen bloß gelgen, wie die Alten diesen Vers in drei Abschnittetheilten, deren jeder aus zwey Füßen bestand; die eigentlichen Taktstriche aber, die Thesis, oder der Niederschlag, müssen allemal in die Mitte des Fusses fallen: u | -; | | P. Um die Füße noch deutlicher zu unterscheiden, habe ich sie einzeln mit Strichen bemerket, ob es gleich der alten Art von Skansion bey Versen dieser Art gemäßer, und vermutlich auch für den Ausdruck ihrer Rhythmus und Wirkung güträglicher gewesen wäre, wenn ich in jedem Verse nur drey solcher Striche gemacht hätte.<sup>2)</sup>

Eques | sonante verberabit ungula.

Der gleichen Verse kommen indess selten vor. Die Regeln dieses Sylbenmaaßes forderten bloß, daß der zweyte, vierte, und letzte Fuß Jamben seyn müssten; die übrigen konnten Spondäen, Anapästen oder Daktylen seyn. Dieses Sylbenmaß hatte viel Ähnlichkeit mit unserm Alexandriner, oder probischilbigem Verse; jedoch, mehr in der Anzahl und Gattung seiner Füße, als in seinem Gange, oder seinem Eindruck aufs Gehör. Der Ruhpunkt nach dem dritten Füsse, der einem wohlklingenden Alexandriner so unentbehrlich ist, findet nur gesälligerweise in dem Jamben statt, der schneller fortduftet, und mehr prosaisch klingt. Dieser beweg umstreitig die Alten, ihn per episodiam, oder nach doppelten Füßen, abzumessen. (S. HORAT. Art. Poet. v. 252.) die mit Doppelstakten in der neuern Musik übereinstimmen. Ariost schrieb einige Lustspiele in dieser jambischen Versart. Einer von seinen Versen wird vielleicht eine so genaue Vorstellung von dem alten Jamben geben, als sich in Wirkung auf seine Rodez, nur immer geben läßt:

Per dio son quis | si in pensier di | tornarmene.

Hiezu kann auch folgender Alexandriner bey dem Spenser dienen:

So in his angry courage fairly pacified.

Oder im Deutschen, der ramlerische Vers:

Es wünscht den Tod der ungetreue Tantalus.

y) Vom furchtbaren Aufenthalt der Todten komm' ich

Vom Sitz der Finsterniß, wo fern von allen

Den Göttern, der Regent der Hölle thront.

z) Die Jamben der griechischen Komodie unterscheiden sich von diesen bloß durch etwas mehr Freyheit in der Wortfügung. Die bey den Römern, im Plautus und Terenz, sind so äusserst frey, daß sie oft nicht merklich von der Prosa abgehen, selbst nach dem Urtheile des Cicero: propter similitudinem sermonis, sic laete sunt abieci, ut nonnunquam vox in his numerus et versus sentiri possit. Orator. Cap. 55.

Außer diesem Sylbenmaß erlaubte der Dialog auch gelegentlich trochäische Verse. Sie kommen gemeintlich in Scenen der Einfertigkeit und der Unordnung vor; da dies Sylbenmaß, wie Aristoteles es beschreibt, flüchtig und tanzend ist.<sup>4)</sup> Ein Charakter, den ihnen der Leser nicht abstreiten wird, wenn er die alten Trochäen mit einem völlig damit übereinstimmenden Sylbenmaße in neuern Sprachen vergleicht, das man aber noch nicht in Trauerspielen gebraucht hat.

Ille 'tau, 'tau, es τερψυε | τερψυε τε δομων ξιφος; <sup>5)</sup>

Dieser Vers ist ganz trochäisch, und völlig in eben dem Sylbenmaße, wie:

Jolly mortals, fill your glasses,

Noble deeds are done by wine.

d. i. Füllt die Gläser, fröhle Brüder,

Edle Thaten lehrt der Wein.

Der ganze Unterschied ist, daß die alten Trochäen in Einer Zeile geschrieben wurden; dies ist aber bloß fürs Auge; denn im Grunde bestehen sie aus zwey Versen, da die letzte Sylbe des vierten Fußes, so viel ich weiß, allemal der Schluß eines Wortes ist.

Herr West hat in seiner Uebersetzung der Iphigenia in Tauris von Euripides eine ganze Scene trochäischer Verse in das ähnliche englische Sylben-

a) Τροχαιος — ὁρχεικωτος. Aristot. Rhet. 3. 4. Poet. 4.

b) EVRIP. Orest. v. 1539. Orest läuft auf die Bühne, das Schwert in der Hand, einen phrygischen Sklaven zu verfolgen, der ihn beleidigt hatte, und ruft: „Wo ist der, der vor meinem Schwerte aus dem Hause lief?“ — Diese Verse bestehen aus acht Füßen; und es fehlt darinn eine Sylbe, den letzten Trochäen vollständig zu machen; welches bey dem folgenden Exempel durch eine Viertelpause ausgedrückt ist, um den Takt auszufüllen, wie die Alten es bey der Szung dieser mangelhaften Verse zu machen pflegten. S. Aristid. Quintil. p. 40. über diese Pausen, oder *vacua tempora*. Das trochäische Sylbenmaß verstattete eben, wie das jambische, die Einnischung langer Füße; dagegen waren hier, ganz anders wie in den Jamben, der erste, dritte, und fünfte Fuß, die unvergleichlichsten. Von beiden ist indeß noch zu merken, daß diese Freiheit nicht so groß war, daß dadurch der allgemeine Charakter und Gang des Verses irgend zerstört wurde.

maaß überseßt.<sup>c)</sup> Ein einziger Vers des Originals, mit seiner Uebersetzung, wird zu einem Beyspiel des trochäischen Rhythmus hinreichen:

So waren die Sylbenmaaße beschaffen, deren man sich in dem Dialog der alten Trauerspiele bediente; und so müssen auch die Rhythmen oder Zeitmaaße der dazu gesuchten Musik beschaffen gewesen seyn.

Ich will diese Anmerkungen mit noch einem Beyspiele schließen, das aus einem Chor genommen ist, einem Theil des alten Drama, der, wie wir im neunten Abschnitt zeigen werden, im eigentlichern Verstande musikalisch, und für den Tonkünstler vorzüglich ausgezeichnet war, um daran allen Zauber seiner Kunst, und alle Wunder des Rhythmus zu zeigen. Von dem Sylbenmaaße des Chors will ich bloß überhaupt anmerken, daß dasselbe solch eine unbegrenzte Mannichfaltigkeit in Mischung und Stellung der Füße scheint gehabt zu haben, und durch so wenig Einschränkungen gefesselt gewesen zu seyn, daß ein neueres Ohr es ostmals nicht von einer schönen und fließenden Prose unters-

c) Er scheint sich indeß in der Meynung geirrt zu haben, daß die Trochäen in dieser Scene gebraucht wören, um ihr ein gewißes feylerliches Ansehen zu geben, u. s. f. Nichts konnte mehr von dem Charakter dieses Sylbenmaaßes entfernt seyn. Vielmehr schickte es sich zu Gelegenheiten von dringender Geschäftigkeit und angstlicher Zurückhaltung, dergleichen der Inhalt dieser Scene ist. Der Verf. — Man vergleiche über diese vermeinte Eile des Trochäus das Fragment aus Herrn Klopstocks Gesprächen vom Sylbenmaaße, in der ersten Fortsetzung der Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur, (Hamb. und Bremen, 1770, 8.) S. 39. ff. A. d. Ueb.

scheiden kann. Wir können daher von der Musik des alten Chors nichts weiter mit Gewissheit bestimmen, als die verhältnismäßigen Längen der Töne, in so fern sie durch die Prosodie festgesetzt werden. Auf welche Art die Alten sie mit Taktschlägen eintheilten, getraue ich mir nicht einmal zu mutmaßen; und ich glaube, man kann es dem musikalischen Leser als ein Problem vorlegen, das es zum mindesten wegen seiner Schwierigkeit, wenn auch nicht sehr Erheblichkeit wegen, verdient, seinen Scharfsinn daran zu üben: wie die Takte folgender Probe abzutheilen wären, um sie für das Ohr so wenig beschwerlich, als möglich, zu machen.

Ω γε-γε-αι βρο-των, ως ӯ-μας ӯ-σας καλ το μη-δερ  
 Ζα- ους ӯ- γα- ειδ- μω.  
 Τις γαρ, τις α- γιρ πλε- ον  
 Τας ευ- δαι- μο- γι- ας φε- γες,  
 Ή το ου- τον ӯ- σον δο- κεν  
 Κα γ δοξ- αυτ' α- πο- κλι- νει;

— d) SOPHOCLES: *Oedip. Tyr.* v. 1210. „Ω! Menschengeschlecht! wie sehr scheint „, wie dein Leben ein Nichts zu seyn! Denn wem ist wohl je größeres Glück geworden, „ als bloß der Wahns, beglückt zu seyn? Und auch der war bald dahin!“ —

Der auffallendste Umstand in allen diesen Beispielein, ist die beständige Veränderung des Zeitmaaßes, welche die Mischung ungleicher Füße verursacht. <sup>e)</sup> Für das Auge hat freylich das Recitativ der alten französischen Oper ein ähnliches Ansehen; wo aber kein strenges Zeitmaaß beobachtet wird, da sind die Abänderungen dem Ohre nicht so merklich. Keinen Umstand in Ansehung der alten Musik hat man der neuern öftter, und mit größerem Triumph, entgegengesetzt, um jener ihre Vorzüglichkeit zu beweisen, als ihre unverbrüchliche Uebereinstimmung mit der festgesetzten Quantität der Sylben. <sup>f)</sup> Es ist vielleicht eben so schwer, dies zu widerlegen, als sichs zu denken, wie solch eine Musik nach der Strenge konnte ausgeführt werden, ohne sowohl bey den Zuhörern als Spielern und Sängern Verzückungen zu erregen. Wenn dies indes der Fall war, so dürfen wir uns nicht länger über die lärmenden Hülfsmittel wundern, deren sich die Alten zum Taktenschlagen bedienten; denn ich glaube, das beste neuere Orchester würde es schwer, wo nicht gar unmöglich finden, bey dem Vortrage eines griechischen Chors genau beysammen zu bleiben, wenn es gleich von allem dem Gerassel eines alten Koryphäus unterstützt würde.

Ueberhaupt wird vielleicht selbst der unvollständige Abriß, den ich von den rhythmisichen Hülfsmitteln der alten Musik zu geben gesucht habe, schon hinreichend seyn, etwas mehr als einen Zweifel darüber mit Recht zu veranlassen, ob bey allem dem, was Isaak Vossius, <sup>g)</sup> und manche andre, hierüber gesagt haben, eine feste Prosodie, und die strenge, unveränderbare Länge der Sylben, eine Sprache zur Musik bequemer mache; das heisst, ob eine genau nach solch einer Sprache geformte und eingerichtete Musik nicht nothwendig beklemmt und dürfstig ausfallen müsste, in Vergleichung mit jener freyen, ungefesselten Mannichfaltigkeit, jener ungezwungenen Streiferey rhythmischer Phrasen, die einen

<sup>e)</sup> S. Du Bos Reflexions Critiques, T. III. p. 33.

<sup>f)</sup> In versu quidem theatra tota exclamat, si fuit vna syllaba brevior aut longior. Cic. in Brut. c. 51.

<sup>g)</sup> Dieser Schriftsteller, *De Viribus Rhythmi*, p. 128. rath den Neuern, wenn sie eine hörbare Musik zu haben wünschen, alle ihre barbarische Mannichfaltigkeit von Moten abzuschaffen, und nichts, als halbe und Viertelnoten beizubehalten. Das hieße wahrlich, inuentis frugibus, glande vesci!

so ansehnlichen Theil des Reichthums der neuern Musik ausmacht. <sup>b)</sup> Versuchte es doch der erfindungreichste Komponist, ein halbes Dutzend Hexameter, bloße Jamben, oder andre Verse in Musik zu sezen, die sich in den geraden oder ungeraden Takt bringen lassen; so wird er bald finden, daß keine Hülften der Melodie hinreichend sind, die abgeschmackte und langweilige Einsiformigkeit des Zeitmaaßes zu verdecken, oder zu bermanteln; und wenn vollends vom Ausdruck die Rede ist, so könnten wir eben so gut erwarten, von dem mechanischen Hin- und Herdrehen eines Soldaten auf der Parade gerührt zu werden. In andern Sylbenmaassen, vergleichen einige in den obigen Beispielen vorgekommen sind, wo Füße von verschiedner Sylbenlänge mit eingemischt werden, erhält man freilich einige Abwechselung; sie ist aber hier am unrechten Orte; denn, ohne der langweiligen Wirkung abzuhelfen, die eine beständige Wiederkehr von bloß zweyerlen Notenlängen thut, vermehrt sie das Widerliche durch eine unangenehme und unschickliche Stellung der Sylben. Das Ohr wird hier noch immer durch Einsiformigkeit ermüdet, wo es Abwechselung fordert, und durch Abwechselung gestört, wo es Einsiformigkeit fordert.

Dagegen wird in der neuern Musik, durch ihre Abtheilung in gleiche Takte, und durch ihre ungleiche Unterabtheilung dieser Takte in Noten von verschiedner Länge, mit demjenigen Wohlgefallen, welches das Ohr von Natur an einem regelmäßigen und gleichen Zeitmaaß findet, auch alle die Abwechselung, und aller der Ausdruck vereint, wornach die Alten, wie es scheint, mit ihren plötzlichen und konvulsivischen Taktveränderungen strebten, und mit ihrem beständigen Zusammenstoß eines mißtonenden und unverträglichen Rhythmus. <sup>i)</sup>

<sup>b)</sup> Es freuet mich, daß ein sinnreicher Schriftsteller hierinn mit mir einerley Meynung hat: „Die Musik,“ sagt Herr Webb, „erborgt ihre Gedanken von der Poesie, und lehrt ihr Bewegungen; sie muß folglich diejenige Art von Versifikation am liebsten wünschen, bey welcher sie die meiste Freiheit behält, ihrem eignen Genie zu folgen.“ S. Webb's Betrachtungen über Poesie und Musik, S. 131.

<sup>i)</sup> Nichts scheint zum musikalischen Vergnügen wesentlicher zu gehören, als die Eintheilung der Melodie in gleiche Takttheile. Quintilian schrieb dieser natürlichen Abmessung des Ohrs die erste Erfindung der Dichtkunst zu: *Poemā — aurium mensura, et similiter decurrentium spatiorum obseruatione esse generatum.* — Hexameter und Jamben scheinen die ältesten griechischen Sylbenmaasse gewesen zu seyn; und die letztern waren, nach Horat. de Art. Poet. v. 253. anfänglich rein und unvermischt. Die

Aus den schon angeführten Beweisen erheilt, daß die Griechen und Römer nur zwey verschiedene Grade langer und kurzer Noten hatten; und selbst die alten rhombischen und viereckigen Charaktere, deren man sich noch ist in dem *Canto Ferino* der römischen Kirche, unter dem Namen gregorianischer Noten, bedient, sind nur von zwiefacher Art. Ihr Zeitmaß kann freylich bald geschwinder, bald langsamer gewesen seyn; indeß muß man doch immer zwischen ihnen einerley Verhältniß beobachtet haben; und alle ihre Abwechselung entstand also nur aus verschiednen Verbindungen dieser beyden Arten von Noten, so viel sich etwa in zweyerley Arten der unregelmäßigen Abwechselung erhalten siehe, als: unter ganzen und halben Noten, halben und Viertelnoten, oder Viertel und Achtelnoten. \*)

Hieraus erklärt sich die Leichtigkeit, mit welcher selbst das gemeine Volk in Griechenland die Fehler entdecken konnte, die man etwa in der Länge oder Kürze der Sylben begangen hatte, sowohl in Ansehung der Poesie, als der

Einmischung ungleicher Füsse, und die dithyrambische Freyheit der lyrischen Poesie, waren spätere Verfeinerungen. Der Fortgang des musicalischen Rhythmus war natürlicherweise der nämliche. Plutarch sagt ausdrücklich, in seinem Gespräch von der Musik, daß die musicalischen Stücke Terpanders, und andrer alten Meister, auf Hexameter, vornehmlich aus dem Homer, gesetzt wären; das heißtt, sie waren in einer gleichförmigen, gemeinschaftlichen Taktart gezeichnet. Von der Veränderung und Vermischung des Rhythmus wird als von einer Neuerung späterer Tonkünstler geredet. Plato verwirft diese zusammengesetzten Taktarten aus der Musik seiner Republik; und selbst Vossius, dieser große Verfechter des alten Rhythmus, welcher behauptet, „es könne keiner ein guter Musiker seyn, der nicht ein guter Trommelschläger ist,“ gesteht, p. 11: *vitiosum et incompositum in primis fiet carmen, si duorum, trium, quadrator, pluriumue temporum pedes, veluti Pyrrhichii, Iambi, Dactyli, Paeones, Ionicici, simul copulentur*; wenn dieß gleich beständig, nicht nur in dem lyrischen Theil, sondern auch selbst in dem Dialog der alten Schauspiele geschieht.

\*) Die neuere Musik, sagt Herr Harris, (*Disc. on Music, Paint. and Poet.* p. 73.) bedient sich mancherley verschiedner Längen der Noten, die sich alle auf eine unendlich mannichfaltige Art, selbst in einerley Takt oder Zeitmaß, verbinden lassen. Die Poesie hingegen hat nur zwey Längen oder Quantitäten, eine lange Sylbe, und eine kurze, welche die Hälfte von jener ist; und alle Abwechselung der Verse entsteht nur aus denen Füßen und Sylbenmaßen, welche die verschiedene Mischung dieser beyden Arten von Sylben hervorbringen kann.“ — Dieß letztere gilt auch völlig von der alten Musik, die genau an die Verse gebunden war; und vielleicht ließe sich der Unterschied des alten und neuern musicalischen Rhythmus auf ganzen langen Seiten nicht besser ins Licht setzen.

Musik; ein historischer Umstand, worin alle Schriftsteller übereinstimmen. Und hiедurch scheint auch das bestätigt zu werden, was schon im fünften Abschnitte gesagt ist: daß, außer den der Melodie eigenthümlichen Intervallen, auch der Rhythmus, oder das Zeitmaß, etwas dazu muß beigetragen haben, die Tonarten zu charakterisiren, wenn er gleich mit unsren Dur- und Molltönen gar nichts gemein hat; und dies giebt uns einen ganz andern Begriff davon, als uns die Beschaffenheit unsrer neuern Tonarten oder Tonfolgen, und unsrer Musik überhaupt, an die Hand geben kann. Tartini sagt über diesen Umstand, daß wir die Prosodie nach der Musik, und nicht die Musik nach der Prosodie, einrichten: „Da die alten Tonkünstler, nach den ihnen vorgeschriebenen Regeln, gendächtigt waren, die Quantität der Sylben, in ihrer Musik, aufs strengste zu beobachten; so war es unmöglich einen Vokal im Singen länger auszudehnen, als es die Sylbenlänge erlaubte; wir hingegen verlängern die Vokale vieler Takte hindurch, wenn sie gleich im Lesen oftmals kurz sind.“

Tartini gesteht indeß, aus bloßer Fälligkeit, den Alten eine mit Klugheit gebrauchte Fähigkeit zu, Sylben länger oder kürzer zu machen, als es das strenge Zeitmaß erlauben würde, um dadurch den Ausdruck mannichfaltiger, und die in den Worten liegende Leidenschaft eindrückender zu machen; <sup>4)</sup> wenn aber der Takt mit der Genauigkeit geschlagen wurde, wie es die Alten erzählen, so kann man diese Meinung nicht leicht unterschreiben.

Und ist, da ich die Natur, die Verschiedenheit, und die Eigenschaften des alten Rhythmus erklärt habe, will ich noch einige Worte auf die Prüfung des neuern verwenden, und zu zeigen suchen, was er mit dem Alten gemein, und was er eigenthümliches hat. <sup>1)</sup>

Wir brauchen ist das Wort Rhythmus nicht mehr in seiner alten Bedeutung; indeß hat man es doch, mit einer kleinen Veränderung der Ausspra-

1) Tratt. di Music. p. 139.

1) Herr Marpurg hat hierüber ein für seine deutschen Landsleute sehr nützliches Werk herausgegeben: Anleitung zur Singcomposition, Berlin, 1758. worin er die Aussprache der lateinischen, deutschen und italiänischen Sprache verglichen hat. Indeß würde eine genaue Anhänglichkeit an die rhythmischen Gesetze der Griechen und Römer unsre Melodie gewiß nicht bereichern; wenn sich gleich genaue Regeln für die englische (oder deutsche) Prosodie, nach musikalischen Charakteren festsetzen ließen. Und da die Prosodie, nicht bloß die Regeln der Aussprache, sondern auch die Regeln des

che beibehalten; um bloß den Schlußfall der Verse, oder die Uebereinstimmung und Ähnlichkeit des Klanges in den letzten Sylben von zwey oder mehr Zeilen in der Poesie, damit zu bezeichnen, welches wir mit Einem Worte den Reim (*Rhyme*) nennen; da man hingegen das Verhältniß, welches sich zwischen den verschiedenen Theilen einer Melodie findet, Zeitmaß, Takt, Bewegung, nennt.

Und wenn wir nun dies Verhältniß näher prüfen, so finden wir, daß es bloß aus zweyerley, verschiedentlich modifizirten, Arten besteht; und diese beiden Arten pflegen wir den geraden und den ungeraden, oder Tripeltakt zu nennen.

Tartini hat alles Zeitmaß von den Verhältnissen der Oktave und ihrer Quinte hergeleitet, ">) „Gerader Takt, sagt er, entsteht aus der Oktave, die sich verhält, wie 1:2; Tripeltakt entsteht aus der Quinte, die wie 2:3 ist. Dies,“ sagt er hinzu, „sind die äußersten Gränzen, in welchen wir irgend ausführbare Verhältnisse der Melodie zu finden hoffen können. Es haben wirklich manche den Versuch gemacht, andre Taktarten einzuführen, die aber, statt guter Wirkung, nichts als die größte Verwirrung hervorgebrachte haben; und dies muß allemal der Fall seyn. Man hat Musik gesetzt, die fünf gleiche Noten in einem Takt hatte; aber kein Musiker ist bisher noch im Stande gewesen, sie auszuführen.“

Durch die Verbesserung der Instrumentalmusik, und freylich auch durch die Freyheiten, welche wir uns mit der Poesie im Singen genommen, haben wir die Noten vervielfältigt, und das Zeitmaß geschwinder gemacht. Anstatt Eines Tons auf Eine Sylbe, oder Eines Theils vom Takt für eine kurze, und zweyer Takttheile für eine lange Sylbe, machen wir sehr oft Abtheilungen und Unterabtheilungen von diesen verschiedenen Takttheilen in ihre noch kleineren Be standtheile, und zuweilen in unmessbare Größen.

Nach Erfindung der musikalischen Bezeichnung des Zeitmaßes, die von der poetischen verschieden ist, wurde das Studium ihrer Verhältnisse eins von

Versbaues unter sich begreift; so würde eine Abhandlung über diese Materie, in so weit sie die Vocalmusik betrifft, ein sehr nützliches Werk für unsre jungen lyrischen Komponisten sowohl, als für Ausländer seyn, die sehr oft die Poesie misshandeln, die ihre Melodie eindringend und verständlich machen sollte,

») Tratt. di Musica, p. 114.

den mühsamsten und schwersten Geschäften eines Musikers. Diese Charaktere hatten ihren verschiedenen Werth, und ihre verschiedene Geschwindigkeit, nach Maßgebung andrer, zu Anfang eines musicalischen Stücks gesetzten Charaktere, die auch außerdem oft in dem Stücke selbst vorkommen, um eine Veränderung des Zeitmaahes anzudeuten; als, vom geraden in ungeraden Takt, vom langsamem in geschwinden, und umgekehrt. Diese Charaktere hießen *modi*; sie waren aber so äußerst schwierig, und wurden so leicht mißverstanden, bis die Erfindung der Taktstriche aufkam, wodurch die musicalischen Noten in gleiche Theile abgesondert wurden, daß nicht zwey Theoristen in ihrer Erklärung übereinstimmten.

Diese Vorzeichnungen, wodurch die Art der Taktbewegung, in Ansehung des langsamem oder Geschwinden, bemerk zu werden pflegte, dienen seit der Zeit, da man dazu Kunströrter, hauptsächlich aus der italiänischen Sprache, brauchte, zu nichts weiter, als die Anzahl und die Gattung der Noten eines jeden Takts zu bezeichnen.

Aber, durch diese Erfindung musicalischer Charaktere zur Bemerkung des Zeitmaahes, und durch die Einführung der Taktstriche, sind wir unstreitig in der Sezung und Ausführung der Instrumentalmusik weiter gekommen, indem sie dadurch mehr Nachdruck und Accentuation erhalten hat; sie hat ißt ihre eigenen Rübenzen und Füße, stärker ausgezeichnet und auffallender, als die in der Poesie, nach welchen sich ehedem ihre Bewegung richtete.

Auch haben wir in unsern Arien, eine besondere Gattung von Musik für die Poesie, die vom Recitativ und dem bloßen Absingen ganz verschieden ist; denn in jenen dürfen wir uns weniger an ein bestimmtes Sylbenmaß binden, als die Alten, und richten uns bloß nach dem Accent und dem Fall der Wörter. Es steht indeß nicht zu leugnen, daß unser figurirter Gesang der Poesie nicht immer genug untergeordnet ist. Denn, indem wir die Musik nach den Worten einrichten, geschieht es oft, daß die schönsten Gedanken und die trefflichsten Verse neuerer Sprachen, durch Achtlösigkeit gegen die Prosodie, verwahloset, und unverständlich gemacht werden. Selbst die einfachen und leichten Regeln, einer kurzen Sylbe eine kurze Note, einer langen eine lange zu geben, und die Musik nach dem Sylbenmaß und dem natürlichen Gange des

Verses zu accentuiren, die schon das bloße Lesen einem guten Gehör und Wer-  
stande merklich machen muß, werden nur allzu oft vernachlässigt.

Die neuere Melodie fordert vielleicht mehr, als einen einzelnen Ton für eine einzelne Sylbe; und eine schöne Stimme verdient schon, dann und wann, eine lange Note, um ihre Anmut gehörig zeigen zu können; dieß sollte aber billig nur bey langen Sylben, und offnen Vokalen, und überhaupt vielleicht nur dann erst geschehen, wenn die Worte schon vorher einmal simpel und verständlich gesungen sind, damit der Zuhörer wisse, was für eine Leidenschaft durch die folgenden Koloraturen ausgedrückt, oder was für ein Gedanke dadurch eindringender gemacht werden soll.

Ausfüllungswörter, Partikeln und Wörter von geringer Erheblichkeit, werden von sorglosen oder unwissenden Komponisten allzu bemerklich gemacht, die ganz allein auf die Musik denken, und ihre Schwester, die Poesie, keiner Aufmerksamkeit würdigen. Aber dann bekümmert sich auch, zur Strafe, die Poesie eben so wenig um musikalische Wirkungen; denn an Symmetrie der Arie, oder an Einfachheit ihres Plans, denkt man gemeinlich so wenig, daß man eine jede noch so heterogene Idee, die sich nur irgend in Reime zwingen läßt, ohne Unterschied in Eine und dieselbe Arie zusammenhäuft. In der That würden Musik und Poesie, so wie Mann und Frau, oder andre Gesellschaftsgenossen, am besten ihun, ganz von einander getrennt zu bleiben, wenn sie sich zusammen nicht vertragen können; und in vielen Fällen wär' es zu wünschen, daß sie ihre Genossenschaft gütlich aufgeben möchten.

Salinas sagt uns, aus dem hell. Augustin, daß Dichter und Tonkünstler beständig über lange und kurze Sylben, Accente, und Quantität, mit einander gehadert haben, seitdem sie nicht mehr in Einér und derselben Person vereinigt sind, und ihr Interesse verschieden ist.

Es giebt eine Art von Poesie, die so voll von Gedanken, so philosophisch, so lehrreich und erhaben ist, daß sie ganz kraftlos wird, so bald man sie in Lieder jerrt, die weiter nichts vom Kopf, als das Ohr, rühren.

Und auf der andern Seite giebt es selbst eine gewisse Art von Instrumentalmusik, die so göttlich gesetzt ist, so ausdruckvoll gespielt wird, daß sie keiner Worte bedarf, ihren Sinn verständlich zu machen. Sie ist schon für sich die Sprache des Herzens und der Leidenschaft, und sagt für beyde mehr in einigen

wenigen Tönen, als irgend eine andre Sprache, die aus klappernden Konsonanten und leeren Vokalen zusammengesetzt ist, in viel tausend Tönen sagen kann.

Verhaupt scheint es fast, als wäre die Poesie eigentlicher die Sprache des Kopfes, und die Musik die Sprache des Herzens; oder, mit andern Worten, als wäre die Poesie das beste Werkzeug des Unterrichts, und modulirte Töne die schicklichsten Dolmetscher der Freude, Traurigkeit, und unschuldiger Ergötzung, „Man gebe dem Tonkünstler,“ sagt Rousseau, „) „, recht viele Bilder und Empfindungen auszudrücken, und wenig einfache Ideen; denn bloß die Leidenschaften allein singen; der Verstand spricht.“

Ungeachtet indeß beydes Poesie und Musik sehr häufig von ungeschickten Verfassern gemischaucht werden; so muß man sich doch nicht einbilden, daß wir in unsren simpeln Arien von der Gavotten- und Menuettenart keinen musikalischen Rhythmus hätten, oder, daß er immer mit dem poetischen mifhelliig wäre. Es lassen sich unzählige Beispiele neuerer Arien und Lieder anführen, wo die Kadenz der Verse, und selbst die Aussprache einer jeden Sylbe durchgehends sorgfältig bey behalten ist. Denn wenn gleich unser Taktystem sechs verschiedene Grade langer und kurzer Noten, ohne Punkte, enthält, so pflegen wir doch, die Läufe einer Arie ausgenommen, worin sich ein besondres Talent im schweren Vortrage zeigen will, selten mehr als zwey Arten von Noten in einer- len Arie zu brauchen.

*Mirth, admit me of thy crew*, von Händel, \*) und verschiedene sehr bekannte Lieder von Dr. Arne, Herrn Jackson, und andern, stimmen mit dem poetischen Sylbenmaß und Rhythmus hinlänglich überein, um den großen Bewunderern alter Simplicität, oder selbst denen ein Gnüge zu thun, die mehr auf Poesie als Musik halten, und von denen die Klagen über Mifhelligkeit gemeiniglich herrühren.

\*) Diet. de Mus. art. *Accent*.

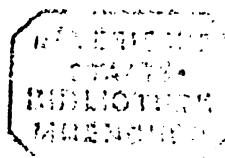
\*) In seiner schönen Musik zum Allegro und Pensoso, Das hier gemeynte Thema ist folgendes:

*Mirth, ad-mit me of thy crew!*

Vossius sagt, es sey nun schon über tausend Jahre, seitdem Tonkünstler jene große Gewalt über die Gemüthsbewegungen verloren haben, welche bloß von der wahren Kenntniß und Anwendung des Rhythmus entstanden; und er beschuldigt die neuere Musik eines solchen Mangels an Zeitmaaf und Accent, daß sie durchaus von einerley Schreibart und Kolorit sey. \*) Wir wollen das Zeitalter, in welchem Vossius schrieb, und die Musik der ißligen \*) ernsthafsten Oper in Frankreich von diesem Vorwurfe nicht frey sprechen; allein die Kompositionen Italiens und Deutschlands verdienen diesen Ladel gewiß nicht, da man die Musik ist mehr in Phrasen und Perioden verthellt, als ehedem, und das Tempo merklicher und fühlbarer macht, als es je seit Guido's Zeiten geschehen ist. Wie es in den früheren Zeiten damit stand, weiß man nicht recht; ich bin aber, die Wahrheit zu sagen, der Meynung, daß es alles, was es vergleichungsweise in einigen Stücken verloren haben mag, in andern wieder gewonnen hat, wie ich in meiner Geschichte der Musik, zu zeigen suchen werde.

o) Adeoque temporum varietate destituitur huius aetatis musica, vt vere de ea dici possit, vnius propemodum eam esse coloris et saporis. *De Poem. Cantu eti.* p. 86. Dem wahren englischen Gesange aber sollte man wenigstens nicht Mangel des Accents Schuld geben; denn, wie der französische, gleicht er, mit Rousseau zu reden, à un corps dur et anguleux, qui roule sur le pave.

\*) Seit einigen Jahren verbessert sich doch auch der französische Geschmack in der ernsthafsten Opermusik, durch die Kompositionen von Gluck, Piccini, und Bach. Anmerk. des Uebersetzers.



## Siebenter Abschnitt.

### Von der Ausübung der Melopoeie.

**L**ängst und sehnlich hat man gewünscht, eine Sammlung von einigen der schönsten Melodien des Alterthums unter den alten Handschriften aufzufinden, welche dem Raube der Zeit entgangen sind, um daraus entscheiden zu können, welch eine Art von Musik es eigentlich gewesen sey, von der man so viele Wunder erzählt hat. Denn Beispiele würden unstreitig weit entscheidender seyn, die Wahrheit oder Falschheit der ihr beigelegten Wirkungen, und ihre Vorzüglichkeit vor der neuern Musik, darzuhun, als die stärksten Beweise, die sich aus der Geschichte, oder aus den dunkeln und trocknen musicalischen Abhandlungen herleiten lassen, die auf uns gekommen sind. Aber es lassen sich nicht leicht Überreste dieser Art auffinden; einige wenige sind indes doch noch vorhanden; und von diesen will ich hier umständlichere Nachricht geben.

Am Schluß der griechischen Ausgabe von den astrenomischen Gedichten des Aratus, die Phantomena heißen, und von ihren Scholien, welche zu Oxford, 1672, im Druck erschien, hat der ungenannte Herausgeber, <sup>p)</sup> außer andern Zusätzen, drey Hymnen beigefügt, die er für die Arbeit eines griechischen Dichters, Dionysius, hält, wovon die erste an die Muse Kalliope, die zweyte an den Apoll, und die dritte an die Nemesis gerichtet ist; und diese Hymnen sind mit den Noten der alten Musik begleitet, nach welchen man sie abzusingen pflegte.

Diese merkwürdige Handschrift, die man in Irland unter den Papieren des berühmten Erzbischofs Usher fand, wurde nach dessen Tode von Herrn Bernard, Mitgliede des Johanniskollegii, gekauft, der sie dem Herausgeber, nebst Anmerkungen und Erläuterungen von Herrn Edmund Chilmead, mithilte, der auch die alten musicalischen Charaktere in die ist gewöhnlichen übertrug. Man sieht aus den Noten, daß die Musik dieser Hymnen in der lydischen Tonart, und im diatonischen Klanggeschlechte, gesetzt war.

<sup>p)</sup> Sabrius sagt in seiner griechischen Bibliothek, es sey Dr. John Sell, nachheriger Bischof zu Oxford, dem die gelehrte Welt diese schöne und sorgfältige Ausgabe des Aratus zu danken habe.

Vincenzo Galilei, Vater des großen Galilei, machte diese Hymnen mit ihren griechischen Noten zuerst bekannt, in seinem Gespräch über die alte und neue Musik, das zu Florenz, 1581. in Folio, gedruckt wurde. \*) Er versichert, daß er sie von einem angesehenen Florentiner habe, der sie sehr genau nach einer alten griechischen Handschrift kopierte, die in der Bibliothek des Kardinals St. Angelo in Rom befindlich war; und diese Handschrift enthielt zugleich auch die Abhandlungen über die Musik vom Aristides Quintilianus und Brhennius, die nachher von Meibom und Dr. Wallis herausgegeben sind. Die florentinische Ausgabe dieser Hymnen stimmt völlig mit der oxfordischen überein. Im J. 1602 erwähnte Herkules Bottrigari eben dieser Hymnen in seiner harmonischen Abhandlung, Melone, die zu Ferrara in Quart gedruckt ist. Er hatte aber seine ganze Kenntniß dieser Stücke bloß aus den Gesprächen des Galilei; indeß lieferte er, zu Anfang seines Buchs, einige Fragmente davon in gewöhnlichen Noten; sie wurden aber durch eine Menge von Druckfehlern verunstaltet.

Zuletzt ließ auch Herr Burette, im Jahr 1720, diese drey Hymnen, im fünften Bande \*\*) der Memoiren der Akademie der Inschriften, nach einer Abschrift abdrucken, die man zu Ende eines griechischen Manuskripts in der Bibliothek des Königs von Frankreich, zu Paris, Nr. 3221. fand, welches gleichfalls die musikalischen Abhandlungen des Aristides Quintilianus und des ältern Bacchius enthielt. Wiewohl aber auch hier die Worte verworren, und unter einander geworfen waren; so erschienen sie doch weit vollständiger und besser in dieser Handschrift, als sonst irgendwo, vornehmlich die Hymne auf den Apoll, die zu Anfang sechs Verse mehr hatte, und die an die Nemesis, die in allen den andern Ausgaben am Schluß mangelhaft, hier aber vollständig war, und, außer den sechs ersten, noch vierzehn Verse hatte.

Ich möchte meinen Lesern gern alle mögliche Befriedigung, in Ansehung der Aechtheit dieser merkwürdigen Fragmente geben, die von den geschicktesten

\*) In einer späteren Ausgabe dieses Dialogo della Musica antica e moderna, Florenza, 1602. fol. die ich vor mir habe, stehen die griechischen Hymnen mit ihrer musikalischen Bezeichnung, S. 97. Das ganze Gespräch ist eigentlich eine Schätzschrift des Galilei wider Zerlino. Unnt. des Uebers.

\*\*) In der Amsterdamer Ausgabe steht die Diss. sur la Melopée de l'anc. Mus. worin diese Hymnen vorkommen, T. VII. p. 261. seq. Unnt. des Uebers.

Kunstrichtern der griechischen Sprache sowohl, als von den geschicktesten Tonkünstlern dieses und des vorigen Jahrhunderts, gesichtet, verglichen, und berichtigt sind.

Ich werde mir alle ihre Bemühungen zu Nutze machen, \*) und zuerst dem Leser eine Kopie der Originalhandschrift in der Gestalt vorlegen, wie sie ursprünglich entdeckt wurde, das heißt, mit den griechischen musicalischen Charakteren über den Worten; hernach werde ich eben diese Musik in gleichgeltenden neuern Noten hersehen; und zuletz will ich es wagen, eine umschreibende Uebersetzung von einer jeden Hymne, nebst Anerkungen über diese ganze Sache, mitzutheilen.

EΙΣ ΜΟΤΣΑΝ, Ιαμβός Βακχεσος.

Αείδε, μησα, μοι φίλη,  
 Μολπης δέμης καταρχου,  
 Λυρη δε σων αεπ' αλσεων  
 Εμας Φρενας δονετω.  
 Καλλιοπεια σοφα  
 Μεσων πρεσβατερετι τερπνων  
 Και σοφε μυσοδοτα,  
 Δατης γονε, Δηλιε παισαν,  
 Ευμενεις παρεσε μοι. <sup>9)</sup>

\*) Man vergleiche über diese Hymnen und ihre Musik, Herrn Marpurgs kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrs. der Musik, S. 193. ff. und die diesem Werke beigefügten Kupferstafeln, deren erste und zweyte diese Musik mit Herrn Marpurgs Aenderungen, und die siebente und achte sie so, wie Burette, liefert, aus dessen Abhandlung sowohl Herr M. als Dr. Burney vieles entlehnt haben. A. d. Uebers.

9) In dem Abdrucke dieser Hymnen, welchen Herr Burette aus der Handschrift der Königlichen Bibliothek zu Paris geliefert hat, sind die durch die kleinen Buchstaben  $\text{f}$   $\text{e}$  ausgedruckten Noten, alle Capitalbuchstaben, eben so, wie die in den gedruckten Diagrammen des Alypius; und Vincenzo Galilei bemerkt, daß Hypate Meson, wel-

VII. Abschn. Von der Ausübung der Melopoeie.

101

ches in der lydischen Tonart C ist, vom Alcyon nicht nur mit einem kleinen, sondern auch großen Sigma, und zuweilen durch den Charakter C ausgedrückt wird. Eben dieselbe geschah auch mit Parhypate Meson, und Mesä. Dial. della Musica Ant. e Mod. p. 97.

\*) Herr Marpurg findet beyde hier beständlichen Sprünge, unnatürlich und lächerlich, und hält sie für Künsteley oder Unachtsamkeit des Abschreibers. Er ändert sie, nach

Maßgebung anderer Modulationen so:

r) In dem französischen Mspt. ist dies Gx.

s) Beym Burette ist dies D.

### Hymne an die Muse Kalliope. \*\*)

**S**inge mir vertraute Muse!  
 Lenke meiner Stimme Ton,  
 Und die Lüste deiner Haine  
 Lass mir Sinn und Geist durchwehn!  
 Weiseste Kalliope,  
 Führerinn der holden Musen,  
 Und du, weiser Gott der Weisung,  
 Sohn Latonens, Paa, Delier!  
 Fördre deines Sängers Lied!

\*\*) Oxfordsches Mspt.

\*\*) Die freylich sehr umschreibende englische Uebersetzung, die Dr. Burney von dieser Hymne giebt, ist folgende:

#### HYMN to the Muse CALLIOPE.

O muse beloved, Calliope divine,  
 The first in rank among the tuneful Nine,  
 Guide thou my hand and voice, and let my lyre  
 Re-echo back the notes thy strains inspire.

And thou, great leader of the sacred band,  
 Latona's son, at whose sublime command  
 The spheres are tun'd, whom Gods and men declare  
 Sov'reign of song, propitious hear my pray'r.

## Τ Μ Ν Ο Σ Ε Ι Σ Α Π Ο Λ Λ Ω Ν Α.

†) Ευθημεστω πας αιθηρ'

Ουρεας τεμπεας σγυαστω,  
 Γη, και ποντος, και πνοιας,  
 Ηχει, Φθογγοις τορνιθων  
 Μελλεις δε προς ημας βασιν  
 Φοιβος, ακερσεκομας, αχετος.

\*) Χιουοβλεφαρος πατερ αγε

Φ Η Μ Μ Μ Μ Φ Μ Τ Μ  
 Ροδοεσσαγ ος αγυνγα πωλων.

Πταινοις υπ' ιχνεσι διωκεις,

Χρυσεασιν αγαλλομενος χομαις

Περι γατον απειραστον θραινε.

†) Die ersten sechs Verse fehlen in der oxfordischen und italienischen Ausgabe dieser Hymne.

\*) Wenn gleich die griechischen Noten der lydischen Tonart in dem diatonischen Klanggeschlecht schon oben angezeigt und erläutert sind; so will ich sie hier doch noch einmal über die neuern Noten hersezen, mit welchen sie übereinstimmen, damit der Leser die griechischen Melodien nach dieser Tonleiter prüfen, und sich selbst überführen könne, daß alle die darin vorkommenden Töne zu jener Tonart gehören.

Tonleiter der lydischen Tonart, im diatonischen Klanggeschlecht.

Z T R Φ C      P M I      Θ Γ Τ  
 Η Γ L F C      Κ Τ <      V N Z

ο ε μ μ μ μ μ μ ι μ  
 Ακτινα πολυσροφοι αμπλεκαν  
 ι μ φ μ ι ζ μ φ ο  
 Αιγλας πολυκερδεσ παγαν  
 σ ε μ μ μ σ φ μ μ  
 Περι γασαν απασαι έλισσων.  
 μ ι z z z z z z ε ι ε z  
 Ποταμοι δε σεθεν πυρος αμβροτε  
 ε μ ι z z z i μ φ ο  
 Τικτυσιν απερατον αμεραν.  
 ε φ ε ε μ μ μ φ φ  
 Σοι μεν χορος ευδιος ασερων  
 μ ι μ μ ι φ μ ι z z  
 Κατ' θλυμπον σανατα χορευεν  
 z z μ z z μ z i e z  
 Αυτον μελος αλεν αερων,  
 μ ι z z μ ι φ z z  
 Φοιβηδι τερπομενος λυρα.  
 ε ε μ μ μ σ φ μ μ ι ι μ  
 Γλαυκας δε παρ' οιτε σελανος  
 ι μ ι μ μ φ μ ι z z  
 Χρονον αχιον αγεμονενεν  
 μ ι z i μ φ ε φ μ φ  
 Δευκαν υπο συρμασι μοσχων  
 ε ε ε ε ε ε ε φ ε μ  
 Γαννυυται δε τε οι νοος ευμεγης,  
 μ ι z i μ i φ φ μ φ  
 Πολυοιμονα κοσμον έλισσων.

\*)

Xs - o - vo - βλε - φα - ρε πα - τερ Α - ες,

\*) Verschiedne von Herrn Marpurg bemerkte Irrungen, die Burette in seiner Notenbezeichnung dieser Hymne begangen, und Dr. Burney im Original beibehalten hat, habe ich hier, im ersten, zweyten, dritten und funfzehnten Verse, sogleich geändert. Anm. des Uebers.



θευ πυ - λος, αμ - βεο - τε, τι -

τε - ον επ - η - εε - τον αι - με - εευ

Σοι μεν χο - λος ευ - δι - ος αι - σε -

ευρ - Κατ' ο - λυμ - πον αι - εακ - τα - χο -

ευ - ει Α - γε - τον με - λος αι - ει αι -

α - δωρ, φοι - βη - ι - δι τιρ - πο - με -

γος λυ - λος Γλαυ - κος δε πα -

γοι - τε ει - λος - νος Χρο - νον - αι - φι - ον

με - γε - μο - γεν - ες      Λευ - καν - ο - πο  
 ουρ - μος - οι - μο - οχων      Γαν - γι - ταν - δε - τε  
 οι - γο - οι      ευ - μο - γες,      Πο - λυ.  
 οι - μο - γες      κοτ - μον - ε - λο - εν.

Hymne an den Apoll. \*)

Seupert, Lüste, Berge, Thaler!  
 Erde, Meer und Stürme, schweigt!  
 Nachhall, du, und Sang der Vögel,  
 Schweigt ihm! Phöbus steige herab;  
 Lang sein Haupthaar, hold sein Lied!

\*) Dr. Burney's englische Uebersetzung:

HYMN. TO APOLLO.

Through Nature's wide domain  
 Let solemn silence reign:  
 Let all the mountains, hills, and floods,  
 The earth, the sea, the winds, and woods,  
 The echos, and the feather'd throng,  
 Forbear to move, or tune their song.

Lichterfüllter Morgenröthe  
 Water! der, mit goldnem Haupthaar,  
 Auf dem schimmerreichen Wagen,  
 Fliegend, mit beschwingten Rossen  
 Durch die weiten Himmel fährt!  
 Rings um dich strömt Glanz; der Erde  
 Fließt aus deines Lichtes Quelle  
 Reichlich Wär' und Leben zu.

Dir tanzt froh das Chor der Sterne  
 Im Olymp, und weicht dir Lieder,  
 Unaufhörlich, nach den Tönen  
 Deiner Leyer angestimmt.

Minder leuchtend fährt Selene,  
 Weisse Stiere vor dem Wagen,  
 Und regiert die Nacht, und freut sich,  
 Milden Sinns, wenn sie der Erde  
 Mannigfachen Schmuck ertheilt.

Behold, the Lord of light  
 Begins to bless our sight;  
 Phoebus, whose voice, divinely clear,  
 E'en Jove himself delights to hear;  
 Great Father of the bright-eyed morn,  
 Whose shoulders golden locks adorn!

Swift through the azure sky  
 O let thy coursers fly;  
 And with them draw that radiant car  
 Which spreads thy splendid rays afar,  
 Filling all space at thy desire  
 With torrents of immortal fire.

For thee, serene advance  
 The spheres, in solemn dance,  
 For ever singing, as they move  
 Around the sacred throne of Jove,  
 Songs accordant to thy lyre,  
 While all the heav'nly host admire.

And when the God of day  
 Withdraws his golden ray  
 Do thou, sweet Cynthia, bless our sight  
 With thy mild beams and silver light;  
 Oh spread thy snowy mantle round,  
 And wrap the world in peace profound.

ΤΜΝΟΣ ΕΙΣ ΝΕΜΕΣΙΝ.

<img alt="Musical score for three voices in G major. The top voice (C-clef) has lyrics 'Ne-mu - σι πτε-ρο - εσ - σα βι - 8 φο - πα,'. The middle voice (C-clef) has lyrics 'κυ - α - υω - πι 9ε - α, 9υ-γα - τερ δι- εο)''. The bottom voice (C-clef) has lyrics 'κας, Α - κε - φα φευ - αγ - μα - τα 9ιας - ταυ'.'/>

<sup>\*)</sup> Die übrigen musikalischen Charaktere sind verloren gegangen.

\*\*) Herr Marpurg ändert mit Recht diesen ungeheuren Dezimensprung, der ver-

Wahrscheinlich ein Abschreibefehler ist, auf diese Art:  Seine übrigen Vers

berungen in der Musik dieser Hymne sind, wie bey den vorigen, bloss rhythmisch. Hier aber hielt ich es für ratsamer, Dr Burney's Angaben und Abtheilungen des Taks behuzbehalten, weil sie gleichfalls von denen beym Burette größtentheils abgehen. Anmerk. des Uebers.

E - πε - χαε. ε - δε - μαν - τι χα - λι - ρω,  
 Ex - δε - σα δ'υ - Βεν - ο - λο - αρ Βρο -  
 ταν Me - λα - ρα φιο - νον etc.

Τπο σον τροχον, ασαρον, ασιβη,  
 Χαροπα μεροπων σρφεται τυχα.  
 Ανθεσα δε πιε ποδα βανει.  
 Φαυρεμενον ευχενα κληνει.  
 Τπο πχην, αει βιοτου μετρει.  
 Νευεις δ' υπο κολπον αει κατω οφρυν,  
 Συγον μετα χειρα κρατεια.  
 Ιλαδι, μακαρα δικαιοπολε,  
 Νεμεσι πλεοεσσα, Βιου δοπα.  
 Νεμεσι Θεον αδομει αφθιται.  
 Νημερτεα, και παρεδρον, Δικαι,  
 Δικαι, ταινιοπτερον, ομβριμαν,  
 Α ταν μεγαλανορισιν βροτων  
 Νεμεσεως αφαιρεις και ταρταρε. \*)

\*) In dem ersten Chor der Elektra des Sopholles findet man eine schöne Beschreibung der Göttin Nemesis; und unter den Gedichten, die man dem Orpheus beylegt, ist eine Hymne an sie.

## Hymne an Nemesis. \*)

Nemesis, die du, bestügelt, der Menschheit Leben regierest,  
 Göttin von ernstem Blick; du; der Gerechtigkeit Tochter,  
 Die mit ehemaligem Zügel den Seelz der Sterblichen händige,  
 Die, des Uebermuths Feindin, die schwarze Missgunst hinweg hantest!  
 Um dein Rad, das nie verweilt, nie Spuren zurück lässt,  
 Drehst sich der Menschen lachendes Glück, indem du verborgen

\*) Dr. Burney's englische Uebersetzung:

## HYMN to NEMESIS.

Avenging Nemesis, of rapid wing,  
 Goddess of eye severe, thy praise we sing:  
 Against thy influence, ruler of our lives,  
 Daughter of justice, man but vainly strives.  
 'Tis thine, to check with adamantine rein  
 The pride of mortals, and their wishes vain,  
 Of insolence to blunt the lifted dart,  
 And drive black Envy from the canker'd heart.

Still at the pleasure of thy restless wheel,  
 Whose track the Fates from human eyes conceal,  
 Our fortune turns; and in life's toilsome race  
 'Tis thine, invisible, our steps to trace;  
 To strew with flow'rs, or thorns, the doubtful maze,  
 And by thy rule to circumscribe our days.

Inflicting tyrants, at thy dire decree,  
 Bow the proud head, and bend the stubborn knee!  
 Inflexible to each unjust demand  
 Frowning thou holdst thy scales with steady hand,  
 Incorruptible judge, whom nought can move,  
 Nor less infallible than mighty Jove,  
 Great guardian! ever watchful, ever near,  
 O sacred minister of justice, hear!

Avenging Nemesis, of fixed wing,  
 Goddess of eye severe, thy praise we sing.  
 And let Astrea, thy companion, share  
 Our pious praises, and our fervent pray'r.  
 She mounts the skies, as plunges into hell,  
 With rapid flight, the deeds of men to tell;  
 Dread Justice! whose report has power t'affuage  
 The wrath of Gods, and calm infernal rage.

## VII. Abschn. Von der Auseinanderstellung der Metoporis.

Auf der Fers' ihnen folgst, ihr stolzes, schwindelndes Haupt beugst.  
 Ihnen mißt das Leben dein Maß zu; runzelter Ernst deckt  
 Deine Stirn', und es schwebt in deiner Rechten die Waage.  
 Du, der Gerechtigkeit Dienerin, sei uns zugegen,  
 Nemesis, die du, befugt, das Leben der Menschen, regierest!  
 Wir besingen das Lob der unbestechlichen, ernsten,  
 Unbetrießlichen Göttin, und ihrer weisen Gefährtin,  
 Der Gerechtigkeit Lob, die mit verbreitetem Flittig  
 Und mit eilendem Flug, die Heldentugend der Menschen  
 Vor der Rache der Götter und vor dem Tartarus sichert.

Wenn gleich der oxfordische Herausgeber des Aratus der Meinung ist, daß diese Hymnen alle von einem Dichter Dionysius geschrieben sind; so möchte es doch wohl unter den dreizehn oder vierzehn griechischen Dichtern dieses Namens, die bei den alten Schriftstellern vorkommen, schwer zu bestimmen seyn, wer darunter ihr Verfasser sei. Außerdem wird auch die Hymne an die Nemesis von einigen einem Dichter Mesodmes beigelegt, der unter dem Kaiser Justinian lebte. Herr Burette glaubt aber, der Name Mesodmes sei eine Verstümmelung von Mesomedes; und Kapitolinus, in seinem Leben Antonius des Großen, erwähnt einen lyrischen Dichter dieses Namens, dem dieser Kaiser einen Theil von dem Gehalte nahm, das ihm Adrian für Verse gegeben hatte, die zum Lobe seines Künstlings Antinous geschrieben waren. Auch Suidas gedenkt dieses Umstandes; und Eusebius redet in seiner Chronik vom Mesomedes, als einem aus Kreta gebürtigen Dichter, den er κιδαρωδιαρον μαρτικος ποιητης nennt, welches auf den Verfasser der gegenwärtigen Hymne sehr gut zutrifft. Wer aber auch die Verfasser dieser Gedichte gewesen seyn mögen, so ist doch so viel gewiß, daß das letztere, an die Nemesis, älter ist, als Synethius, ein Kirchenwriter, der vier hundert und zwölf Jahre nach Christi Geburt lebte, und der in seiner fünf und neunzigsten Briefe drei Verse daraus, als aus einer Hymne anführt, die zu seiner Zeit zum Spiel der Leyer gesungen wurde. Und eben so gewiß ist es, daß die Schreibart sowohl von dieser, als von den andern beyden Hymnen, starke Spuren davon an sich trägt, daß sie zu einer Zeit verfertigt sind, da die griechische Poesie noch blühte.

Die Proben alter Musik sind so selten, daß man die wenigen, die wir noch übrig haben, nicht zu sorgfältig sammeln, noch zu umständlich zergliedern kann. Herr Burette geht alle die Dichter durch, die den Namen Dionysius führen, nennt die Werke, die man ihnen beigelegt hat, und hält den Dionysius mit dem Beynamen Jambus, für den Verfasser der beyden ersten Hymnen, deren Originalmusik auf uns gekommen ist. Dieser Dichter wird vom Plutarch, in seinem Gespräch von der Musik, und vom Clemens Alexandrinus (B. V.) angeführt. Hieraus läßt sich schließen, daß er wenigstens älter als Plutarch gewesen seyn muß, wenn man gleich seine eigentliche Lebenszeit nicht bestimmen kann. Herr Burette treibt die Muthmaßung noch weiter, und glaubt, dieser Dionysius sey noch älter, als Dionysius von Theben, der Musiklehrer des Epaminondas, nach dem Cornelius Nepos, den Plutarch, nach dem Artistorenus, in seinem Gespräch über die Musik, unter die berühmtesten lyrischen Dichter des Alterthums rechnet, vergleichen Lamprus, Pindar, und Pratinas waren. Und in diesem Falle sind die Hymnen an die Kalliope und an den Apoll nicht nur älter, als die auf die Nemesis, die man dem Meomedes beigelegt, sondern auch von dem höchsten Alterthum. Auch glaubt Herr Burette, daß die Musik dieser Hymnen fast eben so alt sey, als die Hymnen selbst.

Ich will dem Leser nicht mit allen meinen Gründen, wegen der verschiebnen Aenderungen und Abweichungen von andern Ausgaben, beschwerlich fallen, die in dem gegenwärtigen Abdrucke dieser Melodien vorkommen; nur das muß ich sagen, daß ich mich dabei an die besten Abschriften und Abdrücke gehalten habe, deren ich habhaft werden konnte. Dreyerley verdient indeß, in Ansehung dieser Musik, darüber erwogen zu werden: die Noten, oder Charaktere, womit sie bezeichnet ist; die Melodie, oder der Gesang; und ihr Rhythmus, oder Zeitmaß.

## I.

## Von den Noten der alten Musik zu den Hymnen.

**N**on den funfzehn Tönen in dem musikalischen System der Alten, sind nur zehn in der Melodie zu diesen Hymnen gebraucht; und dieß sind die zehn tiefsten, nach unsrer Rechnungsart. Der Noten, welche diese Töne bezeichnen,

sind elf an der Zahl, weil zwey von ihnen,  $\Gamma$  und  $E$ , dazu dienen, den nämlichen Ton, in zweyerley Verhältnissen, auszudrücken. In der oxfordischen Ausgabe der ersten Hymne fehlten fünf Noten, die aus der Handschrift in der königlichen französischen Bibliothek, und aus dem davon gelieferten Abdrucke in den Memoiren der Akademie der Inschriften, durch Herrn Burette, ergänzt sind. Einige andre Berichtigungen sind aus der Vergleichung der Singenoten der lydischen Tonart, in welcher diese Hymnen gesetzt sind, mit den Instrumentalsätzen, entstanden, die man in einer besondern Zeile unter die Singenoten zu setzen pflegte.

## 2.

## Von der Modulation, oder Melodie dieser Musik.

Man entdeckte, daß diese drey Hymnen in der lydischen Tonart des diatonischen Klanggeschlechts gesungen würden, durch Vergleichung ihrer Noten mit denen, die Alypius in seinem Verzeichniße der in dieser Tonart üblichen Charaktere liefert, welche, von unten auf gezählt, die zehnte unter den funfzehn alten Tonarten war. Alle Ausleger, Sir Franz Eyles Stiles ausgenommen, scheinen davon gewiß zu seyn, daß diese funfzehn Tonarten bloß um einen halben Ton von einander verschieden waren. Wenn man also annimmt, daß die tiefste Saite, oder der tiefste Ton der untersten Tonart oder Oktave, welche die Hypodorische hieß, mit unserm  $A$  zwischen der ersten und zweyten Linie des Basses übereinstimme, so folgt daraus, daß der tiefste Ton der lydischen Tonart mit Fis, auf der vierten Linie des Basses, und der höchste Ton mit Fis, auf der fünften Linie des Diskants, im Violinschlüssel, übereinkam; welches zusammen zwey Oktaven waren, der Umfang des alten Musiksystems. Man muß indeß hieraus nicht schließen, daß diese drey Hymnen, nach der neuern musikalischen Sprache, aus dem Fis gehen. Man nimmt bloß deswegen an, daß sie in der lydischen Tonart gesetzt waren, weil ihre Melodie in die dieser Tonart eingethümlichen Gränzen von zwey Oktaven eingeschränkt waren, und nicht, weil die drey wesentlichen Töne, die in der neuern Musik Grundnote, Terz und Quinte sind, oft darinn vorkommen.

Es ist schon oben, im vierten Abschnitte bemerkt worden, daß der *medius*, oder Mittelton, in allen alten Tonarten, eine kleinere Terz ist. Die Melodie

Der ersten beyden Hymnen hat freylich Anfang und Ende auf der Quinte der lydischen Tonart; die von der dritten Hymne fängt mit der Oktave des ersten Tons der Tonart an; da wir aber nur die Musik der ersten fünf Verse, und der Hälften des sechsten, noch haben, so wissen wir nicht, mit welchem Ton diese Melodie schließt.

Nach dem System der neuern Musik fängt die erste Hymne in der Oktave von Cis, mit einer kleinen Terz, an; die zweyte in Fis moll, und was von der letzten Hymne noch vorhanden ist, scheint aus A dur zu gehen, da die erste Note, Fis, von den meisten neuern Musikern nur als eine Vorschlagsnote wird angesehen werden. Warum aber Herr Burette, und nach ihm alle die übrigen Herausgeber dieser Musik, Herrn Marpurg ausgenommen, die dritte Hymne mit vier Kreuzen haben drucken lassen, und doch gesagt haben, sie sey in der lydischen Tonart, in die doch kein Dis gehört, weis ich nicht, zumal, da in diesem Fragment immer D, und nicht Dis, vorkommt.

Obgleich in diesen Melodien keine andre Töne gebraucht werden, als die zur lydischen Tonart gehören, so weichen sie doch, nach unsrer Art zu reden, sehr oft von ihrer Tonart ab; woraus man sieht, wie ganz etwas anders als wir, die Alten unter Modus, oder Tonart verstanden. Bey ihnen war es bloß ein gewisser Grad von Erhebung, oder Tonhöhe, in dem allgemeinen System ihrer Musik, worin die Töne allemal in einerley Ordnung auf einander folgten, da wir hingegen die Oktaven jeder Tonart von einander unterscheiden, nicht nur nach ihrer Stelle auf der Tonleiter, in Ansehung der Höhe und Tiefe, sondern auch nach ihrer verschiedenen Anordnung in Ansehung wandelbarer Intervallen, d. B. der Terzen und Sexten, die bald groß bald klein sind, woraus Dur- und Molltöne entstehen; außer den verschiedenen Abänderungen, welche diese Tonarten durch die Temperatur erhalten, die auf Instrumenten, welche festgesetzte Töne haben, in einem mehr oder weniger vollkommenen Grade der Intervallen und Konsonanzen, charakterisiert und abgeändert sind, wenn gleich alle die Intervalle der Dur- und Molltöne namentlich und wesentlich die nämlichen bleiben.

Was die Ordnung und Folge der Töne in der alten Melodie dieser Hymnen betrifft, so werben einige derselben verschiedentlich zusammen wiederholt, und an einigen Stellen sechs, oder sieben, und sogar neun mal; andre kommen nahe oder weit von einander, aufsteigend oder absteigend vor; und der Abstand

dieser Intervallen ist eine große oder kleine Terz, eine Quarte, ein Tritonus; eine Quinte, eine große oder kleine Sexte, eine Septime, Oktave, Nonne oder Decime. Bey aller Simplicität dieser Melodien, die etwas ähnliches mit dem *Canto Fermo* \*) der römischen Kirche haben, sieht man doch, daß der Tonkünstler, durch die Stellung der Töne, die Worte auszudrücken bemüht war. Auch scheint in dieser Musik eine Art von Appoggiaturen, oder Schleisfungen, durch zwey Noten angedeutet zu werden, die auf eine und dieselbe Sylbe gehörten, zuweilen ganz regelmäßig, zuweilen durch Sextensprünge, auf- und absteigen, und selbst durch den Sprung einer Decime, der in einer einfachen Melodie, äußerst ungewöhnlich ist. <sup>2)</sup> Obgleich oben, im sechsten Abschnitte, gesagt wurde, daß man nur Eine Note auf Eine Sylbe sang, so finden wir doch hier oft zwey Noten zu einer langen Sylbe; aber dann sind es allemal zwey kurze Noten, die zusammen bloß die natürliche Länge der Sylbe ausmachen. Ueberhaupt sind diese Melodien so wenig einer Harmonie, oder einer vielstimmigen Begleitung, fähig, daß es schon schwer seyn würde, zu einer von ihnen, besonders zu der ersten, einen leidlichen Bass zu setzen.

## 3.

## Von dem Rhythmus oder Zeitmaß in dieser Musik.

**D**er Rhythmus oder der musikalische Gang dieser Hymnen stimmt zwar mit den verschiedenen Füßen der Verse überein, worinn sie geschrleben sind; er ist aber doch nicht immer regelmäßig, sondern in der Hymne an die Kalliope ist er zuweilen im Vierviertel- zuweilen im Dreipentakt. Herr Burette war der erste, der diese Melodien mit Taktstrichen, nach unsrer Art, versah; da aber die Accente und die langen Sylben in seinem Abdruck sehr oft auf kurze Noten,

\*) Montucla erbrütert diese Ähnlichkeit genauer, in Anschung der Uebergänge aus einer Tonart in die andre, der Schlüsse in der Terz, und der bloß zwiefachen Beschaffenheit der Noten, in Betracht ihrer Währung und Geltung. Hist. des Mathem. T. I. p. 134. Anm. des Uebers.

2) Diese Appoggiaturen, oder kurze Noten, kommen gemeinlich über dem Ciriemflet vor. Einige darunter erinnern uns an einen sehr gewöhnlichen Fehler im englischen (auch deutschen) schlechten Gesange, wo man oft den stärksten Nachdruck auf die Angabe entfernter und mißhelliger Noten, ohne Ungehörlichkeit und Bedeutung, legt.

und unaccentuirte Takttheile treffen, so habe ich das Zeitmaß so abzuscheiden gesucht, wie es am dienlichsten dazu war, daß der Accent der Musik mit der Quantität der Verse übereinstäche, worin die Griechen, wie bekannt, sehr genau waren.

Es würde schwer seyn, die Musik des Dithyramben an die Kalliope in einerley Taktart zu bringen, weil die Verse von verschiedner Art sind. Der Rhythmus aber scheint hinklänglich durch das Wort *Iαυθός* bestimmt zu seyn, welches in der Ueberschrift des Manuskripts bestindlich ist, und durch die griechische Sylbe *πον*, für *πονδαριος*, welche zwischen dem ersten und zweyten Verse in allen drey Handschriften, gerade über dem Worte *μολπης* steht, wo in der Musik zwey Noten fehlen. Diese beyden Wörter geben wahrscheinlich zu erkennen, daß der Rhythmus zum Theil in dem jambischen Zeitmaß, oder Tripeltakt, und zum Theil in Spondäen und Dactylen sch, welche beyde in den Viervierteltakt gehören.

Es ist mir immer vorgekommen, als ob Herr Burette sich darinn geirrt habe, daß die zweynte und dritte Hymne im Tripeltakt geschrieben wären. Die Melodie scheint stärker angedeutet, und die Wörter mehr accentuirt zu seyn, wenn man sie im Viervierteltakt singt, und sie sieht dann auf dem Papier mehr als Musik aus unsrer Welt aus. Indes ist es nicht mehr als billig, die Ursachen hieher zu sezen, die Herr Burette davon angiebt, daß er sie in den Tripeltakt gebracht hat.

„Ich habe diese Hymnen,“ sagt dieser Schriftsteller, „in unsern Vierviertel- und Tripeltakt gebracht, und am Ende jedes Verses allemal einen Ruhpunkt oder eine Pause gesetzt. Diese Mischung und Abwechselung der Taktart, die überall der poetischen Quantität der Sylben genau angemessen ist, trägt sehr viel zur Energie und zum Ausdruck der Melodie bey.“ “)

„) Diese Behauptung kann ich unmöglich gelten lassen; denn die meisten Musiker in Europa, die in Frankreich ausgenommen, werden durchaus ihre Richtigkeit leugnen, und vielmehr dagegen behaupten, daß die oftre Veränderung des Zeitmaßes in der Musik der ernsthaften französischen Oper, den Takt zu ungebunden macht, und alle Idee von dem Accent und Nachdruck vernichtet, wodurch jede Phrase in einer guten Melodie allemal sich ausgezeichnet. Wenn zwey oder drey Takte im ganzen, und zwey oder drey im Tripeltakt sind, wie das gemeinlich in Lully's und Rameau's Opern zu seyn pflegt, so kann der Zuhörer von beyden keine feste noch genaue Vorstellung be-

Herr Burette sagt uns ferner, er habe den Rhythmus der Hymne auf den Apoll durch eine Note ausfindig gemacht, die am Rande des königl. französischen Manuscripts mit folgenden Worten geschrieben war: Γενος διπλασιον, ὁ ἀριθμος δωδεκατονος; und über diesen Worten war die Bezeichnung des Jamben auf die gewöhnliche Art (—) befindlich. Er versteht diese so, daß der Rhythmus dieses Gedichts von der doppelten, oder jambischen Gattung sey, welches einerley ist; denn in diesem Sylbenmaasse hat der letztere Theil, oder der Aufstakt, nur Eine Sylbe oder Note, und der erstere, oder der Niedertakt, zwey. Dieser Rhythmus besteht aus zwölf Sylben oder Theilen, die so gut als zwölf kurze Noten (breves) sind, mit sechs langen verglichen, oder zwölf Viertelnoten im Gegensaß von sechs halben; so, daß vier für den Aufstakt, oder den letzten Theil eines Takts, und acht für den Niedertakt, oder ersten Theil, und umgekehrt, gehören; indem jeder Vers Einen Rhythmus, oder Ein Zeitmaß ausmacht, das sich jedoch in zwey Theile oder Takte theilen läßt. Und diese Methode hat Herr Burette gewählt, und immer die nämlichen Verhältnisse beybehalten.

Aber die auf dem Rande der Pariser Handschrift befindlichen, und mit rother Tinte geschriebenen Angaben des Zeitmaaßes, sind, aller Wahrscheinlichkeit nach, neu; und es kommt auf eins hinaus, wenn man den Vers in drey Theile theilt, wie alsdann geschieht, wenn man diese Hymnen im Viervierteltakt schreibt. Es ist indeß kein einziger Vers, der nicht an Quantität mehr als zwölf kurze oder Viertelnoten enthält, und einige darunter begreifen ihrer vierzehn oder funfzehn in sich, die, wegen der genauen Anhänglichkeit an poetische Quantität in der Musik, das Zeitmaß allzu frey und unzusammenhängend machen müssen. Sieht man aber die übrigbleibenden Sylben als ungleiche No-

halten; weil die Stellen in der Einen Taktart allemal die Wirkungen der andern zerstören; denn die Spuren davon gehen entweder ganz verloren, oder drücken sich doch so schwach ins Gedächtniß, daß das Stück allemal wieder von neuen anfängt. Der größte Vorzug der neuern Melodie vor der älteren, liegt gewiß in der gefälligeren Folge der Töne, und in der genauen und gleichförmigen Art, wie sie durch den Takt und die Accentuierung der Taktstriche sich einprägen. Die Schwierigkeit, die Arien von den Recitativien der alten Musik, besonders der französischen, zu unterscheiden, röhrt von der öfternen Veränderung des Tempo her, und von dem Mangel des Accents in den einzelnen Taktten und musikalischen Phrasen.

ten an, so ist der Gang aller Verse dieser:  $\text{u} \text{u} | - \text{u} \text{u} | - \text{u} \text{u} | - - |$  oder zuweilen:  $- - | - |$  und dies macht einen plötzlichen Uebergang in den Tripeltakt nochwendig; ein Uebergang, der dem Zuhörer allemal Zuckungen verursachte.

Ich muß hier aber noch Rechenschaft von einigen Veränderungen geben, die, der Musik halber, in dem Text gemachte sind, auf Anrathen eines Freunden, den ich bey gelehrten Materien oft zu Rathe gezogen habe. In der ersten Hymne hat Herr Burette alle Epithen in den Worte  $\pi\acute{\text{e}}\text{oxat}\acute{\text{e}}\text{y}\acute{\text{e}}\text{r}$  kurz gemacht; allein, das zweynte Alpha ist lang; denn das Wort heißt, vom dorischen Dialekt entkleidet,  $\pi\acute{\text{e}}\text{oxat}\acute{\text{e}}\text{y}\acute{\text{e}}\text{r}$ , Aufführer. Dieser Misverstand hat die Melodie ohne Noth weit unbehülflicher gemacht, als sie seyn durfte. In der zweyten Hymne stört  $\text{v}\pi\acute{\text{e}}\text{x}\acute{\text{e}}\text{v}\acute{\text{e}}\text{r}$  das Metrum, und synkopirt die Musik; so bald man aber ein andres Sigma einschaltet, wie die Dichter oft thun, und das Iota von den übrigen Buchstaben trennt, wie gleichfalls oft geschieht, so ist alles richtig. Denn ein Vokal vor einem stummen und einem weichen Buchstaben,  $\text{xv}$ , kann entweder lang oder kurz seyn.

$\text{--} | - \text{u} | \text{u} | - \text{u} | - - |$   
 $\text{I} \acute{\text{e}}\text{r} \text{v}\acute{\text{e}}\text{o} \text{v}\acute{\text{e}}\text{r} \text{v}\acute{\text{e}}\text{r} \text{v}\acute{\text{e}}\text{r} \text{d} \acute{\text{e}}\text{r} \text{a} \acute{\text{e}}\text{r} \text{a} \acute{\text{e}}\text{r} \text{a} \acute{\text{e}}\text{r} \text{a}$ .

Ich weiß nicht, ob man diesen Melodien völlige Gerechtigkeit hat widerfahren lassen; nur so viel kann ich sagen, daß man keine Mühe gespart hat, sie in das klärste und vortheilhafteste Licht zu stellen; und doch, bey allen den Vortheilen neuerer Noten und neuerer Taktabtheilung, würde ich mich gewiß nicht über ihre Vortheilhaftigkeit gewundert haben, wenn man mir auch gesagt hätte, sie kämen von den Cherokeeen oder Hottentotten. Es gibt Musik, die jedermann, in allen gesitteten Ländern für gut erklären würde; aber von der Art sind diese Fragmente gewiß nicht. Denn bey allem dem Licht, in welches sie gesetzt werden können, haben sie doch immer noch, ein rauhes, umgesäßiges Ansehen, und scheinen einer so einsichtsvollen, feinen, und empfindsamen Nation, wie die Griechen waren, ganz unwürdig zu seyn; vornehmlich, wenn wir das hohe Alterthum einräumen, welches man jwen von diesen Hymnen bezeugt hat. Denn in diesem Falle wären sie Produkte jenes Zeitpunktes, da Künste und Wissenschaften in Griechenland den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreiche hatten.

Ich habe sie in jeder Tonart und Taktart versucht, welche das Syllbenmaß der Verse nur immer verstattete; und da einige der Meppungen gewesen sind,

man müſe die griechische Tonleiter und Musik nach hebräischer Art lesen, so hab' ich sogar die Ordnung der Noten umgekehrt, ohne doch dadurch ihnen mehr Schönheit und Annehmlichkeit ertheilen zu können. Das billigste Urtheil also, das sich von ihnen fällen läſt, ist dieses, daß die griechische Sprache schon für sich musikalisch war, und daher der Behuſſe der Töne nicht so sehr bedurfte, als eine härtere und rauhere Sprache. Und da die Musik noch eine Sklavin der Poesie war, und sich ganz nach dem Sylbenmaß der Verse richten muſte, so hatte sie ihr ganzes Verdienſt und alle ihre Wirksamkeit der Schönheit der Verse, und der Anmuth der Stimme zu danken, die sie absang, oder vielmehr recitirte. Als Musik betrachtet aber, bedarf es keines andern Beweiseshes von der Armseligkeit der alten Melodie, als, daß sie auf lange und kurze Sylben eingefränt war. Wir haben einige höchst angenehme und gefällige Melodien, die sich zu keiner Folge von Sylben irgend eines poetischen, alten oder neuern, Sylbenmaßes passen; und die man unmöglich durch bloße Sylben in irgend einer nur bekannten Sprache ausdrücken kann.

Ich komme jetzt auf eine vierte Probe griechischer Musik, die man in Kircher's Musurgie (B. I. S. 542.) findet, woraus sie der oſſordsche Herausgeber des Aratus nahm; und sie zugleich mit den brey gebachten Hymnen abdrucken ließ. P. Kircher heißt mit Recht, *vir immensae quidem, sed indigestae admodum eruditioris*, ein Mann von sehr großer, aber unverdauter, Gelehrsamkeit. Es war sehr natürlich, an der Rechttheit eines Fragments von dieser Art zu zweifeln, da der Herausgeber desselben zwar in der Menge großer Foliarien, die er drucken ließ, zwar sehr viel Gelehrsamkeit, aber auch viel Gorglosigkeit, Ueberzeugung, und Leichtgläubigkeit gezeigt hatte, und gewohnt war, alles, ohne Wahl und Ueberlegung, zusammen zu tragen, was ihm nur irgend zu der Materie, wovon er schrieb, zu gehören schien, und alles aufnahm, was sich ihm darbot, wahr oder falsch, sobald es nur etwas wunderbares eutheile.

In seiner Musurgie, die zu Rom, 1650. in greyen Foliobänden, gedruckt ist, redet er von den griechischen musicalischen Charakteren, nach dem Alphius, und setzt hinzu: \*) „er habe jetzt nichts weiter, in Anſchauung der alten Musik zu thun, als eine achte Probe derselben zu geben, welches ihm desto uortheilvoller dünkt, weil es bisher noch keiner gut befunden habe, die fehnliche

\*) Tom. I. p. 542.

Meugter der Gelehrten in einer so wichtigen und so äußerst unbekannten Sache zu befriedigen.“ Aus dieser Stelle sieht man, daß die von den beiden Italienern, Vincenzo Galilei, und Ecclae Bottrigori, bekannt gemachten Fragmente, dem P. Kircher bei seinen Untersuchungen nicht vorgekommen waren, ob sie gleich lange vorher, in den Jahren 1581. und 1602. gedruckt sind.

Indess ist die Probe alter griechischer Musik, die P. Kircher liefert, um so viel erheblicher, weil er uns sage, sie sey nie vorher bekannt gemacht, sondern von ihm selbst in der berühmten sicilischen Bibliothek des Klosters St. Salvator, unweit des Hafens von Messina, gefunden. Er nennt sie ein sehr altes Fragment vom Pindar; und es sind die alten griechischen musicalischen Zeichen dabey, welche Alcytius, als zur ländischen Tonart gehörig, anführt. Zum Unglück war das, was der gute Vater ein sehr altes Fragment vom Pindar nennt, nichts anders, als die ersten acht Verse der ersten pythischen Ode dieses Dichters; und das macht uns von seiner Bekanntheit mit den alten Dichtern eben nicht den vortheilhaftesten Begriff.

Um indeß alle Zweifel über die Authentizität dieser Handschrift, in Ansehung der Musik zu heben, zog man das Verzeichniß der Manuskripte in der St. Salvator's-Bibliothek zu Roth, welches P. Possevin lateinisch herausgegeben hat; aber vergebens. Endlich wandte sich Herr Burette an den P. Montfaucon, von dem man wußte, daß er Abschriften von den schätzbarsten Manuskripten der vornehmsten europäischen Bibliotheken besaß; und unter diesen waren die Handschriften jener Büchersammlung nicht vergessen worden. Allein, beim Nachschlagen des Verzeichnißes derselben, fand man, daß dieß größtentheils Schriften griechischer Kirchenväter waren, und nur einige Profanstücke, noch weniger, als in Possevin's Verzeichniß befindlich sind. Unter den letztern fand man indeß folgende Worte: Πόλλας δε αἱλλας βαβλιας τρεπεχοντα παντας περι τας χορος, d. i. es giebt hier noch viele andre Handschriften, die den Chorgesang betreffen, welches so viel heißen muß, als die Kirchenmusik. Ohne Zweifel, sagt Herr Burette, entdeckte P. Kircher unter diesen Handschriften das Fragment einer in Musik gesetzten pindarischen Ode, da dieß der natürliche Ort ist, wo solch ein Ueberbleßsel zu finden wäre; und es unswohl seemt würde, sich nach einer weiteren Nachfertigung des Herausgebers umzusehen.

Von diesen acht Versen der ersten phrygischen Ode Pindar's, die mit übergeschriebnen musikalischen Zeichen aus der lydischen Tonart gefunden sind,<sup>2)</sup> haben die vier ersten eine Melodie, die für eine oder mehrere Stimmen gesetzt ist; die vier letzten aber eine besondere Melodie, bei deren Anfang folgende griechische Worte standen: *χορος εις τυδεαν*, der Chor nach der Zither; und über den Worten eines jeden Verses sind die Zeichen für die Instrumentalmusik geschrieben; woraus man sieht, daß die zweite Melodie nicht nur gesungen, sondern auch von einer oder mehr Zithern begleitet wurde, die im Unisono, oder in Oktaven, mit der Stimme spielten. Die Melodie dieser acht Verse ist auffallend einfach, und besteht bloß aus acht verschiedenen Tönen; ein starker Beweis von dem Alterthum der Musik, weil die Leute von sieben Saiten mehr als hinreichende Töne dazu hatte.

### Pindarische Ode. <sup>\*)</sup>

Χευ - σε - α Φορ - μυξ̄, Α - πολ - λω -  
 Ι Υ Γ Θ Ι Μ Ι  
 νος και - ο - πλο - κα - μαν, Συν - δι - κον Με -  
 Θ Γ Θ Γ  
 Τας - α - κου - ε -

\*) Wenn die musikalischen Charaktere über den Noten nicht zur lydischen Tonart gehörten, so könnte man diese Melodie weit ähnlich zur phrygischen Tonart rechnen.

\*) Nach Herrn Gedicks Uebersetzung:  
 „Goldne Harfe Apollons, du, den violenlaubigen Musen, mirgebietende Lenkerinn, deis  
 „nen Akkorden hörte der Tanz, der Freudenfürst; horchen die Sänger, wenn du, bei

Γ Θ Ι Θ Γ Μ Ι Μ

μεγ Βασις αεγλας αε αεχα.

Χορος εις Κυθαραν.

V V V N Z N V

Περ θον ταυ δα os - δος σα μα.

z N V V π π ο π

σιν, Α γη αι ρεω ρεω ο πο ταυ ταυ

π π V N Z π < < V

Φεοι μι αυ Αμ βο λας πευ χησ ε λε.

V π < π < ο V π N

λι ζο με - ρα. Καυ τον αεχ με.

z N V < π < π

ταυ κε - ρευ - ρον αβεν νυ - εις.

„herrschend den Chor, seinem Gesang voran zu hallen beginnst. — Selbst des ewigen  
„Feuers spaltenden Blitz löshest du aus.“

Die Musik in neuerer Noten gebracht, geht offenbar aus E moll, wie man aus der Modulation und Schlusnote sieht. Der erste Theil fängt mit der Quinte des Haupttons an, der zweyte mit der Terz. Die meisten Klauseln der Melodie selbst gehen nicht, wie bey uns gewöhnlich ist, auf die große Septime des Haupttons aus, sondern im Aufsteigen eines ganzen Tons, von der Septime in die Oktave; eine Art von Schluß, die bey den Vögerländern sehr gewöhnlich ist, wenigstens, so viel sich aus einigen persischen Melodien schließen läßt, welche von den Missionarient nach Europa gebracht sind, die fast lauter solche Schlußfälle haben; auch findet man in leiser von den ältesten Kirchenmeßlodien die große Septime. . . . .

Die gegenwärtige Melodie wurde von Herrn Burette, im fünften Bande \*) der Memoiren der Akademie der Inschriften, mit aller möglichen Sorgfalt in gewöhnliche Noten gebracht; obgleich diese von P. Kircher's Abdruck, der in seiner Musurgie befindlich ist, etwas abgehen. Die Gründe dieser Abweichung sind folgende. Erstlich hatte Kircher die Melodie aus G moll gesetzt, folglich drey Töne höher, als das Original es verstaettet; zweitens, hatte er verschiedene Versehen in der Melodie begangen, die durch die griechische Lektüre berichtigte sind; und endlich, hatte er gar keinen Rhythmus, kein Zeitmaß beobachtet, welches nun geschehen ist, und zwar genau nach der Quantität der Sylben, die mit den musikalischen Tönen an Länge und Kürze übereinstimmen. Freylich aber ließ sich der Rhythmus nicht gleichförmig machen, da die Füße der Verse aus Dactylen und Iamben gemischt sind.

Diese Melodie ist indes so einfach und natürlich, daß sie, in einen ordentlichen geraden oder Tripelzahl gesetzt, und mit einem Basse versehen, den sie gar wohl verträgt, das Ansehen und die Wirkung eines gottesdienstlichen Gesanges des gegenwärtigen Jahrhunderts erhält: . . . . .

\*) Im siebenten Bande der holländischen Oktavausgabe, in der Addition à la Dissertation sur la Melopée, p. 309. seq. — Auch Herr Matzburg hat diese Melodie, mit einigen Abänderungen. Anm. d. Uebers.

The musical score consists of six staves of music. The top two staves are in common time (indicated by 'C') and the bottom four staves are in 2/4 time (indicated by '2/4'). The music is written in two voices, with the upper voice on the treble clef staff and the lower voice on the bass clef staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and rests. The score is divided into measures by vertical bar lines.

The image displays four staves of musical notation, likely representing early musical notation or a form of shorthand. The notation is organized into two systems of two staves each. Each staff begins with a clef (C for common time) and a key signature of one sharp (F#). The notation uses vertical stems with dots and horizontal strokes to indicate pitch and rhythm. The first system (top two staves) consists of a soprano staff and an alto staff. The second system (bottom two staves) consists of a tenor staff and a bass staff. The notation is divided by vertical bar lines and measures. The first staff of each system begins with a whole note, followed by a half note, a quarter note, and a half note. The second staff begins with a half note, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The third staff begins with a half note, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note. The fourth staff begins with a half note, followed by a quarter note, a half note, and a quarter note.



Dr. Tortin, in seinem Briefe über die Musik der Alten, welcher an Herrn Wilson gerichtet, und der zweyten englischen Ausgabe von des letztern Versuch über den musicalischen Ausdruck beygefügzt ist, war wirklich zu bedauern, daß er mit seinen Wünschen, eine Probe alter griechischer Melodie zu haben, gerade auf Pindar's erste Ode verfiel; das einzige Stück überall bekannter griechischer Poesie, wobey diese Wünsche hätten erfüllt werden können. „Wenn wir,“ sagt er, „die alten Musiknoten hätten, die zu irgend einer noch vorhandnen Ode oder Hymne gesetzt würden, so würde ich nicht daran verauswirfeln, die Länge einer jeden Note ausfindig zu machen. Denn die Quantität der Sylben würde vermutlich dazu ziemlich den Weg bahnen;“) und „gern möchte ich selbst Signor Alberti's Werke für die Melodie austauschen, die zu Pindar's Ode, Χρυσαράτης Απολλάνος, u. s. f. gesetzt war.“

Man sieht aus den Rüthmassungen, die Dr. Tortin in der Folge über die Beschaffenheit der griechischen Melodie vorbrachte, daß er nie von den Proben derselben gehört hatte, die vom Vincenzo Galilei, Bottrigari, Kircher, dem oxfordischen Herausgeber des Aratus, oder von Herrn Burette, in den Memoiren der Akademie der Inschriften, bekannt gemacht waren.

Zwar erwähnt er, in der beygefügten Nachschrift, der oxfordischen Ausgabe des Aratus. Er hat sie aber nicht weiter gebraucht, als nur davon zu sagen, er habe darin einige gelehrte Bemerkungen über die alte Musik, und ein paar Fragmente von alten Melodien auf einige griechische Oden und Hymnen, in unsre neuere Notenschrift gebracht, angetroffen.

War es hier nicht Zeit und Ort, uns zu sagen, wie diese Musik beschaffen gewesen? in wie weit sie die neuere übertreffe? und daß Dr. Tortin immer

y) Sie bahnt einzig und allein den Weg zur Kenntniß der Länge der alten Lüne.

noch bereit sey, die schönen Kompositionen des armen Alberti für solch einen unbedeutenden Erwerb aufzuopfern, wie die zu seiner Lieblingsode Pindar's gesuchte Musik war? Aber nein; der Verfasser sagt kein Wort von seinen Entzückungen darüber, daß er in ehrwürdigen griechischen Charakteren, und in scharf, edigen gothischen Noten, diese göttliche Musik erblickte, noch über den Eindruck, den es auf seine Gemüthsbewegungen machte, als er sie spielen hörte. Er sagt uns bloß: „es sey ihm eingefallen, daß er diesen Anhang schon vorlängst gelesen; und ist, da er das Buch wieder angesehen, habe er zwey Anmerkungen des Herausgebers gefunden, die mit seinen eignen Vorstellungen, von Zeit, Maß, Quantität, und Simplicität, übereinstimmen.“ — Entweder konnte er sich nicht zu dem demütigenden Geständniß entschließen, daß er diese Musik nicht verstehe; oder ihre Schönheit kam auch im geringsten nicht mit den hohen Begriffen überein, die er sich, ohne sie gehört oder geschen zu haben, das von gemacht hatte.

Da ich doch ißt eben dieses Briefes erwähne, so will ich noch ein paar Worte darüber sagen. Der Verfasser desselben glaubt: „ein großer Vortheil, der selbst aus der Einfachheit der alten Melodien entstand, und ihrer zusammen vereinten Vocal- und Instrumentalmusik sehr viel Eindruck verschaffte, sei der gewesen, daß man den Sänger verstehen konnte, und daß die Worte eben so viel Eindruck machten, als die Musik. Daher, meynt er, mußten die Reize schöner und pathetischer Poesie, von der Stimme, Person, Manier, und dem Accent des Sängers, und durch den Schall der Instrumente, unterstützt und verschönert, den Zuhörer sehr stark rühren.“ — Wie finden indeß diesen Fall nur selten bei dem italienischen Recitativ, ob es gleich mehr als hinreichend mit dieser Beschreibung in allen Sätzen übereinkommt, vornehmlich, wenn die Poesie von Metastasio ist, und der Sänger, oder die Sängerin, außer ihrer schönen Stimme, Figur und Aktion, den feinsten Geschmack und Ausdruck besitzen. Denn selbst alsbann gähnen und schmacheen die meistesten Zuhörer nach der Arie, welche sie durch den Vorzug ihrer Melodie vor der des Recitativs, Poesie, Deklamation, Schicklichkeit, und alles, nur ihr Gehör nicht, vergessen macht. Eine Zeile vom Recitativ, noch so pathetisch, noch so emphatisch vorgetragen, lockt den Zuschauern selten jenen lauten, donnernden Beysall ab, den man einem großen Schauspieler zulässt, wenn er nur zwey

oder bren Worte sagt; ob gleich eine Arie, von eben dem Sänger gesungen, des-  
sen Recitative man mit Räte und Gleichgültigkeit angehört hatte, mit entzück-  
tem Beyfall, und einem allgemeinen Encore! beeindruckt wird.

„Von der harmonischen und unnachahmlichen Unnehmlichkeit der griechi-  
schen Sprache, sagt Dr. Tortin: „So, wie die lateinische Sprache die engli-  
sche an Unnehmlichkeit übertrifft, so war die griechische der lateinischen darin über-  
legen. Als ich, sagt Lanquid Faber, meinen kleinen Sohn die griechischen  
Steinwörter und Zeitwörter lehrte, sagte er mir einmal etwas, worüber ich er-  
staunte; denn er hatte es nicht von mir. Mich duckt, sagte er, die griechische  
Sprache klingt weit angenehmer, als die lateinische. Du hast recht, sagte ich;  
und sah daraus, daß der Knabe ein gutes Ohr hatte; eine Vorbedeutung, daß  
er bereinst auch guten Geschmack und Urtheilsfähigkeit bekommen würde. Denn  
ich habe oft bemerkt, daß dies eins von den frühesten und sichersten Merkmalen  
von der Fähigkeit eines Kindes ist.“ — Diese Anmerkung ist, meiner Mei-  
nung nach, so unphilosophisch, und so weit von der Wahrheit entfernt, daß  
unser Verfasser sie billig nur hätte aufzuhalten sollen, um sie zu widerlegen. Ein  
gutes Gehör kann bei einem Kinde sein Genie zur Musik hoffen lassen; und es  
hat viele Musiker gegeben, die in allen andern Dingen, außer ihrer Kunst, we-  
der Geschmack noch Beurtheilung zeigten. Dagegen aber thut mirs auch leid,  
sagen zu müssen, daß viele in andern Dingen sehr kluge und außerordentlich fa-  
hige Köpfe, nicht musikalisches Gehör genug besitzen, um nicht nur gute und  
schlechte Musik, sondern auch bloß einen Ton und eine Melodie von der andern  
zu unterscheiden. Und doch glauben diese übrigens großen und verständigen  
Männer im Stande zu seyn, von der Musik auf eine entscheidendere Art zu  
schreiben, zu reden und zu urtheilen, als selbst Männer von dem stärksten Ge-  
fühl und Genie, die lange ein besondres Studium daraus gemacht haben. Die  
arme menschliche Natur ist niemals vollkommen; Indes bedauert der Tonkünstler  
den Mann ohne Gehör; und der Mann ohne Gehör pflegt dagegen den musika-  
lischen Geck herzlich zu verachten, der an vergleichlichen Sinnlosigkeiten Gefallen  
finden kann.

## Wichter Abschnitt.

### Ob die Alten einen Kontrapunkt, oder Musik in Stimmen gehabt haben?

**S**ieh ist eine Frage, die zu vielen gehirten Untersuchungen und Streitigkeiten Gelegenheit gegeben hat; und da sie lange eine bloß willkürliche Meinung geblieben ist, so haben die, welche sie bejahten, und die, welche sie verneinten, einander mit aller gehörigen polemischen Bitterkeit behandelte. Die Verfechter des Altersthums, glaubten nicht in diese Streitigkeit verwickelt zu seyn und sie mochten nun musikalische Einsichten, und Geschicht für die Schönenkunsten der Harmonia besitzen, oder nicht, so nahmen sie sichs einmal vor, einen jeden für einen Feind der wahren Gelehrsamkeit angesehen, der ihre Glaubenssache nicht mit unterschrieb.

Ein Gedicht, unter der Aufschrift: *Le Siège de Louis le Grand.* von Karl Perrault, Mitgliede der Akademie der Wissenschaften, dem Bruder von Claude Perrault, dem berühmten Archi- und Baumeister, veranlaßte in den langen und heftigen Streit zwischen ihm und Boileau, und bald hernach einen allgemeinen Krieg unter den Gelehrten in ganz Europa, über den Werung der Alten oder der Neuern, in Ansehung der Künste, der Wissenschaften, und Literatur. Dies Gedicht wurde zuerst von dem Verfasser im Jahre 1682 in der Akademie der Wissenschaften vorlesen; und bald darauf folgte, seine *Parallele des Anciens et des Modernes.* Die Anmerkungen zu Boileau's Übersetzung des Kongress waren zur Antwort für Perrault bestimmt, und sind voll von höchst Ausfällen, nicht nur wider ihn, sondern wider die Neuern überhaupt Racine, la Bruyere, und Fontenelle nahmen in diesem Streite Parten, das in Frankreich, heynsige dreyzig Jahr hindurch, mit großer Hitze geführt wurde.

In England waren die Streitigkeiten, zwischen Sir William Temple und Herrn Wootten, Herrn Boyle, und Dr. Bentley, und Swift's Bischöfeschlacht, Folgen dieses Zwistes.

Diejenigen, welche über die Musik *ex professo* geschrieben hatten, waren oft darüber uneins gewesen, ob die Alten den Kontrapunkt gekannt hätten, ehe

sch noch die Gelehrten überhaupt in diesem Streit mischten. Und bevor ich sie mein Theil meine Meinung darüber sage, ist es meine Pflicht, als Geschichtsschreiber, welchen Lesern die Meinungen anderer vorzulegen, und die Gründe der Berücksicht, worauf sie berußen. Manche, die an weit wichtigeren Dingen grübeln, wenn sich dieselben gleich nie zur menschlichen Evidenz bringen lassen, würden dennoch froh seyn, wenn man sie ihnen demonstrieren könnte. Ich habe die verschiedentlich Gründe, welche man für und wider diese Streitfrage vorgebracht hat, mit einer Genügsamkeit gelesen, die der Überzeugung offen stand, und gelobt vom Vorurtheil wider die Alten völlig frey war. Vielmehr habe ich sie mindest in den Mustern verehrt und beurtheilt, die sie uns in jeder Gattung der Schreibart sowohl, als in den schönen Überresten ihrer Bildhaute, Malerey und Baukunst gegeben haben; und würde daher hzgklich gern mein aufrichtiges dazu beitragen, um ihre Ansprüche auf eine Melodie und Harmonie zu unterstützen, die vor der unsigen den Vorzug verdiente, wenn sich stützende, zahlreiche, klare und unstreitige Beweise fänden, worauf diese Ansprüche sich gründeten.

Da indes die ganze Streitfrage, in unsren, von den vergänglichen Maledien, wobin die alten Tontheiken geschieben waren, so sehr entfernten Zeiten, auf bloßer Druthmaßartig, oder höchstens auf vermaßlichen Beweisen beruht; und da ich keine Erblassungshypothese zu unterstützen habe, die mich gehiegt machen müsste, biß der alten Theile die Evidenz zu geben, sind alles, was sich zum Beweis der andern sagen ließe, zu verbieten; oder in ein nachtheiliges Licht zu stellen; so will ich hier alles in groen aufrichtige und gleiche Maßschalen legen, was sich für beide Theile vorbringen läßt, und es dann so genau, als die Gerechtigkeit mirs nur intimer erlaubt, gegen einander abrodgen, damit der Leser selbst sehn und urtheilen möge, auf welcher von beiden Sektionen der Aufschlag ist.

Die vornehmsten Schriftsteller für den Kontrapunkt der Alten sind: Gafa-  
ficio, Durkins, Gis. Battista Doni, Thoma Dossius, Zaccaria Teob; der Abt Fraguier, und Herr Stillingfleet, Verfasser der Grundsätze und  
Gewalt der Harmonie.

Wider den Kontrapunkt der Alten sind: Marianus, Salinas, Bon-  
trigari, Artusi, Cerone, Kepler, Mercatorius, Ritscher, Claude Per-

vault, Wallis, Bontempi, Burette, pp. Bongeant und Copeau, Padre Martini, Herr Marpurg und Monfaucon.

Perrault und Burette scheinen freylich geneige zu seyn, ihnen den Kontrapunkt in Terzen, und Herr Marpurg, in Quartetts und Quinten, einzuräumen.

Der gelehrte P. Martini <sup>9)</sup> hat viele von den Erklärungen der verschiedenen Schriftsteller auf beiden Seiten, mit großer Genauigkeit und Unparteilichkeit gesammelt; da ich aber alle die Bücher, die er ansfüllt, und noch einige andre besitze, die bey dieser Streitigkeit nothwendig anzuführen sind; so will ich von jedem einige Nachricht ertheilen, ehe ich die Beweise gegen einander halte.

Gafforius Franchinus blühte im funfzehnten Jahrhunderte. Seine Schriften waren die ersten gedruckten Bücher von der Musik, nach Ersindung der Buchdruckerkunst. Eine von ihnen, *Theoricum Opus Armonicae Disciplinae*, kam im Jahre 1490 zu Neapel heraus. Das Buch aber, worin er den Alten die Kenntniß des Kontrapunkts zuschreibt, erschien zuerst zu Mailand, 1496. und hernach, 1502. zu Brescia; und hat den Titel: *Practica Musicae veriusque cantus*.

Dieser Schriftsteller führt den ältern Bacchius als seinen Gewährsmann an, daß die Alten schon eine gleichartige Harmonie gehabt hätten; aber zum Unglück ist bey demselben kein einziges Wort anzutreffen, das die kleinste Anspielung auf diesen Umstand enthielte. Der Kontrapunkt ist, wie Bontempi bemerkt, die Ausübung der Harmonie; und der ältere Bacchius handelt in seiner Einführung zur Tonkunst bloß von der Theorie der Melodie.

Zarlino glaubt, <sup>10)</sup> die Alten hätten sich unmöglich der Instrumente mit vielen Saiten bedienen können, ohne im Einklange zu spielen; und das Hydraulikon, oder die Wasserorgel, hätte ihnen Ausloß geben müssen, verschiedene Stimmen zu entdecken und zu brauchen. Was die erste Voraussetzung betrifft, daß die Alten viele Saiten auf ihrer Leyer hatten, so geschah dies nicht eher, als einziges Jahre nach ihrer Ersindung; da anfanglich die Zahl bloß 3, 4, 5, 7, oder

<sup>9)</sup> Seine ungemein gründliche und gelehrtte Abhandlung über die Frage: Qual Canto in Consonanza usalsero gli Antichi steht im ersten Bande seiner *Storia della Musica*, p. 165 — 334. Ann. des Nevers.

<sup>10)</sup> *Supplementi Musicali*; Vened. 1580.

so wär; man könnte aber der alten vielbürgigeren Leyer die itändische Sigerse entgegen setzen, die lange eine größere Menge von Seiten, als die Leyer hatte; und doch brachten diese die Harfenspieler nicht auf die Idee des Kontrapunktes, oder des Spielens aus mehreren Stimmen, indem diese Instrumente viele Jahrhunderte hindurch ein bloßes Diskant-Instrument blieb, und nur gebraucht wurde, eine simple Melodie, oder eine einzelne Stimme darauf zu spielen.

Den zweiten Punkt zu erörtern, ist hier der Ort trübe. In einem nachstehigen Hauptsstück, über die Instrumente der Alten, werde ich meinen Lesern einen Begriff von dem Hydraulikon zu machen suchen. Der Gedruck, den Barthold davon macht, gehört zu denen Vorurtheilen für die Harmonie der Alten, die keinen weiteren Grund als Muthmaßung haben, und sich nie völlig erweisen lassen. Wenn man indeß die erste Idee einer Orgel von der Schrift, oder Pausaßde genommen hat, die in der Folge die bessern *ribias viriculares*, oder *Sackpfeifen* veranlaßte, und durch den Zusatz der Oktaven, wie Barthold Junius und Blanchinus glauben, noch weiter zur Vollkommenheit gebracht wurde; so muß dies lange vorher geschehen seyn, ehe man dies Instrument Stimmenweise spielen könnte, wenn man annimmt, daß der Kontrapunkt schon damals veröhnlich gewesen sey; und wenn die hydraulischen Orgeln, die man noch ist in Italien findet, Überreste der alten sind; so machen sie uns keinen sehr günstigen Begriff von ihren Wirkungen und Vorzügen. \*)

Johann Baptisto Doni, ein Florentiner von edler Geburt, der im vorigen Jahrhunderte lebte, wurde den größten Theil seines Lebens auf das Studium und die Vertheidigung der alten Musik. Seine Schriften und Meu- nungen wurden von den Gelehrten sehr geschätzt, von praktischen Tonkünstlern hingegen wenig geachtet. Daher sind die meisten Abhandlungen von ihm, deren es eine große Menge giebt, voll von Klagen über die Unziffertheit und Entzifferung der Neueren, in jeder Gattung von Musik; sowohl der theoretischen als der praktischen.

\*) Qualität, sonst ein Gegner des Zarino, ist in Unsehung dieser Streitfrage über den Kontrapunkt der Alten unschlägig in feinen Urtheilen, die bald dafür, bald dawider ausfallen, S. Dial. della Mus. p. 80, 81, 82. 102. 104. 105. u. s. s. Unm. des Uebers.

„Bruder, Bruder, wie haben bunte Männer!“ Ist ein Gesichtnis, welches viele Disputationen, so wie Denham und Stödtl,<sup>\*)</sup> mit großer Machtheit thun können.

Es scheint, als ob Theorie und Praxis immerfort im Streite mit einander seyn müssten. Denn der Gelehrte, der nie Musik hört, und der Musiker, der nie Bücher liest, müssen gegen einander gleich abgeneigt seyn, und sich nicht so leicht zum rechten Einverständniß bringen lassen.

Dass Doni die Musik sehr wenig kannte, welche die Ohren seiner Zeit genossen ergösste, sieht man aus vielen Stellen seiner Werke. Und seine Meinung, daß die Alten den Kontrapunkt gekannt und gebraucht haben, und daß ihre Musik in allen Stücken der neuern vorzuziehn gewesen sey, scheint sich auf keinen bessern Beweisen gegründet zu haben, als auf denen, die seine Vorgänger, Gaffurio und Zarlino, brauchten. Wenn diese Musik aber so beschaffen war, wie sie Doni sich dachte, und wie er ein Beispiel davon giebt; so müssen die menschlichen Ohren, die daran ein Wohlgefallen finden könnten, ehemals ganz anders gebauet gewesen seyn, als die Ohren zu unsren Zeiten, denen die neue Harmonie gefällt.

Ueberhaupt scheint sich Doni, in Ansehung des alten Kontrapunkts, immer zu widersprechen. Er will ihn den Griechen und Römern nicht gern nehmen; und nennt ihn doch, wenn er von seinem Gebrauche bey den Neuern redet, *zemico della musica*. Seine Gründe, warum er ihn den Alten zugeschreibt, sind: daß sie *hieroglyphisch* dachten (ergenommen), daß ihre Männer für die Stimme von den beiden für die Instrumente verschieden waren; daß man die hydraulischen und aerischen Organe schon so frühzeitig erfuhr; daß sie auf einigen Instrumenten solche unwillkürliche von Gaiten hatten; und daß die auffallenden Stimmen sehr plausibel,<sup>b)</sup> die er für auszuführend anseht; indem sie beweist, daß sich die alten Musiker point nicht zweierlei Gaiten bedienten, daß diese aber zusammen gehörten und zwar *sofortlich* verschoben waren; wie wir uns in irgend Instrumenten. Diese Punkte werden in dem Verfolg dieses Abschnitts einzeln untersucht werden.

\*) Zwei Advokaten in Gay's Bettleroper. Die hier angeführten Worte sagt Peacock, in der zehnten Szene des zweiten Akts: *Wer sagt, daß wir eingeschoben kommen, aber bald entsehn, daß einer von uns nicht aufzufinden ist! Niemand das kann!*

b) *Nisi Maenit.*

Doni liess hier seines Absichten, außer vielen bedruckten Werken über die alte Musik, <sup>c)</sup> eine große Menge unveröffentlichte Versuche und Abhandlungen darüber nach, und die Titel von noch viel mehreren. <sup>d)</sup> In der That hatten wenige dieser Materialien mit grösster Aufmerksamkeit untersucht. Er sah die Schwierigkeit; ob er gleich nichts im Grunde war, sie aufzuwischen. Die Aufsichtlichen seiner Kapitel, so wie viele von denen, ihnen die Menschenheit, und andern, sind oft die interessantesten und anhängendsten, die sich nur denken lassen. Es sind aber Dichter, die aus mir in neue und grösste Aufschlüsse führen; sie gleichen jenem Proben der Weintrauben aus dem gelobten Lande: welche die, in der Sonne fürchtevolle grünen Verlangen erregten, nie zu kosten befamen. <sup>e)</sup>)

Der folgende Verfechter der alten Harmonie war Jacob Wossius, den man wegen seines zärtlichen und flüssigen Stiles so sehr huldigt, und zum Meister der alten Musik öfter anzuführen pflegt, als irgend einen Neuen, der über diese Materie geführt haben soll. Allein, gute Schreibart und Gründlichkeit im Denken sind zweitens ganz verschiedene Dinge; das heißt, die Ausmahl wohlklingender Wörter, in harmonische Perioden gebracht, kann ohne die Hülfe der Wahrheit oder der Logik bestehen. Wossius scheint in seinem berühmten Werk <sup>f)</sup> dem griechischen Tonkunstler jeden möglichen und unmöglichen Vorzug

c) Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica — De praestantia Musicae veteris — und besonders sein Discorso sopra le Consonanze.

f) Mr. Franc. Gori hat nach Donis Ende seine hinterlassenen musikalischen Schriften gesammelt, unter der Rückschrift: JO. BAPT. DONI Lyra Barberina exst. 1760. Accedunt Eiusdem Opera, pleraque nondum edita, ad veterem Musicam illustrandam pertinentia. Florent. 1760. 2 Tomi; fol. Passeri befragte nach Gori's Ende aufwärts die Herausgeber, und schrieb eine Beurtheilung. Von seinen hinterlassenen und zum Theil unpublizirten musikalischen Schriften findet man daselbst, T. I. p. 18 seq. Nachdruck und Verzeichniß. Anm. des Uebers.

\*\*) Doni's Arbeiten verdienen mehr Schätzung und Aufmerksamkeit, als ihnen, nach diesem Urtheil, gebühren würden. Ganz der schwärmende Dichter sagt von ihnen: „Es ist unbeschreiblich, mit welchem gründlichen Scharfsinn Doni in das Innre der ganzen griechischen Musik eingedrungen ist, wie glücklich er die dunkelsten Stellen der alten Dichter und Philosophen, die kleinsten Umstände alter Denkmäler, die zwiespältigsten Dinge des Werthurtheils aufhellt.“ a. h. f. „Man sieht diese sehr mehrere Lobsprüche in dem Briebe des P. Martini an den Abt Passeri, in der eben angezeigten Ausgabe von Doni's posthumen Werken, wo er dieser gelehrte Mutter des Register verfertigte, T. H. p. 265. Anm. des Uebers.

d) De Poematum Canto et Versibus Rhythmo. Es oben.

weit bereitwilliger und freigebiger einzuräumen, als sie selbst bei ihrem Leben hätten verlangen können. Keine von den poetischen Dichten, aber mythologischen Allegorien, die nur irgend die Gewalt und Wirktheit ihrer Macht bekrasen, hat feiner Leichtgläubigkeit die geringste Gewalt ent. Ein religiöser Andächter, der von uns verlangt, daß wir alles, was nach sa unverkennlich ist, blindlings hinterhenschlucken sollen, wird nicht so leichte Professoren falscher Meynungen machen, als der, welcher unseren Glauben nur wenig auf die Probe stellt; und Bosstus hat sein Glaubensbekenntniß dergestalt überladen, daß es dadurch um alles Ansehen gekommen ist.

Er schreibt die Wirktheit der griechischen und römischen Musik nicht dem Reichthum ihrer Harmonie zu, noch der Schönheit ihres Gesanges und dem Pathos ihrer Melodie; sondern allein der Gewalt und Bedecktheit ihres Thympos. „So lange,“ sagt er S. 75. „als die Musit in dieser rhythmischem Gestalt blühte, so lange blühte auch jens ihre eigne Stärke, die Leidenschaften zu erregen und zu besänftigen.“ Dieser Meynung nach brauchte es keiner honigfügen oder in die Länge gezogenen Töne. Eine Trommel, eine Zimbel, oder die starken Schläge der Rüsteten und Säiter an ihre Schilde, müßten das Geleß maß genauer bemerken, und folglich auch wundervollere Wirkungen herausholen, als die angenehmste Stimme, oder das vollkommenste Instrument. An einem andern Orte sagt er uns: „Städte bauen, sie mit Mauern umgeben, das Volk versammeln oder aus einander lassen, das Leben der Götter und Menschen besingen, Flotten und Kriegsheere registern, alle Geschöpfe- und Gebräuche im Krieg und Frieden begleiten, und die menschlichen Leidenschaften mäßigen, das alles sey ursprünglich das Werk und die Bestimmung der Musik; kurz; man könne sagen, das alte Griechenland sey ganz von der Leyer regiert worden.“<sup>2)</sup>

Man sieht aus dieser Stelle, und aus dem Inhale seines ganzen Buches, daß dieser Schrifsteller uns nicht erlauben will, an einem einzigen, noch so wundersamen Umstände zu zweifeln, der die Vollkommenheit und Gewalt der alten Musik betrifft. Das Wahrscheinliche und das Unwahrscheinliche ist ihm

2) *Urbes condere, moenia moliri, conciones aduocare et dimicare, deorum et virorum fortium laudes celebrare, classes et exercitus regere, pacis bellique munia obire, etc. — Lyra est quae veterem rexerit Graeciam.* p. 47.

hendes Glaubensscheit; und: bei einem solchen lebendigen Glauben ist es leicht zu begreifen, daß er es wider die Zeitindert rechnet, daran zu zweifeln, ob die Alten den Kontrapunkt erfunden und gebraucht haben. Eben daher spricht er auch mit dem größten Unwillen wider die Neuern, die sich unterstehen zu leugnen, daß sie eine vielstimmige Harmonie gehabt haben; wenn sie sich gleich der selben, seiner Meinung nach, mit so vieler Einsicht und Beurtheilung bedienten, daß sie der Poesie niemals durch willkürliche Verlängerung, Verkürzung, oder Wiederholung der Worte und Sylben Eintrag thaten, noch durch jenen höchst ungereimten Gebrauch, verschiedene Worte zu ganz verschiedenen Melodien zu gleicher Zeit zu singen.

Indes verdienen doch die Anmerkungen dieses Schriftstellers über die geringe Aufmerksamkeit, welche neuere Komponisten auf die Prosodie wenden, einige Achtung. Ich habe ihn schon oben in dem Abschnitt über den Rhythmus angeführt, und werde ihn in der Folge vielleicht noch mehr als einmal anführen. Bei der gegenwärtigen Untersuchung, ob die Alten den Kontrapunkt gehabt haben, oder nicht, beruht er sich, ihnen zum Besten, auf die gewöhnlichen Stellen beym Plato, Aristoteles, Cicero und Seneca; die alle weiter unten gehörig sollen erwogen werden.

Der Name Baccaria Tevo ist nicht sehr bekannt, ob er gleich ein geschickter und unparteiischer Schriftsteller ist; der gute Bücher gelesen, und über die Musik gründlich nachgedacht hatte, f). Da er indes mit zu den Verfehtern des alten Kontrapunkts gehört, so wollen wir hieranter den übrigen auch von ihm ein paar Worte sagen.

Tevo nennt sich sehr bescheiden einen Sammler und Kompliator der Meinungen andrer über die alte Harmonie. Freylich sind ist wenig neue Materialien mehr zu erwarten; neue Erfindungen sind alles, was die Zeit, und die vielen Schriftsteller, welche diesen Augenblick bisher behaupdet, übrig gelassen haben. Er führt anfänglich Stellen aus den ehrwürdigsten Schriftstücken des Alterthums an, welche die Parthen des Kontrapunktes zu begünstigen scheinen; sodann liefert er die Meinungen der berühmtesten Neuern über diese Stellen; und zuletzt macht er den Schluß, es lasse sich aus der umständlichen

f) Il Musico Testore, oder, der Komponist, wurde von ihm im Jahre 1706 zu Benedig herausgegeben.

und genauen Beschreibung der Konsonanzen bei den alten Schriftstellern natürlich vermuthen, daß ihnen der Gebrauch derselben nicht unbekannt gewesen sei. Allein, es ist eben so notwendig, die Intervalle in der Melodie, als in der Harmonie, zu kennen und zu bestimmen; denn außerdem gibt es keine Richtigkeit noch Gewissheit der Intonation; und *Levius* gedachte der Schwierigkeit nicht, daß Terzen und Sexten von den alten Theoretikern unter die Dissonanzen gerechnet würden. Er meint indes, die Harmonie sei schon vor den Zeiten des Plato und Aristoteles bekannt gewesen; sie sei aber, mit den übrigen Künsten und Wissenschaften, während der Barbaren des mittleren Zeitalters verloren gegangen, und hernach, um das Jahr 1430. nach der Bestätigung des *Brinio* Galilei, erneuert, erweitert, und auf faste und gewisse Regel gebraucht worden, die meistens noch ist gültig sind. Man kann im Grunde alles, was er sagt, den Alten einräumen, ohne sie deswegen in den Besitz einer Harmonie, gleich der unsrigen, zu setzen, die aus verschiedenen zugleich gespielten Melodien besteht.

Der Abt *Fraguier* folgt zunächst in der Reihe der Vertheidiger der alten Harmonie. Dieser gelehrte Akademiker konnte sich nicht überreden, daß die Alten, die in den übrigen schönen Künsten so aufgeklärt und geschickt waren, eine Verbindung verschiedner Stimmen in ihren Vokal- und Instrumentalkonzerten nicht hätten kennen sollen, die et den vollkommensten und erhabensten Theil der Musik nehme. Und da er glaubte, in einer Stelle beym Plato, einen ungezweifelten und entschiedenen Wendels entdeckt zu haben, daß die Alten die Kunst des Kontrapunkts verstanden hätten, so brachte er seine Meinung in die Form eines *Mémoire*, \*) und legte dasselbe, im Jahre 1716. der Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften vor. <sup>2)</sup>

Die gedachte Stelle steht im siebten Buche, von den Geschenken, wo Plato behauptet, die bequemste Zeit für junge Leute zur Erlernung der Musik, sei das Alter vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahre. Während dieser Zeit,

\*) Man findet den Inhalt dieses *Mémoire*, unter dem Titel: *Examen d'un passage de Platon sur la Musique*, in der *Hist. de l'Acad. des Insr.* T. II. p. 188. seq. der holländischen Ausgabe. Anm. des Uebers.

g) *Burette* sagt, dieser Abt habe das *Platow* erst in seinem Alter gelernt; und da er glaubte, die Alten, denen er gar zu gern alles Gute gönnte, könnten sich nicht ohne Kontrapunkt behelfen, so machte er ihnen ein Geschenk mit der Harmonie, die seinem bejahrten Gehre so sehr gefiel.

glaubte er; könnten sie lernen, nach der Lehrer einstimmig zu singen, und gute Musik von schlechter zu unterscheiden, das ist, ernste, anständige und die Tugend belebende Melodien von solchen, die von leichten und verderblicher Art wären. Das heißt also ein Gesetzgeber gesprochen, sagt der Abt Fraguier. Da aber die harmonische Komposition sehr bezaubernd für solche aufricht empfindliche Gemüther war, wie die Griechen hatten, und da sie außerdem so schwer zu erlernen war, daß währendlich viel Zeit und Mühe dazu gehörte, sie zur Vollkommenheit zu bringen; so hielt es für nöthig, sie vor einem zu starken Hange zu derselben zu warnen, und festte daher eine Art von Vorschriften, wodurch sie abgehalten würden, diejenige Zeit auf musikalische Studien zu verwenden, die sie besser zu wichtigeren Angelegenheiten brauchen könnten.

Dies ist nur die Einleitung zu der gedachten Stelle beym Plato. Sie selbst lautet so: „Was die Verschiedenheit und Abwechslung bey der Begleitung der Lehrer betrifft, deren Saiten die eine Melodie spielen, indeß der Dichter eine andre dazu singt, ( denn der Dichter komponirte damals seine Verse selbst;) woraus die Mischung des Starken und Sanften, des Geschwinden und Langsamens, des Hohen und Tiefen, und der Konsonanzen oder Dissonanzen <sup>h)</sup> entsteht, und so auch die Kenntniß, wie man den Rhythmus, oder das Zeitmaß nach allen Tönen der Lehrer einzurichten hat; alle diese Dinge gehören nicht in den Unterricht junger Leute, die nur drei Jahre Zeit brauchen, um bloß das zu lernen, was ihnen in der Folge nützlich werden kann. Dergleichen Mischtheilungen und Schwierigkeiten in der theoretischen und praktischen Musik sind für sie noch zu schwer, und können gar leicht junge Gemüther minder fähig zu Wissenschaften machen, die sie mit leichter Mühe erlernen sollten.“

Es wäre hier unndehig, sich in eine Wortkritik dieser Stelle, wie sie der Abt Fraguier verstanden und übersezt hat, einzulassen, oder zwey andre Stellen höher zu sezen, die eine aus dem Cicero, und die andre aus dem Makro-

h) Der Abt Fraguier übersezt *αριθμόν* durch *dissonance*; dies ist aber nicht die rechte Bedeutung jenes Worts, und man findet es in keinem Wörterbuche, in keinem griechischen Schriftsteller über die Musik so erklärt. Die richtige und technische Bedeutung davon wird unten verkommen.

hins, <sup>2)</sup> welche er als Korollarien hängt gesäßt hat, um seine Uebersetzung der Stelle beym Plato dadurch zu rechtfertigen. Denn ich darf nur ihn und seine ehrgebildeten Gründe für den Kontrapunkt der Alten an seinen akademischen Rollen, Burette, <sup>3)</sup> verweisen, der, in manchem Betracht, der geschicktesten von allen den Schriftstellern ist, die sich in die Geirägkeiten über die alte Mie sit eingelassen haben.

Der letzte, obgleich keineswegs der schräckste Verfechter der alten Harmonie, war der verstorbenne Stillingfleet in seinem vortheilichen Kommentar über eine musikalische Abhandlung von Tartini. <sup>4)</sup> Wenn man in diesem Werke starke Vorwürfe zum Wesen der Alten antrifft; so ist das kein Wunder, bey einem Manne von Gelehrsamkeit und Geschmack, der lange die rönen Schriften der Weisheit an der Quelle getrunken hatte; und Boileux sagt sehr richtig, daß die, welche durch Lesung der besten Schriften des Alterthums am meisten gefesselt und bezaubert werden, allemal Leute von der ersten Größe und vom erhabensten Geiste zu seyn pflegen. <sup>5)</sup>

Ob ich gleich nicht so glücklich bin, völlig mit Hrn. Stillingfleet in allen seinen musikalischen Meynungen übereinzustimmen; so bin ich doch seinem schriftstellerischen Verdiensten das Geständniß schuldig, daß ich in englischer Sprache kein Buch über diese Materie kenne, welches ein Gehyrter, ein Tonkünstler, oder ein musikalischer Liebhaber mit so vielen Vergnügen und Nutzen lesen könnte, als seine Grundsätze und Stärke der Harmonie. <sup>6)</sup>

Da Herr Stillingfleet im Stande war, die Quellen selbst bey seinen, richtigen oder unrichtigen, Urtheilen zu Nacho zu ziehen, so verdienen seine Meynungen alle mögliche Achtung.

<sup>1)</sup> Die Stelle des Cicero, in den Fragmenten seines zweyten Buchs *de Republica*, ist aus dem Plato, und die beym Makrobius fast buchstäblich aus dem Seneca, (Ep. 84.) entlehnt. Anm. des Uebers.

<sup>2)</sup> Seine Erinnerungen wider den Abt Gragnier, sind dem Auszuge aus dem Mémoire des leztern (l. c.) beigeßt. Anm. des Uebers.

<sup>3)</sup> *Principales and Power of Harmony.*

<sup>4)</sup> *Des Esprits du premier ordre, des hommes de la plus haute élévation.*

<sup>5)</sup> Diese Principales kamen im Jahre 1771 heraus. Herr Haydn's urtheilt (Hist. of Music, T. I. p. 377.) minder vortheilhaft von ihnen. Ihr Verfasser, Benjami-

Tartini behauptet in seinem *Trattato di Musica*, p. 143.<sup>1)</sup> folgendes Saz: „Wenn die Griechen auch vielfältige Harmonie gekannt hätten, so hätten sie doch dieselbe nicht brauchen können und müssen, um ihr vorgesetztes Ziel zu erreichen, sondern sie durften da nur eine einzige Stimme in ihrer Art, dren brauchen.“ Dieser Saz bestätigt er mit sehr gründlichen und durchgadachten Beweisen. Tartini gestand mit aller Bescheidenheit, daß er kein Gelehrter sei; indes hatte er sich vollkommen von jener berühmten Streitfrage unterschiedet, ob die Alten die Harmonie gekannt und gebraucht hätten. Er schreibt mit einer gewissen natürlichen Beurtheilungskraft und Scharfsichtigkeit bey allem Fleiß und Mühsel: Untersuchungen begabt gewesen zu sein; und diese führten ihn gemeiniglich zur Wahrheit, wenn gleich nicht immer auf dem gebahnten und kürzesten Wege.

Herr Stillingfleet läßt ihn, während der Prüfung seines Buchs, an der Bekanntschaft der Alten mit dem Kontrapunkt ungestört zwiefeln; in seinem Anhang aber (S. 182.) zieht er die Sache in ernstliche Erwägung.

„Dr. Wallis, sagt er, hat angemerkt, daß die Alten keine Zusammensetzung von zwei, drei, vier oder mehreren einzelnen Stimmen gehabt haben. Melibom behauptet beynah das nämliche; und fast kann man es für die allgemeine Meinung annehmen. Indes haben doch einige Schriftsteller über die Musik, Stellen aus den Alten angeführt, die das Gegentheil zu enthalten scheinen, die aber vor andern für nicht beweisend genug angesehen werden. Dahin gehört die Stelle beim Seneca, im 82sten Briefe: Non vides quam multorum vocibus, etc. wo aber vielleicht nichts, als Oktaven, gemeint werden. Eine andre, vom Vossius angeführte Stelle, aus dem Buche *De Mondo*, welches man dem Aristoteles besiegle, scheint mehr hieher zu gehörden, wo er sagt, die Musik mache durch Mischung der hohen und tiefen, langen und kurzen Töne, eine einzige Harmonie aus verschiedenen Stimmen. Wallis führt auch eine Stelle aus dem Ptolemäus an, (Harm. p. 317.) die vielleicht von einer vielfältigen Musik zu verstehen ist. Die stärkste Stelle aber, die ich

Stillingfleet, der auch sonst als Naturforscher und Dichter bekannt ist, war ein Enkel des berühmten Bischofs von Worcester, und starb in eben dem Jahre 1773. U. d. Ueberl.

1) In Herrn Stillingfleets Kommentar, S. 70.

aber diese längst bestrittene Sache gefunden habe, steht im Plat. „Ich habe sie nie angeführt geschen, und will sie hier übersehen.“

Dieser Erklärung zufolge, müsste Herr Stillingfleet nicht, daß das vorhin erwähnte Memoire des Abts Fraguier bloß in der Absicht geschrieben war, diese Stelle des Plat. zu erklären, und diejenige zu widerlegen, wonin Dr. Wattis den Alten den Kontrapunkt abspricht. Ich will indes Herrn Stillingfleet's Uebersetzung<sup>m)</sup> von der Stelle beym Plat. hinaussehen, damit meine Leser sehen, wie er sie verstanden hat, ehe ich mich auf Herrn Burckle's Uebersetzung eben dieser Stelle einlasse.<sup>n)</sup>

„Junge Leute müssen zu der Lyre singen lernen, wegen der Klarheit und Genaigkeit der Töne, damit sie Ton für Ton zu treffen gewohnt werden. Aberlein an den Gebrauch mehrerer zusammenstimmender Töne, und an alle die der Lyre eigne Verschiedenheit, da diese eine andre Art von Melodie spielt, als der Dichter singt — an die Mischung weniger Noten mit vielen, geschwinden, mit langsamem, consonirender mit dissonirenden, u. s. f. muß man dabei nicht denken, weil die zu diesem Theil der Erziehung bestimmte Zeit für diese Geschäfte zu kurz ist.“ —

„Ich weiß wohl, sagt Herr Stillingfleet, daß man gegen einige Stellen dieser Uebersetzung Einwürfe machen kann; z. B. bey den Worten πυκνόν, μετρόν, und αρτούροις; ich habe aber nicht absichtlich das verheheln wollen, was ich, nach gehöriger Ueberlegung, für den wahren Sinn dieser Wörter hielte. Man sieht also überhaupt, daß die Alten die vielstimmige Musik gekannt, aber sie nicht durchgängig gebraucht haben.“

Nachdem ich also die vornehmsten Schriftsteller, welche die Verhuldigung der alten Harmonie übernommen, in chronologische Ordnung gestellt, und ohne

m) „Young men should be taught to sing to the lyre, on account of the clearness and precision of the sounds, so that they may learn to render tone for tone. But to make use of different simultaneous notes, and all the variety belonging to the lyre, this sounding one kind of melody, and the poet another — to mix a few notes with many, swift with slow, grave with acute, consonant with dissonant, etc. must not be thought of; as the time allotted for this part of education is too short for such a work.“ PLATO, 895.

n) Auch Herr Hawkins hat in seiner History of Music T. I. p. 274 seq. eine Prüfung der von Stillingfleet behaupteten Meinung, und eine Erörterung der Stelle beym Plat. angestellt. Anm. des Uebers.

Glückliche die Gründe angeführt habe, die von ihnen zum Beweise ihrer Meynungen vorgebracht sind; so will ich iſt auf die nämliche Art forfahren; alle die verschiedenen Gründe herzusehen, worauf sich diejenigen berufen, welche den Alten diese Harmonie streitig machen.

Glareanus und Salinas sind so ehrlichig in der Behauptung, der Kontrapunkt ſey eine neuere Erfindung, daß ſie ihn völlig mit einerley Worten den Alten abſprechen. \*) Das Dodecachordon des Glareanus kom: im Jahr 1547 heraus; und des Salinas Abhandlung über die Musik, 1571. Ihre Meynung war, daß die großen Tonkünstler des Alterthums, wenn ſie ſich auf der Leier begleiteten, bloß im Einklang mit der Stimme geſpielt hätten, und daß man in den auf uns gebliebenen Schriften nichts finden könnte, was zum Beweife zu brauchen ſey, daß die Alten die Musik in Stimmen gekannt hätten.

Des Glareanus Meynung über diese Sache würde bey mir nicht viel Gewicht haben, wenn Salinas, ein weit besserer Kenner der Musik, ihr nicht beypflichtete. Denn Glareanus, ſagt Meibom, war zwar in andrer Abſicht ein sehr gelehrter Mann; in der alten Musik aber war er ein Kind. \*)

Der Ritter Herkules Bottrigari von Bologna, beſaß ſehr viel musikalische Gelehrsamkeit. Er war Verfaffer von verschiednen Abhandlungen über die Musik, \*) die zu Ausgang des ſechszohten Jahrhunderts gedruckt ſind, und hinterließ verschiedene andre in der Handschrift, die ſich gegenwärtig in den Händen des Padre Martini befinden, vornehmlich eine über die Theorie der Grundharmonie, worin folgende Stelle vorkommt, die ſeine Meynung über die alte Harmonie außer allem Zweifel ſetzt:

\*) Scio autem dubitari vchementer etiamnum hac aetate inter eximie doctos viros, fueritne apud veteres huiusmodi, quam nunc tradituri sumus, musica; (Salinas ſagt hiuz: *cantus plurium vocum*;) cum apud nullum, quod equidem ſciam, auctorem veterem quicquam huius cantus inueniatur. Multo minus etiam videtur quibusdam quatuor pluriumue vocum concentus olim in vſu fuisse. *Dodecachord.* L. III. p. 195. *Salinas, de Musica*, L. V. p. 284.

o) Glareanus, homo vt cetera doctissimus, ſic in antiqua musica infans. In *Aristoxen.* p. 103.

\*) Ihre Titel ſind folgende: Il Patrio, overo de' Tetracordi Armonici di Aristosteno. Bologna, 1593. Il Desiderio; de' Concerti di varii Struma. Mus. etc. Venet. 1594. Bologna, 1599. Il Melone, Discorſo Armon. e il Melone ſecondo. Ferrara, 1602. Il Trimerone de' fondamenti armonici. MS. a. 1599. Anm. des Ueb.

„Da neber die Musiker noch die Geistlichen der alten Zeiten, Charaktere von verschiednem Werthe zur Bezeichnung des Zeitmaaßes, oder zur Verlängerung und Verkürzung der Töne, hatten; so konnte man folglich auch, so viel ich entdecken kann, im Singen kein andres Zeitmaaß bey den alten Hebräern, Griechen, und in der ersten Kirche, haben, als das Maaß einer geschwinden oder langsam artikulirten Aussprache; auch konnten sie nicht jenseits Verschiedenheit mehrerer fragmentirender Stimmen, wodurch in der neuern Musik so viel verschiedene Melodien entstehen, als es Stimmen giebt, die zu der Hauptmelodie gesetzt sind.“ <sup>8)</sup>)

Artusi, ein anderer musikalischer Schriftsteller des schennten Jahrhunderts, dessen Urtheile von seinen Zeitgenossen sehr geachtet wurden, deutet sich über diese Sache sehr deutlich aus: „In dem ersten Weltalter, während der „Kindheit der Musik, gab es keinen vielstimmigen Gesang; und der Kontrapunkt ist eine neuere Erfindung.“ <sup>9)</sup>)

Der nächste in der Reihe vorzüglicher Schriftsteller, der den Alten die Harmonie, nach der heutigen Bedeutung dieses Worts, abspricht, ist Cerone, Verfasser einer vorzülichen Abhandlung über die Musik, in spanischer Sprache, die ungewöhnlich selten geworden ist. „Man muß bemerken,“ sagt er, „dass „die Musik der Alten nicht unter so mancherley Instrumente vertheilt war, und „dass ihre Konzerte nicht aus so viel verschiedenen und manichfältigen Stimmen „bestanden, wie die heilige Musik.“ <sup>10)</sup>)

p) Non avendo avuto i musici antichi, anco ecclesiastici, la differenza del diverso valore delle varie note, la importanza della misurata grande, o piccola quantità del tempo di quelle; imperocchè altra misura di tempo non hò fin qui trovato, che avessero in cantando ne gli Ebrei, i Greci, i primi ecclesiastici, che questa della tarda o veloce buona lor pronuncia; nella diversità delle tante arie in uno istante medesimo, che tante sono, quante sono de parti, di che la cantilena è composta. *Il Trimerone de' Fondam. Armon.*

q) Ne' primi secoli, nel nascere di questa Scienza, non cantavano in consonanza, essendo che il cantare in consonanza, è un moderno ritrovato. *P. D. G. Maria Artusi, Arte del Contrapunto, delle Conson. imperf. e Disson. p. 29. Venez. 1598.*

r) Es menester adwirtir que la musica de los antiguos no era con tantas diversidades de instrumentos. — Ni tampoco sus conciertos eran compuestos de tantas partes, ni con tanta variedad de bozes hazian la musica, como agora se haze. *El Maestro y Maestro, Tratado de Musica Teorica y Practica, Napoles, 1613.*

Der berühmte Kepler war so weit davon entfernt, den Alten eine solche Harmonie, wie die neuere ist, einzuräumen, daß er sagt: wenn gleich Plato in seiner Republik so spreche, als ob etwas von der Art schon damals üblich gewesen sey, so glaube er doch, die Bassbegleitung, die etwa die Alten gehabt haben könnten, müsse ungefähr so beschaffen gewesen seyn, wie der einsförmige Bass eines Dudelsackes.<sup>5)</sup> Vielleicht ist er aber hierin eben so ungerecht gegen die Alten, wie diejenigen es gegen die Neuern sind, die ihnen gar keinen weitern Fortgang in der Musik zugestehen wollen, weil sie nicht im Stande sind, durch ihre Kompositionen und durch den Vortrag derselben, Krankheiten zu heilen, wilde Thiere zu fähmen, oder Städte zu bauen.

P. Mersenne sagt: „Von den Griechen und noch ältern Völkern wissen wir nicht, ob sie in verschiedenen Stimmen gesungen, oder eine einzige Stimme mit mehr als einer Instrumentalstimme begleitet haben. Sie konnten freilich wohl die Töne der Lieder abwechseln lassen, oder, wie ist, mehrere Saiten auf einmal anschlagen; es ist aber keine Abhandlung über die Spielart dieses Instrumentals auf uns gekommen. Da indes die Schriften der Alten über andre Theile der Musik, die sich noch erhalten haben, vom Kontrapunkt gänzlich schweigen, so ist es natürlich, zu vermutchen, daß man im Alterthum ihn nicht gekannt habe.“<sup>6)</sup>

Marsilius Ficinus, der im fünfzehnten Jahrhundert einen Kommentar über den Timaeus des Plato schrieb, behauptet, die Platoniker hätten die Musik nicht so gut verstehen können, als die Neuern, weil sie das Vergnügen des

5) *Etsi vox, harmonia, veteribus usurpatur pro cantu, non est tamen intelligenda sub hoc nomine, modulario per plures voces harmonice consonantes. Novitium enim inuentum esse, veteribusque plane incognitum concentus plurium vocum in-perpetua harmoniarum vicissitudine, id probatioe multa non indiget. Harmonia Mundi*, p. 80. 1650.

6) Quant aux Grecs, et aux plus anciens, nous ne savons pas s'ils chantoient à plusieurs voix; et bien qu'ils ne joignissent qu'une voix à leurs instrumens, ils pouvoient néanmoins faire trois ou plusieurs parties sur la lyre, comme l'on fait encore aujourd'hui, et une autre avec la voix. Joint que les livres que les Grecs nous ont laissé de leur musique, ne temoignent pas qu'ils aient si bien connu et pratiqué la musique, particulièrement celle qui est à plusieurs parties, comme l'on fait maintenant, et conséquemment il n'est pas raisonnable de les prendre pour nos juges en cette matière. *Harmonie Universelle*, L. IV. p. 204. Paris, 1636.

Ohres nicht kamen, das aus den Terzen und ihren Oktaven entsteht, die sie für Dissonanzen hielten, da doch die Septime, die Decime und große Terz, die angenehmsten von unsren Konsonanzen, und so nothwendig sind, daß ohne sie, unsre Musik ihre größte Schönheit verlieren, und der Kontrapunkt einsinnig und abgeschmackt werden würde.

Kircher sagt, wenn gleich die Alten sich vielleicht einiger Afforde beim Kontrapunkt bedient hätten, so hätte es doch andres gegeben; z. B. die Terzen und Sexten, welche in unsren Kompositionen so angenehm sind, die gänzlich bei ihnen verboten gewesen wären; und der Gebrauch der Dissonanzen, wodurch in der neuern Musik so schöne Wirkungen hervorgebrachte werden, sei eine Kunst, von der sie nicht den geringsten Begrif gehabt hätten.

Claude Perrault, der berühmte Architekt und Mitglied der königlichen Akademie der Wissenschaften in Paris, gab im Jahr 1680 eine Abhandlung über die Musik der Alten heraus; wozum er hauptsächlich zu beweisen sucht, daß der Kontrapunkt den Alten unbekannt gewesen sey. Er hat darin gezeigt, daß er dieser Materie vollkommen gewachsen war; er hat alle die alten Schriftsteller gelesen, die diese Art Kontrapunkt geschrieben haben; er hat die Stellen geprüft, die man in einigen Schriftstellern, die der Musik nur gelegentlich erwähnen, für die besten Beispiele des Kontrapunkts angesehen, und hat die wunderbaren Wirkungen untersucht, die andre der alten Musik beplegen. Seine Schlüsse sind bündig, und die Thaten, welche er für die von ihm genommene Parthen ansführt, sind gehörig erwiesen und ins Licht gesetzt. Dies Werk war weder die Veranlassung noch die Folge des Streits zwischen Boileau und seinem Bruder, Karl Perrault, welcher nicht eher ausbrach, als sieben Jahre nach der Ausgabe der physikalischen Versuche, in deren zweyten Bande die Abhandlung über die Musik der Alten zuerst erschien. Unser Verfasser hat freylich seine Meinung über diese Sache sehr freymüthig in den Anmerkun-

u) *Musurgia*, L. VII. T. I. p. 547. — — Der gelehrt und fleißige Meibom, der gar zu gern den Alten alles beplegen möchte, was ihnen nur irgend zur Ehre gereichen könnte, und das selbst auf Kosten der Neuen, gibt dennoch (S. 35.) keine Beweise von ihrer Kenntniß des Kontrapunkts. Zwei Stellen, die er aus dem Heyennius und Psellus, Schriftstellern des mittlern Zeitalters, ansführt, sind ein Beweis, daß selbst zu ihrer Zeit Terzen und Sexten nicht mit in ihre *Uniphonie* oder *Paraphonie* gehörten.

gen zu seiner schönen Ueberschzung des Vitruv, 1673, gesagt, wo er, in seinem Kommentar über das Kapitel von der harmonischen Musik, nach den Lehren des Aristoxenus, sich erklärt, „es finde sich nichts im Aristoxenus, der zuerst über Konsonanzen und Dissonanzen schrieb, noch in irgend einem von den griechischen Schriftstellern, die nach ihm schrieben, woraus man schließen könne, daß die Alten den mindesten Begriff von dem Gebrauch der Akkorde in der Musik von mehreren Stimmen gehabt hätten.“ <sup>x)</sup>

Satire ist ein herrliches Mittel, wenn sie zur Bestreitung des Lasters und der Thorheit gebraucht wird; sie wird aber ein Vasall in den Händen eines Mannes von starken Leidenschaften und wenigem Gefühl, der sie bloß dazu braucht, den guten Namen derer anzugreifen, und die Vorbeeren derer welkend zu machen, die nicht mit ihm gleicher Meinung sind, oder die er aus bloßem Eigensinn nicht leiden kann; daxis ist sie ein tödtliches Werkzeug, ein schneidendes Mordgewehr in den Händen eines bösartigen Kindes oder eines Rasenden. Nach aller noch so genauen Durchlesung und Durchforschung der gekreppeten Geschichte und Streitschriften der Gelehrten in Frankreich, während der Regierung Ludwigs des Vierzehnten, habe ich keine andre Ursache des Hafes und äußersten Widerwillens, den Boileau so lange gegen Karl Perrault bewies, entdecken können, als die, daß er ein Freund des Dichters Quinault war, denn doch die Nachwelt das Verdienst eines beschuldigten, unschädlichen Mannes von wahrtem Genie zugestanden hat. Und doch hafte nicht nur Boileau ihn und seine Art zu schreiben, sondern griff auch alle aufs heftigste an, die mit ihm irgend in Verbindung standen. In seiner Poetik, in seinen Sätzen, und in sehr vielen von seinen Epigrammen, nennt er den gelehrttesten Arzt seines Zeitalters und Vaterlandes „einen unwissenden Quacksalber, einen Mörder, einen „Feind der Gesundheit und der gesunden Vernunft.“ Und von dem besten Architekten, den Frankreich je hervorgebracht hat, sagt er: „aus Mitleid gegen „das menschliche Geschlecht, oder vielmehr aus Mangel an Kundschafft, habe „er die Medizin mit der Maurerkelle vertauscht, und in ein paar Jahren so viel „schlechte Gebäude“ ausgeführt, als er vorher gute Gesundheiten zu Grunde ge- „richtet habe.“

x) *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*, L. V. p. 161. edit. 2. 1684.

Man sieht hieraus, wie mißlich es ist, sich in Ansehung der Läster oder der Tugenden des Genies oder der Dummheit, auf poetische Zeugniße zu verlassen. Man weiß nicht, daß jemals weder Quinault noch Perrault die Misshandlungen Boileau's zu erwiedern gesucht hätten; aber zum Glück hat ihnen die Nachwelt Gerechtigkeit widerfahren lassen; und unter andern hat Voltaire ihren Ruf von der Schmach befreit, womit ihn der grämliche Satirendichter beladen hatte. „Quinault, sagt er, verdient nicht minder Bewunderung, wegen seiner schönen lyrischen Poesie, als wegen der Geduld, mit welcher er Boileau's ungerechte Härte trug. So lange er lebte, glaubte man, er hätte nur Lully seinen Ruhm zu danken; man wird aber immer noch seine Poesie lesen, wenn gleich Lully's Musik schon unerträglich ist. Die Zeit giebt also den Sachen ihren gehörigen Werth.“<sup>1)</sup>

Und von Claude Perrault sagt er, er sei nicht nur ein sehr genauer Naturforscher, in der Mechanik gründlich erfahren, und ein herrlicher Baumeister gewesen, sondern er habe auch große Geschicklichkeiten in allen Künsten gehabt, die er ohne Lehrmeister erlernte; und er beschließt seinen Charakter mit dem Zuge, daß er die Talente andrer, unter dem Schutze des großen Staatsmannes Colbert aufgemuntert, und, trotz Boileau, sehr viel Ruhm und Ansehen gehabt habe.

Doch, wieder auf den Kontrapunkt zu kommen. — Es ist eine berühmte Stelle in Longin's Abhandlung vom Erhabnen, Kap. XXIV. deren man sich zum Besten der alten Harmonie bedient hat. Das Kapitel selbst handelt von der Umschreibung. „Ich glaube,“ sagt Longin, „daß niemand den Nutzen der Umschreibung beim Erhabnen leugnen wird. Denn so, wie das Thema in der Musik mehr Anmut für das Ohr erhält, wenn es in Läufe verschobt, oder durch andre, dazu passende, oder damit übereinstimmende Noten verschönert wird; so macht die Umschreibung, durch ihre Wendung um das Hauptwort, mit demselben eine Art von Zusammenstimmung und Harmonie, die in der Rede sehr schön ist.“

Boileau hat Φιλαρέτοις durch verschiedene Stimmen überzeugt, weil er glaubte, die Alten hätten den Kontrapunkt gehabt. „Denn ich bin nicht der Meinung derer Neuen,“ sagt er, „welche die Mehrheit der

1) *Siecle de Louis XIV.*

„Stimmen jener Musik nicht einräumen wollen, von der man so viele Wunder „erzählt, da sie, ohne Stimmen, keine Harmonie haben konne.“ — Aber er wußte nicht, daß die Alten unter Harmonie allezeit das verstanden, was wir Melodie nennen; wie sich sowohl aus ihren Schriften über die Musik, als aus einer Stelle beim Longin selbst, Kap. XXXIII. beweisen läßt; wo Harmonie, von der menschlichen Stimme im Singular gebraucht, Melodie bedeuten muß; ein Irrthum, den Schriftsteller, die in der Musik nicht erfahren sind, gar leicht begehen. Addison redet z. B. von einer harmonischen Stimme. <sup>2)</sup>

Boileau erklärte indeß bey dieser Gelegenheit bloß seine große und gottesdienstliche Verehrung des Alterthums, um sie seinem Antagonisten, Perrault, entgegen zu setzen; und hierin war er für dießmal noch demuthiger und bescheidener als sonst. Denn er sagt am Schluß seiner Anmerkung über diese Stelle:

2) Das heißt, à la grec gesprochen, und die alte und ursprüngliche Bedeutung des Worts Harmonie beibehalten, nach welcher es gerade das hieß, was wir Neuern Melodie nennen. Folgende Definitionen, die mir vor einigen Jahren Herr Mason mittheilte, nachdem ich mit ihm eine Unterredung über die alte Musik gehabt hatte, gehörten zu sehr hieher, als daß ich sie nicht dem Leser sollte mitzuthellen wünschen, denn sie desto wichtiger dünken werden, da Herr Mason, so sehr ers auch gewünscht haben mag, seinen Freunden es doch nicht hat verhehlen können, wie wenig sein Genie und Geschmac sich bloß auf die Poesie eingeschränkt haben, oder wie weit er es in der theoretischen und praktischen Musik gebracht hat.

### „Musikalische Definitionen.“

#### Harmonie der Alten.

#### Harmonie der Neuern.

„Die Folge einzelner Töne, nach ihrer Tonleiter, in Ansehung der Höhe oder Tiefe.“ „Die Folge verbundner Töne oder der Tonleiter, nach den Regeln des Kontrapunkts.“

#### Melodie.

#### Melodie.

„Die Folge dieser harmonischen Töne, nach den Regeln des Rhythmus oder des standen, ohne Rücksicht auf Metrum und Metrum, oder, mit andern Worten, nach Rhythmus. — Was die Alten Melodie Zeitmaß, Abmessung und Kadenz.“ „Was die Alten unter Harmonie verstanden, ohne Rücksicht auf Metrum und Metrum, oder, mit andern Worten, nach Rhythmus. — Was die Alten Melodie nannten, nennen die Neuern Arie, (air) oder (Gesang.)“

Aus diesen Erklärungen sieht man, daß das, was wir Harmonie nennen, den Alten fremd war; daß sie dieß Wort so brauchten, wie wir schlechthin das Wort Melodie, wenn wir von derselben, als verschieden vom modulirten Gesange, reden; und daß bey ihnen Melodie so viel war, als bey uns Arie, oder Gesang. Hat dieß seine Richtig-

„Ich überlasse jedoch diese Sache der Entscheidung der Musikgelehrten; denn ich besitze nicht Kunstkennniß genug, sie auszumachen.“

Ueberhaupt ist so viel gewiß, daß eine Umschreibung, die einer Sache durch mehrere Worte ausdrückt, mehr Ähnlichkeit mit der Melodie als Harmonie, in der neuern Bedeutung dieser Wörter, hat; und eine musikalische Variation, oder eine in Läufe vertheilte Note gleicht gar sehr der Erweiterung der Rede, oder der Circumlocution.

Angelini Bontempi, der folgende Verfechter des alten Kontrapunktes, ist in der That ein furchtbarer Gegner desselben. Er war nicht nur ein vorzüßlicher praktischer Tonkünstler; sondern auch ein sehr gründlicher Theoretist; mit ein Gelehrter. Mit diesen Kenntnissen versehen, las er die alten Schriftsteller über die Musik in ihrer Ursprache, und schrieb eine Geschichte der Musik in einem kleinen Foliobande, die größtentheils besser angelegt und ausgeführt ist, als irgend eine von denen, die bisher in gleicher Größe erschienen sind.

Nachdem Bontempi alle die alten Klanggeschlechter, Systeme und Beziehungen der Töne untersucht hat, so erklärt er, es sey nicht mehr zweifelhaft und mutmaßlich, sondern eine ausgemachte, leicht und klar zu erweisende Sache, daß die alte Musik nicht mehr, als eine einzige Stimme gehabt habe; indem die Abhandlungen, die auf uns gekommen sind, nichts weiter betreffen, als einander nahe und auf einander folgende Töne, und folglich der Gebrauch des Kontrapunkts den Alten völlig unbekannt war; wenn gleich die Neuern, ohne die

tigkeit, so verschwinden dadurch viele Schwierigkeiten in den alten musikalischen Schriftstellern.“

„Wenn ein alter Flötenspieler einen unrechten Ton oder Semiton brachte, oder die Regel der Tonart überschritt, worin er spielte, so begieb'g er einen Fehler in der Harmonie; dem unzäckher konnte doch seine Melodie, in Ansehung des Rhythmus und Zeitmaaßes unzadelhaft seyn. Von einem neuern Tonkünstler würden wir in diesem Falle vielmehr sagen, er habe die Regeln der Melodie überschritten; den Gesang aber beibehalten.“

„Ein Unerfahner in der Musik, aber von gutem natürlichen Gehör, der eine einzelne Stimme oder ein Instrument diesen Fehler begehen hörte, würde bloß sagen, der Spieler oder Sänger sey aus dem Ton gekommen, aber im Takt geblieben. Und dann würde er nach dem Geschmack urtheilen, den die Alten ein gutes harmonisches Die genannt hätten, und den wir ein Ohr für die Melodie nennen. Ich wähle dies geäußige Beispiel nur, um den Unterschied der Definitionen dadurch desto deutlicher zu machen.“

Sohren der alten Väter dieser Wissenschaft zu lesen oder zu verstehen, sich und andern eingebildet haben, daß sie ihn gekannt hätten.<sup>a)</sup>

Der gelehrte Doktor Wallis hat den Verfechtern des Alterthums sehr viel Vergerniß durch seine gegen die alte Musik geäusserte Verachtung gegeben, sowohl in seinem Anhange zur Harmonik des Ptolemäus, als in den philosophischen Transaktionen. Seine Urtheile müssen Ihnen freylich um desto furchtbarer seyn, weil man ihnen zimmerwähr Schuld geben kann, daß sie Unwissenheit zur Quelle haben; denn selbst seine Gegner mußten gestehen, daß er mehr von der alten Musik verstand, als irgend ein Neuerer, Meibom ausgenommen, der gleichfalls, bey aller seiner Kenntniß der Sache, und bey aller seiner Bewunderung der Alten, dennoch nichts in ihren musikalischen Abhandlungen entdecken konnte, worauf sich ihr Anspruch auf die Kenntniß des Kontrapunkts gründen ließ.

Doktor Wallis, der keine Vorurtheile wider die Musik überhaupt, noch wider die griechische insbesondere, hatte, sagte: so viel er entdecken könnte, wäre die Vereinigung von zwey, drey, vier, oder mehrern Stimmen, wie man sie zu nennen pflegt, oder von zusammenstimmenden Länen, die man in der neuern Musik bewundert, den Alten nicht bekannt gewesen; <sup>b)</sup> oder, wie er selbst die lateinische Stelle in den philosophischen Transaktionen (N. CCLXIII. p. 298. Aug. 1698.) übersetzt hat: „Ich finde bey den Alten keine Spuren von dem, was wir verschiedene Parthien oder Stimmen nennen, als Bass, Diskant, Mittelstimmie, u. s. f. die zusammen gesungen werden, und zu einander passen, die Musik vollstimmig zu machen.“

a) Da questi pochi assiomi o dimostrazione d'Aristosteno si scopre, non per dubiosa conghiettura, mà per chiara e manifesta evidenza, che la musica antica, siccome quella, che non ha considerato se non i suoni contigui e susseguenti, altro non ha stata, che musica appartenente ad una sola voce, e che l'uso del contrapunto, non ha giammai pervenuto alla notizia degli antichi; siccome i moderni, senza havere o letto o inteso la dottrina degli antichi Padri di questa scienzia, si sono persuasi; et hanno co'loro scritti procurato di persuaderne anco gli altri. *Hist. Mus.* p. 168. Perugia, 1695.

b) Ea vero, quae in hodierna musica conspicitur, partium (vt loquuntur) seu vocum duarum, trium, quatuor, plurimorum, scilicet se consensio, (concentibus inter se, qui simul audiuntur, sonisque inter se, quantum ego video, ignota. *Append. ad Ptolom. Harm.* p. 216, 217, 219. 1682. fol. p. 175. Edit. 1699.

Dr. Wallus führt freylich auch eine Stelle aus dem *Postulatio* aus, aus welcher sich, wie er glaubt, einstimmige Musik folgern läßt. Der Abt Guier, Chateauneuf, und Herr Stillingfleet, haben sich alle mit Freuden dies Geständniß zu Ruhe gemacht; Herr Burette aber hat auf eine grausame Weise sie und ihre Anhänger dieses Trostes dadurch beraubt, daß er ihre Art, diese Stelle zu übersehen, kritisch untersucht, und dadurch, wie mir dünkt, deutlich bewiesen hat, daß sie entweder vorfalsch oder aus Achtsamkeit die wahre Bedeutung der wichtigsten Ausdrücke des griechischen Textes mißverstanden haben, und daß aus dieser Stelle höchstens nichts weiter zu schließen sei, als, daß die Alten sehr oft im Einklang und in Octaven mit einander sangen und freisten.

Im Jahre 1723. ließ Herr Burette in dem vierten Band<sup>\*)</sup> der *Memorires de l' Acad. des Inscriptions* eine Abhandlung über die Cymphorie der Alten einrücken, auf die man bisher noch nicht geantwortet hat. Der Abt Guier suchte freylich auf eine indirekte Art die Beweise, die er aus den alten Schriftstücken wider den Kontrapunkt anführte, durch andre zu entkräften<sup>1)</sup>, die das Gegenthell zu behaupten schienen; allein, obgleich dieser Abt ein Mann von Geschmack und klassischer Gelehrsamkeit war, so besaß er doch nicht mathematische Gelehrsamkeit genug, um den technischen Gebrauch der griechischen Ausdrücke zu kennen, die er seiner Meinung günstig glaubte, und die in Schriftstücken vorkamen, welche die Musik nur beyläufig erwähne hatten. Herr Burette hingegen, der seine Kenntnisse aus der Quelle geschöpfte, und die ausdrücklich über diese Materie geschriebenen griechischen Abhandlungen gelesen hatte, bewies gar bald, daß die Wunde seines Antagonisten schwach, und seine Schläge trüglich wären.

Nach einem so vollkommenen Siege hatte Herr Burette das Glück, sich jemlich lange seiner Lorbeerren ruhig zu freuen, bis endlich die beiden Jesuiten, Bougeant und Cerceau, neue Feindseligkeiten anstrengten, und zwar nicht, weil er die Alten zu strenge, sondern weil er sie zu gelinde behandelt hätte. *Le sceptique Bayle*, sagt Voltaire, *n'est pas assez sceptique*. Herr Burette ha-

\*) Sie steht im fünften Bande der holländischen Octavausgabe, S. 151 ff. und seine Beantwortung der von Bougeant und Cerceau gemachten Einwürfe findet man daselbst, B. XI. S. 109 ff. *Unm. des Ukkers*.

te, nach der Meinung dieser Gelehrten, den Alten zu viel eingedrungen, da er, zugab, daß sie in Vergess zusammen gesungen und gespielt hätten.

Um meinen Lesern von dieser Streitigkeit einen Begriff zu geben, will ich Herrn Burette's Abhandlung ins Kurze ziehen, und einige Anmerkungen darüber machen. Vorher aber ist es wohl richtig, einige wichtige Kunstdörter zu erklären, wie in den alten musikalischen Schriftstellern oft vorkommen; und der fürgestzte Weg, dies zu thun, wird ver seyn, daß ich die griechischen musikalischen Schriftsteller selbst darüber zu Rathe ziehe.

Töne, die stimmbar, und zur Musik geschickt waren, hießen in allen ihren Abhandlungen *épipedes, concinni*; und von diesen waren einige Konsonanzen, und andre Dissonanzen. Die Konsonanzen waren, nach dem Beugniß des älteren Schriftstellers über die alte Musik, vom Aristoxenus, bis auf Boethius und Bryennius, den beiden letzten von einem Gewichte, die Quarte, Quinte, Oktave, und ihre gleichlautenden Töne oder Oktaven. Die Dissonanzen waren die Intervallen, die weniger als eine Quarte sind, und alle, die sich zwischen den übrigen konsonirenden Intervallen befinden; folglich müssen die Terz, und Sexte sowohl, als die Sekunde und Septime, unter die Dissonanzen gerechnet seyn. Gaudentius sagt, S. 11:

„*Omophores*, unisoni, zusammenklängende Töne, sind weder an Höhe noch Tiefe verschieden, sondern sind Doppelklänge des nämlichen Tons.“

„*Συμφores*, konsonirende Töne, sind die, welche sich, wenn sie auf besonderer oder auf gleicher zugleich angegeben werden, dergestalt mit einander vermischen und vereinigen, daß man den Schall des tieferen Tons kaum von dem höheren unterscheiden kann.“

„*Διαφores*, Dissonanzen, sind solche Töne, die, wenn sie zusammen angegeben werden, sich niemals vereinigen.“<sup>c)</sup>

„*Παραφores* sind weder Konsonanzen noch Dissonanzen, sondern zwischen beiden in der Mitte; wenn sie aber zusammen gespielt werden, scheinen sie synphonische oder konsonirende Töne zu seyn; wie das der Fall bei Paripatá Meson und Parameśá, oder FB ist, und so auch zwischen Meson Diatonos und Parameśá, oder G B.“ — Nun aber haben wir keine Töne, von denen diese

c) Diese Namen blos in der Melodie, oder einer einzelnen Stimme vor; daher nennt sie Plutarch *μελοφορες* und *μελοφορα*.

gilt, daß sie weder Konsonanzen noch Dissonanzen, sondern Mittelzünges von besondern sind, es mästzen dann die Konsonanzen seyn, die nicht in dem Ton klein gehörten. Indess scheint aus dieser Stelle zu folgen, daß nach damals abgesagten habe, den Tritonus und Dodekus im Kontrapunkte zu beauden.

Herr de Chabanot gibt es in den Memoiren der Akad. der schönen Wissensch. Th. XXXV. für seine eigne Konjectur aus, daß der Gebrauch der paraphonischen Töne, deren Gaudentius erwähnt, der Anfang des Kontrapunkts gewesen sey. Es ist aber nicht mehr als billig, zu sagen, daß Herr Marpurg eben diese Vermuthung in seiner Geschichte der Musik schon sechs Jahre früher gehabt hatte, ehe das Memoire des Herrn de Chabanot verlesen wurde. Indess scheint eine andre Muthmassung dieses gelehrten Akademikers franzisch und neu zu seyn, daß nämlich die Versuche im Kontrapunkt immer häufiger geworden sind, je mehr die Enharmonik in Abnahme geriet. Denn es ließ sich den enharmonischen Melodien kein Grundbass, keine Grundharmonie unterlegen; so lange also dies Klängeschlecht noch so sehr bewundert und ausgeübt wurde, wie Plato, Aristoxenus und andre alte Schriftsteller, die derselben erwähnen, uns berichten, so müßten alle Versuche der Harmonie zurückbleiben.

Man hat sich lange darüber gewundert, daß Töne, die unsern Ohren so angenehm, und in unserer Harmonie so genöthlich sind, wie Erogen und Septen, von den Griechen unter die Dissonanzen gezählt, und aus ihrer Chaliphonie verbannt wurden, wie ihr Name αὐραρπών oder διαρπών, zu erkennen giebt; allein, die gesetzlichen Verhältnisse und Abhängungen der Tonleiter, so sehr sie sich auch für die Melodie schicken, finden ganz gewiß in der Harmonie keine Stütze.

Sir Isaac Newton, der es vermeintlich für ausgemacht hält, daß die Alten eine Harmonie gleich der unsrigen gehabt hätten, sagt: „Es ist sehr sinnbar, vißt Leuer, deren scharfer Untersuchungsgeist die kleinen Linnmata <sup>\*)</sup> ausfindig machte; nicht soßfältiger in der Untersuchung der größern Intervala <sup>\*\*) te genoßen sind.“ <sup>\*\*</sup>)</sup>

<sup>\*)</sup> Das hieser gehördige findet man baselbst, S. 238 ff. Anm. des Uebers.

<sup>\*\*)</sup> So nimmt Plato, nach dem Plakobius, die golden Ede; Newton aber scheint hier die Vierstöckige, oder Diesen der Alten im Echte gehabt zu haben. Anm. des Uebers.

<sup>a)</sup> Nugae Antiquae, p. 209.

Die Fortschreitung in gedreiter Zahl, welche die Pythagorider so gewissenhaft beobachteten, und wodurch Quarten und Quinten vollkommen und unverdorbar, sonst immobiler, wurden, konnte keine andere, als unfehlliche Terzen und Sexten geben; indem ihre Betrachter sich auf folgende Zahlen gründeten: B E A D G C F | Bb. Und diese Abtheilungen des Aristopenus, welcher vorgab, das Gehör zum höchsten Richter der Läne zu machen, und dennoch der Oktave sechs gleiche Läne, zwölf halbe Läne, und vier und zwanzig Diesen oder Vierteläne giebt, müssen, unsern Begriffen nach, die Tonleiter nicht nur für die Harmonie, wie die unsrige, sondern auch für die Melodie unbrauchbar gemacht haben. Doch, Aristopenus war ein Zweijüngster, und machte sich, in manchen Stücken, die Lehrsätze des Pythagoras zu Ruhe, indem er sie zu gleicher Zeit öffentlich für verwerflich erklärte. Der Abt Rousier nennt ihn *le chef des temporeateurs*; und es ließe sich gar leicht beweisen, daß die Alten, selbst schon vor den Zeiten des Aristopenus, eine Temperatur gekannt haben; da diese Untersuchung aber nicht eigentlich in diesem Abtheilung gehört, so verspare ich sie auf eins der folgenden Kapitel, worin ich nicht nur eine kurze Geschichte von der Temperatur, sondern auch von der Harmonie, oder Philosophie der Läne, liefern werde, in so weit dieselbe den Alten bekannt gewesen zu sein scheint. Jetzt will ich bloß bemerken, daß die vollkommenen Harmonie der Quarten und Quinten, zwar ganz gerissen durch eine Temperatur gestört wurde, welche die vollkommenen Konsonanzen falsch mache, um die unvollkommenen desto gefälliger zu machen; daß wir aber dennoch, allem Ansehen nach, der Temperatur den Kontrapunkt, oder die vielklimmige Musik, gänglich zu verdanken haben; indem ohne gelegentliche oder bestimzte Temperatur, Terzen und Sexten immer unfehllich würden geblieben seyn.

Herr Burette versteht unter dem Worte *Symphonie*, welche den Inhalt seiner Abhandlung ausmacht, die Verbindung von mehreren harmonischen Länen zu einem Konzert; und dies ist gegenwärtig die gewöhnliche Bedeutung dieses Worts, wenn es von neuen Ouvertüren gebraucht wird.

Die Griechen gaben den Namen *Harmonie* figurlich allem, was Verhältniß hatte. Man muß indes diesen Ausdruck, wenn von der alten Musik die

Rede ist, sehr gebrauchten Bräuchen, da man in solche getriebenen Schriftstellern, die Konkubiner von Profession waren, keine einzige Stelle findet, wo es etwas mehr bedeutet, als die Aufführung einzelner Thöne nach einem gewissen Melangeschlechte, nach Tonart und Rhythmus. Niemals heißt es sonst, als die Vereinigung, oder der gleichzeitige Gebrauch solcher Thöne.

Aequorūce, Harmonie, wird vom Hesiodus und Gaudens so erklärt: ἑταῖρος ἀκολοθία, eine wohlgeordnete Folge; und sonst ist es offenbar so viel, als Melodie. Auch wird diese Erklärung durch die gewöhnliche Überschrift der griechischen Abhandlungen, worin bloß von der Melodie die Rede ist, völlig bestätigt.

Aristoxenus nennt sein Werk *Aequorūce Traktat*; Anfangsgründung der Harmonie. Die Schrift des Euclides und Gaudens heißt Εὐαγγεῖον ἀρμονίας, Einführung in die Harmonie; eine Abhandlung des Nikomachus heißt *Aequorūce Eγκερπιδον*, Handbuch der Harmonia; und die vom Ptolemäus, *Aequorūce Harmonik*.

Wenn Lucian<sup>e)</sup> von den Tonarten redet, die bloß verschiedene Arten von Melodie waren, so braucht er dies Wort in der nämlichen Bedeutung. Und Plato's Erklärung der Harmonie<sup>f)</sup> beweist gleichfalls, daß dies Wort beständig für Melodie gebraucht ist. „Rhythmus,“ sagt dieser Philosoph, „nennen wir die Ordnung und Folge der Bewegung; und Harmonie, die Ordnung und Folge der Töne, in sofern sie hoch und tief, verschiedentlich gewoben und gemischt sind.“ Und endlich braucht es auch Aristoteles (*de Mondo*) in einer Bedeutung, welche diese Idee noch mehr bestätigt.

Herr Burette macht daher den Schluß, daß die Griechen in ihren Thönen und Konzerten, entweder im Kitharo gesungen und gespielt haben, welches man Homophonie nannte; oder in Oktaven, welches Antiphonie hieß. Die Bedeutung des Worts Homophonie hat man niemals bestreiten; die von Antiphonie aber wird durch Zeugnisse müssen bestätigt werden. Es ist ein Kunstwort, das bei der Kirchenmusik der ersten Jahrhunderte sehr oft vorkommt.

Aristoteles sagt, (Probl. XXXIX. Sect. 19.) Antiphonie sei Konsonanz in der Oktave; το μεν ἀντιφωνον συνφωνον ἐσι διατασσων: und sagt

e) In *Harmonide*, T. I. p. 585. ed. Graev.

f) *De Legib.* L. II. p. 654. ed. Steph.

zu, so entstehe aus der Mischung der Stimmen von Engeln und Menschen.<sup>g)</sup> Eben dieser Philosoph fragt (Probl. XVI.) warum Antiphonis angenehmer sei, als Homophonie; und führt davon den Grund an, daß man in der Antiphonie die Stimmen besonders höre, da sie hingegen im Unisono oft dargestellt mit einander vermengt werden; daß eine die andre verschlingt.

Die Alten sangen nicht bloß in der Oktave zusammen, sondern auch in der Doppeloktave oder Quintdezime. Dies sieht man aus dem XXXIV. von Problem des Aristoteles, wo er fragt, warum die Doppelquinte und Doppelquarte nicht eben so gut zusammen gebraucht werden können, als die Doppeloktave? Auch erscheint aus eben diesem Schriftsteller, daß die Vereinigung zweier Stimmen in Altagen magadisiren hieß, von einem Diskantinstrument, *Moxaëdis*, mit Doppelten Saiten bezogen, die oktavweise zusammen gestimmt waren, gleich den Oktavstegen auf unsern Klavieren.

Was dahn' hat Herr Burette nichts behauptet, als was erwiesen und unstreitig ist. Wenn er aber hinzufügt, daß, außer diesen beiden Arten, zusammen im Unisono und in Oktaven zu spielen, zu versuchen stehe, daß die Alten noch eine andre Methode gehabt haben, die im Singen und Spielen in Terzen bestand; so sangen hier die beiden Jesuiten, Bougeant und Cerceau, ihren Angriff an; und hier werd' ich ihn verlassen, wie einen jeden noch so schäbigen Schriftsteller, wenn seine Gründe mich nicht hinlänglich befriedigen, das heißt, wenn dadurch vielmehr Schwierigkeiten erregt, als gehoben werden.

Es ist bekannt, daß in der neuerth. Harmonie nichts so angenehm ist, als die abwechselnde Folge von Dur- und Mollterzen; man weiß aber auch, daß eine ganze Taktbewegung in zwei Stimmen, die durchgängig aus lauter Dur- und Mollterzen bestünde, unerträglich seyn würde.

Man mache einen Versuch mit den beiden Orgelstimmen, welche die Quintadene und Terziane heißen; so wird man finden, daß sie eine abschreckliche Wirkung thun. Kein Organist läßt sichs jemals einfallen, mit diesen

g) In der alten griechischen Musik ist die buchstäbliche Bedeutung des Wortes *Antiphonie*, ein dem andern entgegengesetzter Ton; vergleichen eine Grundnote und ihre Oktave, ihre Quarte, oder ihre Quinte ist. In der Musik der römischen Kirche bedeutet es Begegnungsart der Stimmen, *response*, wenn z. B. die Gemeine dem Priester antwortet, oder beim Kirchengesange, wenn jeder Theil des Chors wechselseitig einen Vers um den andern singt.

Stimmen allein, ohne andre Blasen, zu spielen; und wenn das ganze Werk angezogen ist, werden sie durch die große Menge von kleinen und starken Läufen, aus längern und weiteren Pfeifen, dergestalt gedämpft, daß man sie ohne große Aufmerksamkeit nicht mehr unterscheiden kann.

Welches Orgelwerk, wenn bloß G angeklungen wird:

Geleiner gedämpfer Akkord:

Der kleinere Akkord wäre noch ärger:

Schuld hierzu war Eine Differenz ferner, welche der Akkord alle mögliche Beteidigung des Ohrs in sich zu vereinigen:

Verroult glaubte, es ließe sich eine Stelle im Hora; nicht anders erklären, als wenn man zugäbe, daß die Alten zuweilen in Terzen gesungen und

gespielt hätten, das heißt, in zwei verschiedenen Tonarten, die zum eine Terz von einander verschieden waren. <sup>\*)</sup> Hieraus geht hervor, daß die Tonarten der Alten nicht die heutigen sind, sondern die Tonarten der Griechen. <sup>\*\*)</sup> Bonante misum tibis carmen tyro. Hat Dochum, alts Barbarum. Epod. IX. v. 3.

Burette stimmte im Jahre 1717. dieser Meinung bey. Im Jahr 1726 schien er sie aber gegen die Gründe des P. Dolgeant wieder aufzugeben; allein 1729. nahm er sie aufs neue, und handhafter als jemals, an, nachdem ihm der P. Cerceau etwas strenge begegnet war, weil er Verkaul's Erklärung der barbarischen Stelle zur Feinheit gemacht hätte.

Man berief sich wider ihn darauf, daß die Alten allemal Terzen als Dissonanzen angesehen hätten; doch hielt er aber für eine unbedeutende Schwierigkeit. Und wenn gleich Herr Burette mit seinen Gedanken darüber einig war, so konnte ers doch unmöglich mit seinem Gehör seyn, daß es bey den Alten eine gewöhnliche Sache gewesen sey, in zwei verschiedenen Tonarten auf einmal zu spielen und zu singen. Er nimmt daher an, daß Horaz unter der barbarischen Tonart die lydische gemeint habe, die um eine große Terz höher ist, als die dorische.

Wenig Dopi von unsrer Nachahmung der Alten in musikalischen Schauspielen redet, so schlägt er es als eine angenehme Abwechslung vor, einige Arten der Singspiele mit lauter Terzen zu akkompagniren; allein, wenn Stimmen mögen beständig in Dur- oder Mollterzen singen, so thut es immer eine gleich unangenehme Wirkung. Gesetzt z. B. die Melodie wäre folgende, und die Oberstimme das Attompagnement:

<sup>\*)</sup> Man vergleiche diebey Herrn Marburgs Einführung in die Gesch. der Mus. S. 242. Mittl. des Malib. <sup>\*\*) Pausanias. 1. 19. 2.</sup>

Diese Stimmen würden aus zwei ganz verschiedenen Gründen geben; die Verhältnisse würden außergeschickt seyn, und man würde sich keinen befriedigenden Begriff von irgend einer dieser beiden Tonarten vor der andern fürs Gehör machen können. Und doch glaubt Herr Burette, daß Horaz, da er von den Ergösungen der Esel redet, ein Konzert anführen kann, von einer in der dorischen Tonart gespielten Leyre, begleitet von Flöten in der lydischen; das heißt, aus D moll und F dur, mit einer kleinen Terz. Denn die heterochordische Stellung von den Tonarten, vor der Zeit des Pythagoras, war die, daß Lincke eine um einen halben Ton höher, als die andre, war.

Man nehme sie aber an, wie man will; entweder um eine Lincke von einander verschieden, oder so: d c x B A G x F x E; so können doch diese zwey von ihnen zu gleicher Zeit in Terzen gebraucht werden, ohne die Intervalle der einen zu verändern, wodurch aber die Tonart, oder die Oktavenfolge selbst, würde verändert werden.

Freilich konnte man eine Melodie Terzenweise in zwey verschieden Oktavengattungen begleiten; aber das wäre doch immer noch in einerlen Tonart; und die Frage ist hier, wie zwey Personen in zwey verschiedenen Tonarten zu gleicher Zeit, singen und spielen könnten.

In den funfzehn Tonarten, wie sie Bontempi und andre sich vorgestellt haben, sind die hyperphryngische oder die hypermikolydische Tonart, und die hyperperborische, bloß Oktaven von einander; und in der Erläuterung, die Sig. Franz Eyles Stiles von den funfzehn Tonarten giebt, findet sich nicht nur eine Wiederhöhlung in diesen beiden, sondern auch in der hyperlydischen und hyperphryngischen, die gleichfalls Oktaven von einander sind. Und man erklärt sich, wie es scheint, das Magadisiren, oder das Spielen aus zwey Tonarten auf einmal, weit natürlicher und wahrscheinlicher, wenn man annimmt, daß es in solchen Tonarten, die von einander Oktaven waren, geschah, als in solchen, die Terzen, Quarten oder Quinten von einander waren.

Hieraus läßt sich auch eine Stelle beim Athenäus, B. XIV. Kap. 32 erklären, die das betrifft, was Pindar sagen will; indem er dem Hiero schreibt, „wenn ein Knabe zugleich mit einem Manne singe, so heiße das magadisiren, „weil sie einerlen Melodie in zwey verschiednen Tonarten singen.“ Nun

aber singen Knaben und Frauen personen natürlicherweise eine Oktave höher, als ein Mann, wenn sie gleich mit einander im Unisono zu singen glauben.

Herr Burette hat Herrn Cerceau bei dieser Streitigkeit sehr hart zugesetzt, und ihn so sehr in die Enge getrieben, daß er seine Zuflucht zu einer sophistischen Vertheidigung nahm. Und doch thut Herr Burette, als hätte er seinen Gegner gänzlich überwältigt, in den Beispielen, die er von Terzen, Sexten und Dezimen giebt, die man *per saltum*, auf die nämliche Sylbe, in der alten Melodie brauchte. Allein, weil Eine Terz, oder Sexte, in der Melodie gefallen kann, folgt daraus, daß eine Folge von lauter Terzen der nämlichen Art in der Harmonie von guter Wirkung seyn würde? Wenn die Alten die Terzen und Sexten deswegen Dissonanzen nennen, weil sie nicht in die Tonart hinein gehörten, und wegen der zu großen Vollkommenheit der Quarten und Quinten, bei denen man nie eine Temperatur brauchte; so wird dadurch der Umstand, worauf Herr Burette so sehr besteht, eine Folge von größern oder kleineren Terzen, nur desto unwahrscheinlicher.

Es ist für einen Streitenden so demüthigend, sich da für besiegt zu erklären, wo Scharfsichtigkeit mit im Spiel ist, daß es öffentlich fast nie mit guter Art geschieht. Wenn man Herrn Burette nicht so scharf zugesetzt hätte, so würde er bei seiner Wehrsamkeit und Unparthenlichkeit, nimmermehr etwas so unwahrscheinliches und widerliches haben vertheidigen können, als die Folge der Dur- und Mollterzen, ein ganzes Stück hindurch, in der alten Musik ist; und das aus keinem andern Grunde, als weil er es einmal dem Claude Perrault nachgesagt hatte, ohne vielleicht an die Menge von Einwürfen zu denken, die sich wider solch eine Behauptung machen ließen. Aber ich bin so gewiß versichert, als man es nur immer von einer nicht zu beweisenden Sache seyn kann, daß er zwar anfänglich mit Perrault einerley Meinung gewesen seyn mag, hernach aber, nachdem er die dawider von den PP. Cerceau und Bougeant vorgebrachten Einwürfe gelesen hatte, wider seine Ueberzeugung gesprochen habe, und daß bei dieser Vertheidigung schwächeren Meinung nur Thre, nichts Wahrheit, falso Probat gewesen seyn.

Doch, ich komme wieder auf seine Abhandlung zurück. Er untersucht die Einrichtung der alten Leyer, und die Anzahl ihrer Saiten, und zeigt, in wie weit sie der Harmonie der Doppelgriffe fähig wnr. Hernach prüft er den Um-

Band, ob die Alten sich in diesem Grade aller Fähigkeit der Lehre zu Nutzen gemacht haben, und gesteht, er könne keine Beweise finden, daß sie es gethan hätten. Wenn er indes von der Lehre in ihren vollkommensten Zuständen, als sie eine größere Menge von Alten hatte, redet; so gleicht diese Mohnette, der doch von Alten dem Kontrapunkt abwich, Vermisch zu, daß die Lehre vielleicht einen Akkord angeschlagen haben, der aus der Grundnote, der Quinte und Octave bestand, die eine Quarte zur Quinte war. Wenn er aber gleich annimmt, daß die Alten ein ganzes musikalisches Stück mit Differenzen betreffenden Tonanten, so will er doch nicht zugeben, daß eine einzige Tafz jedesmal einen Akkord; zur Ausführung der Harmonie, gebraucht ist. Auf andern Orten hienten nämlich er zur Begleitung eine Art von Gebrauchte an, das aus den Grundnote und Quinte bestand, gleich dem beim Didelphos, oder bey einer Melodie. Das ist aber alles nur Vermuthung; und wenn wir zu dieser unsrer Annahme nehmen müssen, warum wollen wir nicht lieber so großmuthig seyn, und den Alten auf einmal den ganzen Kontrapunkt aus dem Grunde zugestehen, und eine so geistvolle und verfeinerte Nation, wie die griechische war, ihn bey der vielen Zeit und Masse, die sie auf die Magie wendte, nachvordig haben endigen müssen?

Doch, nicht zufrieden, die Harmonie der Alten zu vernichten, nimmt auch Herr Mohnette eine Bemerkung von Pettauist in seinem Bitzen: als die einzige auf, die uns von ihrer Melodie einen sehr nachtheiligen Vergleich macht. Bei Vergleichung des alten griechischen Tetrachords mit unsrer Quarze, kann es höchst Schärfstellein vor, als hätten wir einen Vorzug in der Anzahl der Töne; allein die oben mitgetheilte Probe von Eustathios Vermischtem Harmoniegeschichtbuch beweist, daß sie sich hielten gelert haben.

Nach dem Aristoteles (Probl. XIX. Soll. 17.) wurden weiter die Quinte noch Quartie, ob sie gleich Konsonanzen waren, zusammen gesungen. Denin Plutarch<sup>1)</sup> schreibt, der viel später als Aristoteles lebte, und zu dessen Zeiten die Chymphonie sich schon vermischte der Vollkommenheit an einer Harmonie mehr genähert hatte, scheint es, als ob beydes die Quartie und Quinte sehr oft zusammen gebraucht wären, daher sie δύμφενα, Konsonanzen, heißen.

1) Aus einer von den reuigen von alten artig und.

2) De. a. Delphico; p. 693. edit. Steph. Gr.

Jeder Kenner des neuen Kontrapunkts aber muß wissen, daß eine Folge von diesen Konsonanzen unerträglich ist, und daß eine Komposition, worin keine andre Konsonanzen, als die Quarte, Quinte und Oktave vorlämmen, so trocken und abgeschnitten seyn müßte, daß sie kaum den Namen der Harmonie verdient würde.

Wollten wir auf der andern Seite, ungeträhter so förmlicher und ausgeprägter Beweise des Gegenteils, auch vor der Hand zu geben, daß die Alten sich ihrer vier Dissonanzen beim Zusammenspielen und Singen eben so wohl bei hielten, als ihrer drey Konsonanzen; so müßten wir ihnen zugleich auch die Kunst zugestehen, verschiedene Akkorde mit einander zu verbinden, Dissonanzen nach den Regeln vorzubereiten und aufzulösen, die in der Natur der Akkorde und ihrer Wirkung auf das Ohr gegründet sind. Daraus aber würde folgen, daß der Inbegriff aller dieser Regeln einen wesentlichen Theil von der Theorie der Musik, in Auszügung der Symphonie ausgemacht hätte, wie es andre Theile, in Auszügung der Melodie, oder eines einzelnen Diskants, hätten. Und doch findet sich in den meistläufigsten und vollständigsten Schriften über die alte Musik, die auf uns gekommen sind, nicht eine einzige Regel über die Kunst in Stimmen. Die Verfasser dieser Schriften versprechen zu Anfang, daß sie von allem, was die Musik betrifft, reden wollen, und dann thellen sie die Haupttheile ihres Werks in sieben Artikel: Ebne, Intervalle, Systeme, Klanggeschlechter, Tonarten, Mutationen und Melodie, oder Melopoeie, mit welcher der Rhythmus, oder das Zeitmaß, die ganze Kunst und den ganzen Umfang ihrer praktischen Musik ausmachte. Denn es ist im geringsten nicht wahrrscheinlich, daß sie in ihren didaktischen Schriften einen so wichtigen Theil der Musik, wie der Kontrapunkt ist, würden ausgelassen haben, wenn sie das mit bekannte gewesen wören.

Pater Martini, in Bologna, dieser fleißige Forscher, dessen Gelehrsamkeit und Materialien mir bey meinen musikalischen Untersuchungen große Dienste geleistet haben, schlägt sich mit zu den Bestreitern des alten Kontrapunkts. Die Meinung dieses ehrenwürdigen Kanners muß bey allen denen großes Gewicht haben, welche bedenken, daß er den größten Theil eines langen und arbeitsame Lebens auf das Studium der Musik und der musikalischen Litteratur gewandt hat, daß ihm alle die Bücherschäfe, alle die Archive Italiens, wo die kostbar-

sten Überreste des Werthums aufbewahrt werden, geöffnet, daß seine Kenntnisse und Materialien gleich außerordentlich sind; und daß seine angeborene Rechthitheit und edle Denkungsart ihn außer allem Verdacht des Vorwurfs und der Parthenlichkeit seßen.

Bei dem größten Wunsche, den V. Martini aussaß, die Menschen ihren Ansprüchen zu begünstigen, ist er doch geneigter, vielmehr angenehm, zu gestehen, daß man ihnen, da sie keine andre Intervalle, als die Oktave, Quarte und Quinte, mit ihren Replikaten oder Oktaven, für Konsonanzen gelten lassen, unstreitig das Verdienst absprechen müsse, das, was wir Kontrapunkt nennen, erfunden und gebraucht zu haben.<sup>4)</sup> Und dieser Ausdruck erhält noch stärkeres Gewicht durch das Zeugniß verschiedner Schriftsteller des mittlern Zeitalters, die er in seinem Werke anführt, welche die vielstimmige Musik die neue Musik, die neue Kunst, die neue Erfindung, nennen.<sup>5)</sup>

D. Martin: giebt jedoch, ehe er diese Materie verläßt, folgende Probe eines solchen magern Kontrapunkts, vergleichen vermutlich ohne den Gebrauch unvollkommner Konsonanzen hätte entstehen müssen. Er war dabei geschrifft drey Sesten, eine Sekunde, eine Septime und eine Nonne zugelassen, daß Begriffe zuwider, denkt wie uns von dem, was die kleinen griechischen Ohren verstehen könnten, gewöhnlich zu machen pflegen:

k) Ciò essendo, parmi questo bastevole a contrastare a' Greci il vantaggio della notizia del *contrappunto*, che noi abbiamo ora in possesso. *Storia della Musica*, Tom. I. p. 174. 1757. 4to.

### 1) *Musica nova; ars nova; nouitium inventum.*



Allein, bey aller Sorgfalt eines so gelehrten Komponisten, scheint doch diese kleine Probe alles das in sich zu fassen, was er gewiß in einem Stück von so wenig Stimmen würde vermieden haben, wenn es erlaubt gewesen wäre, Terzen und Septen darin zu brauchen.

Herr Marpurg, in Berlin, gab im Jahre 1759. den ersten Theil einer Geschichte der Musik heraus, <sup>m)</sup> wovon der zweyte noch nicht erschienen ist. Seine Untersuchungen in diesem Werke schränken sich hauptsächlich auf die alte Musik und die alten Musiker ein. Er hat nicht nur viele von den schön angestellten Schriftestellern, sondern auch manche andre gelesen, und hat diese ganze Materie mit der Anhörsamkeit und Scharfsinnigkeit eines gelehrten und erfahrenen Kontrastlers untersucht. Er ist aber doch sehr behutsam beym Vortrage seiner Meinungen über die Harmonie der Alten, und hält es für ratsamer, und vielleicht für dienlicher zur Vereinigung der streitenden Parteien, wenn man wenigstens eine Art von Kontrapunkt den Alten einräumt, als wenn man ihnen denselben ganz abspricht; obgleich das, was er ihnen zugestehet, mehr aus edler Billigkeit, als aus Überzeugung von ihren rechtmäßigen Ansprüchen, herzuhören scheint.

Da die Natur niemals sprungweise verfährt, sagt Herr Marpurg, (S. 227.) und alle Künste sich nur stufenweise einem gewissen Grade der Vollkommenheit nähern; so muß die Musik in den allerätesten Zeiten nur einstim-

<sup>m)</sup> Kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsäige der alten und neuen Musiken. Berlin, 1759. 4.) S. 224 ff.

mig gewesen seyn, und auch da der zweistimmige Satz eingeführt wurde, fieng man gewiß nicht vom Gebrauche der Dissonanzen an. „Es sind,“ sagt er, „keine Nachrichten vorhanden, zu welcher Zeit der zweistimmige Satz eigentlich Mode geworden.“ Unterdeß vermuthet er doch, daß eine Art von Harmonie in puren Konsonanzen, worunter er vermutlich vollkommene Konsonanzen von Quarten, Quinten und Octaven versteht, von jener Periode bis auf die Zeiten des Guido da gewesen sey. Damit wird freylich nicht zugegeben, daß die Alten in der Kunst, Töne zu verbinden, viel weiter gekommen sind, wie man aus dem eben angeführten Beyspiel aus dem Pater Martini sehen kann.

Herr Rousseau ist in seinem musikalischen Wörterbuche, in dem Artikel, Kontrapunkt, sehr unständlich über diese Sache, und schließt denselben mit folgenden Worten: „Man hat längst darüber gestritten, ob die Alten, den Kontrapunkt gekannt haben; man sieht aber deutlich aus den Werken, ihrer Musik und musikalischen Schriften, vornehmlich aus den praktischen Regeln im dritten Buche des Aristoxenus, daß sie davon nie den geringsten Begriff gehabt haben.“

Seine Gedanken hierüber, in dem Artikel Harmonie, verdienen hier am geführt zu werden: „Wenn man bedenkt, daß unter allen Völkern der Erde, die insgesamt Musik und Gesang haben, die Europäer die einzigen sind, die Harmonie und Akkorde haben, und diese Mischung angenehm finden; wenn man bedenkt, daß die Welt so viel hundert Jahre gestanden hat, ohne daß von allen den Nationen, bei welchen die schönen Künste getrieben wurden, eine einzige diese Harmonie gekannt hätte; daß kein Thier, daß kein Vogel, daß kein Geschöpf in der Natur, einen andern Akkord, als den Unisono, eine andre Musik, als bloße Melodie hervorbringt; daß die sonst so wohlthätigen, den, so musikalischen Sprachen der Morgenländer, daß die so fein, so empfindlichen, mit so vieler Kunst geübten Ohren der Griechen, diese so wohltuenden und leidenschaftlichen Völker niemals auf unsre Harmonie gebracht haben; daß, ohne sie, ihre Musik so erstaunliche Wirkungen hervorbrachte; daß, mit ihr, die unsrige, so schwache Wirkung thut; daß es endlich nordischen Völkern, deren harte und grobe Organe mehr von der Stärke und dem Geräusch der Stimme, als von der Annehmlichkeit der Töne, und von der Melodie der

„Verfehlten Bewegungen der Erfindung gießt werden, aufzuhalten war, die sie große Entdeckung zu machen, und alle Grundsätze und Regeln der Kunst, darauf zu bauen; wenn man,“ sagt er, „dies alles bedenkt, so kann man sich schwerlich des Verdachtes enthalten, daß unsre ganze Harmonie nichts werte seyn, als eine gothische und barbarische Erfindung, auf die wir immer mehr würden gefallen seyn, wenn wir mehr Empfindung für die wahren Schönheiten der Kunst, und für wahrhaftig natürliche Musik gehabt hätten.“

Man pflegt diese Meinung gewöhnlich unter Rousseau's Paradoxen zu rechnen. Allein die Gedanken dieses so vortrefflichen Schriftstellers scheinen hier mehr die Folge eines kleinen Geschmacks, einer vielbefassenden Vorstellungskraft zu seyn, und einer außerordentlichen Kühnheit und Herzhaftigkeit, Ideen, die den angenommenen Meinungen so ganz widersprechen, bekannt zu machen, als daß bloße Liebe zum Sonderbaren daran Schuld seyn sollte. Außerdem ist Rousseau nicht der einzige musikalische Schriftsteller, der es für möglich gehalten hat, daß Melodie ohne Begrüflüse der Harmonie gefallen könne. Vincenzo Galilei und Mersenne giengen noch weiter, und glaubten, die entgegengesetzten Wirkungen tiefer und hoher Töne in verschiedenen Fortschreitungen, müßten einander gegenseitig schwächen und vernichten. Mersenne sagt geradezu, in seiner *Harmonie Universelle*, (L. IV. p. 197.) ihm dünke es kein Vorwurf für die alten Griechen zu seyn, daß sie nichts vom Kontrapunkt gewußt haben.

„Nicht leicht,“ sagt dieser Schriftsteller, lassen sich neuere Komponisten, mit Geschick und Erfahrung, daß bloße Melodie angenommen hat sich, als ihr Wohlgefallen zu erzielen. Es kannen sie, welche dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums für die Gelehrsamkeit und Kunst ihrer eignen Tonstücke zu verdingen suchen, nicht: denn: daß manches allerdings ihrer Gattung nicht, wenn sie eine Methode erdenkt, die möglichst schönen Melodien zu finden, und sicc, wie der höchste Vollkommenheit nachzugehen.“

„Doch“ wieder es scheint, „daß die vorausgehende Einführung bestrebt ist, den lehr- und handwerk unter fünfzig, über zweihundert Jahren aufzustehen ist, bloß um erfinden, um die Mängel aus Erfahrung zu ersehen, und die Wissenschaftlichkeit neuerer Musiker in diesen Einklang mit Melopoeie über Melodie, wie sie über den Geschichtsbau, zu verfehligen.“ Einige Spuren davon haben sich noch in den

Levante erhalten, nach dem Zeugniß der Lessenden, welche die Persianer und die neuern Griechen haben singen hören.

„Und die tägliche Erfahrung lehrt, daß die meisten Menschen aufmerksamer auf bloße Melodie sind, als auf Konzerte, oder vielfimmige Stücke, die man bald aus der Acht läßt, um eine simple Melodie von einer guten Stimme singen zu hören. Denn die Schönheit einer einzelnen Parthie oder Stimme läßt sich leichter unterscheiden, als die Schönheit harmonischer Verhältnisse; die Schönheiten der Poesie ungerechnet, die unstreitig bei einer einzelnen Singstimme leichter gefaßt werden, als wenn dieselbe von zwei oder mehr Stimmen begleitet wird, die sich in ganz andern Taktverhältnissen bewegen.“

„Gesetzt aber auch, daß es in der Musik großes Vergnügen erweckt, Konsonanz zu hören und zu unterscheiden; so muß doch ein Duetz angenehmer seyn, als ein Trio oder Terzett, weil in jenem die Harmonie minder verworren und gemischt ist. Denn, wenn eine Oktave, eine Quinte, eine Quart, eine Terz, oder eine Sexte, etwas schönes an sich hat, und das Ohr auf eine besonders ergötzliche Art röhrt; so muß das Zusammenspielen von einer jeden dieser Konsonanzen mit andern von verschiedner Art, ihre Stärke und Wirkung gar sehr schwächen.“

„Man erzählt von dem berühmten Komponisten, Claude le Jeun, daß die besten Meister in Italien und Flandern seine Stücke von fünf, sechs und sieben Stimmen nicht des Ansehens werth hielten, als er sie ihnen zuerst vorlegte; und sie würden seine Kompositionen nie gefaßt haben, wenn er nicht etwas jwesfimmiges geschrieben hätte; welches ihm jedoch anfänglich (so füthrete gelangt) daß er selbst bekannte: er habe damals die wahren Grundsätze der Musik noch nicht inne gehabt.“

Dr. Merkantie fügt hinzu: Die Schönheiten eines Gesanges zu erkennen, nicht so leicht entdecke und gefaßt werden, wie die Schönheiten eines Duetz, weil die Seele und das Gehör davon auf gar zu viel Dinge zu gleicher Zeit Wirkung ausüben; und es erfordert eine vorsichtige Rücksicht auf Simplizität, endlich so weit, daß er sagt: wenn die Schönheit der Musik mehr Vergnügen an Theiligt, als zu Duo's sinden, so möge das dahin kommen, weil sie mehr Anhäufung, und Unordnung, als Einheit und Klarheit lieben. Er vergleicht sie mit Leuten, die gern in trüben Wasser fischen, über sich lieber nicht wischen, durchdringen ins-

Handgemenge, als in einen Zweikampf einzulassen, wo der Mangel an Muth und Geschicklichkeit leichter in die Augen fällt.

Zu der Zeit, da Mersenne lebte, war die Sucht, vielstimmige Musik zu schreiben, und die äußerste Vernachlässigung, oder vielmehr die äußerste Unwissenheit in der wahren Melodie so groß, daß dadurch sein Meisterwerk reichlich und nochwendig wurde. Jetzt aber wird freylich die Harmonie zuweilen gemischaucht; man muß aber doch gestehen, daß sie große und angenehme Wirkungen hervorbringt, durch Komponisten vom Genie, Geschmack und Erfahrung, welche den Kontrast studirt haben, und folglich wissen, wenn sie die Stimmen verbreitäligen, und wenn sie die Melodie hervortreten lassen müssen.

Nachdem ich also die Meynungen der schäkbarsten Schriftsteller auf beyden Seiten von dieser so lange streitigen Sache angesehen habe; \*) so ist nur noch übrig, daß ich dem Leser auch freymuthig meine eignen Gedanken darüber eröffne. Und da wag' ich es, aufrechtig zu gestehen, daß ich nicht glaube, daß die Alten jemals vielstimmige Harmonie oder Musik gebraucht haben. Denn ohne Lergen und Sexten müßte sie ganz abgeschmackt gethesen seyn; und mit ihnen, würde die Verbindung vieler Töne und Melodien, die verschiedene Intervalle und Takttheile gehabt hätten, eine Verwirrung veranlaßt haben, welche die Griechen bey der Achtung, die sie für ihre Sprache und Dichtkunst hegten, unmöglich hätten dulden können.

\*) Ich sehe nur noch hinzu, daß auch Monticola, in seiner Geschichte der Mathematik, Hawolens, in seiner musikalischen Geschichte, und die meiste Neuern überhaupt, der Meinung beystreiten, nach welcher der Kontrapunkt und Musik in Stimmen vertheilt, den Alten fremd waren. Da sich aber die Streitfrage nicht bis zur vollen Entscheidung bringen läßt, so wird dem eifrigsten Bewunderer des Alterthums gar leicht die gegenseitige Meinung, besonders durch die analogische Bekommenheit der alten Künste, wahrscheinlich; und sie findet daher noch ist zweylen ihre Vertheidiger. Unter diese gehört auch D. Antonio Crimino, der in seinem Werke Dell' Origine e delle Regole della Musica, Roma, 1774. 4. p. 340 seq. den Kontrapunkt der Griechen zu vertheidigen, und vornehmlich die dawider vom P. Martini vorgebrachten Gründe zu bestreiten sucht. Die Beweise, die er für seine Behauptung anführt, haben indeß wenig Neuheit, und noch weniger Kündigkeit. Noch gedenke ich eines freundschaftlichen Streits über diese Materie in einem gedruckten Briefwechsel zwischen dem Abt Metastasio und dem würdigen Sacerdos Martini, der in der vorläufigen Abhandlung zu seiner schönen Psalmenübersetzung, die vollstimmige Musik sowohl den Hebräern als Griechen zuerkannt hatte. Unn. des Uebers.

Man hat sich oft, und nicht ohne allen Grund und Wahrscheinlichkeit, darauf berufen, daß Unwissenheit und Kenntniß, Geschmac und Geschmacklosigkeit, in der nämlichen Nation nicht dergestalt beysammenseyn kommen, daß sie alle mögliche Feinheit und Vollkommenheit in der Poesie, Bildhauerey und Baukunst gehabt, und sich dennoch mit einer rohen, widerlichen und gemeinen Musik begnügt hätte. Aber man verstopfe irgend eine Urquelle der Vollkommenheit in einer Kunst, oder hemme ein einziges Rad in einer Uhr; so steht gleich alles still. Man bindet nur Ein Bein eines Thiers fest, denn die Natur selbst viere gegeben hat; sogleich wird seine Fortbewegung gehindert. Die türkische Religion hat nicht nur überall, wo sie eingeführt ist, den Fortschritten der menschlichen Vernunft Einhalt gehan, sondern auch alle in den vorigen Zeiten erworbne Fähigkeiten gänzlich unterdrückt. Wenn es also ein Gesetz bey den Alten war, ihre Melodie nach der Länge und Zahl der Sylben einzurichten; und wenn man alles das, was man der Poesie in so fern nachtheilig glaubte, daß es die Aufmerksamkeit von ihr abzöge, und sie schwer zu verstehen mache, sorgfältig vermied; so muß man die Vervielfältigung der Konsonanzen im einfachen Kontrapunkte, und den entgegengesetzten Gang der Stimmen in Tönen von verschiedner Länge, in ausgearbeiteten Tonstücken, auss äußerste verabscheut haben.

Doch, die Musik hat auch nicht immer mit andern Künsten in denen Ländern, wo diese am meisten geblüht haben, gleichen Schritt gehalten. Malerey, Dichtkunst und Bildhauerey, übertrafen in Italien, während des sechzehnten Jahrhunderts, die Musik dieser Zeit gar sehr. Und wenn gleich in Frankreich Lully's Kompositionen, zu Ludwigs des Vierzehnten Zeiten, von den geborenen Franzosen wenigstens eben so sehr erhoben wurden, als die Stücke der größten Tonkünstler des alten Griechenlandes von denen, die entweder sie hörten, oder von ihnen hörten; so sind doch ist die Franzosen selbst eben der Meinung, der die Einwohner andrer europäischer Länder schon längst gewesen sind, und halten sie nicht nur für weit geringer, als die besten damaligen Produkte der übrigen Künste, sondern für ganz unerträglich und abscheulich.

Ich weiß wohl, daß man sich auf viele Stellen der alten Autoren zum Besten der vielstimmigen Musik zu berufen pflegt; aber was läßt sich bey ihnen,

hätte haben, wenn man fälschlich einmal vorgenommen hat, alles das zu schen, was man sucht? Wenn denn allen scheint der Kontrapunkt eben so sehr eine neuere Erfindung zu seyn, als Schießpulver, Buchdruckerey, der Gebrauch des Kompasses, oder der Kreislauf des Bluts; und wenn man beweist, daß er schon ehedem da gewesen sey, nicht noch mehr Beweise anführt, so geschieht das nicht aus Mangel daran, sondern aus Furcht, den Leser zu ermüden. Nur eine Bemerkung muß ich indes noch hinzufügen, weil sie ein triftiger Grund zu seyn scheint, und, soviel ich weiß, noch von keinem Schriftsteller dazu gebraucht ist.

Man ist darüber einig, daß die Kirchentöne, und der Canto Firmo der römischen Kirche, Ueberreste der alten griechischen Musik sind; und da man diese allemal in handschriftlichen Missalen ohne Stimmen geschrieben, und immer im Unisono und in Oktaven gesungen hat; so ist dies, unter andern, ein starker Vermuthungsgrund wider die Meinung, daß die Alten den Kontrapunkt gehabt hätten; da diese Art von Melodie so langsam und so einfach ist, daß sie mehr, als irgend eine andre, einer vielstimmigen Harmonie fähig, und, in der That, auch bedürftig wäre.

Der vornehmste Gebrauch also, den die Alten von den Konsonanzen in der Musik machen, scheint sich bloß auf die Bestimmung der Intervalle und Dissonanzen erstreckt zu haben; so, wie es in unserm ersten Unterricht in der Solmisation gewöhnlich war, die Intervalle gleichsam zu buchstabiren, indem man die Zwischentöne nannte; als: *do re mi, do mi, do re mi fa, do fa, do re mi fa sol, do sol, u. s. f.*

Ueberhaupt genommen, scheint es völlig erweislich zu seyn, daß die Alten keine solche Harmonie, wie die unsige, gekannt haben; indes habe ich zu zeigen gesucht, daß darum, weil man ihrer Musik den Kontrapunkt abspricht, die Kraft derselben, zu gefallen oder groÙe Wirkungen hervorzubringen, im geringsten nicht wegfällt; und wenn in neuern Zeiten ein Farinelli, ein Gizzelio, oder ein Cafarelli, ihre Arien ganz ohne alle Begleitung gesungen hätten, so würde man ihnen vielleicht mit noch größerem Vergnügen zugehört haben. Auch giebt man auf die SchluÙe groÙer Sänger, die sie ganz ohne Begleitung machen, weit mehr Acht, als auf alle die Kunst durcheinander geflochtner Stimmen während der ganzen vorhergehenden Arie.

Eine schöne und angenehme Melodie; von einer schönen Stimme reizend vorgetragen, fesselt ganz sicher die Aufmerksamkeit, und erregt Vergnügen ohne Beihilfe der Instrumente; und je weniger man bey dem von einem großen Meister fertigten und gespielten Solo die Begleitung hört, desto besser. Hieraus sollte man schließen, daß die Harmonie gehäuft Singstimmen, oder das Geräusch der Instrumentalstimmen, nichts weiter, als ein Zusatz zu den honigsüßen Stimmen, oder einzigen Instrumenten vom ersten Range ist, die sich nur selten finden. Um indes unsre musikalischen Ergründungen mancher fältiger und abwechselnder zu machen, und der dramatischen Malerey zu Hülfe zu kommen, haben auch ein vollstimmiges Stück und ein gut geschriebner Chor ihr eigenhümliches Verdienst, selbst beym einzelnen Gesange und dem Solospiele, so schön auch die Komposition, und so vollkommen auch der Vertrag seyn mag.

## Reunter Abschnitt.

### Von der dramatischen Musik.

**A**ristoteles rechnet in seiner Poetik die Musik, *μελοποίη*, zu den wesentlichen Theilen eines Trauerspiels: wie sie aber derselben wesentlich geworden ist, darüber giebt er uns keine Auskunft. Dacier hat diese Worte durchaus fassen gesucht, daß er sagt, die Gewohnheit und eine den Griechen von Natur eigne Leidenschaft für die Musik, haben sie ihren Schauspielen einverlebt. In der That nennt sie auch Aristoteles, gleichfalls in der Poetik, „die größte Verhönerung, deren das Trauerspiel fähig ist.“ Und unzählig viel Gelehrten lassen sich aus andern alten Schriftstellern anführen, welche beweisen, daß alle die Schauspiele der Griechen und Römer nicht nur gesungen, sondern auch mit musikalischen Instrumenten begleitet wurden.

Und doch haben sich viele gelehrte Kunstrichter, welche den Ursprung des Trauerspiels nicht beobachtet, und vielleicht für die Schönheiten der Melodie kein Gefühl hatten, darüber gewundert, daß eine so verständige Nation, wie die Griechen, an gesungenen Schauspielen Geschmack finden könnte. Da aber die Alten einstimmig die ersten dramatischen Vorstellungen zu Athen von den Dithyramben, oder den Lobgesängen auf den Bacchus, herleiten, die man in der Folge als Chöre bey den ersten Trauerspielen brauchte; so dürfen wir uns über die Beybehaltung der Musik in diesen Chören nicht wundern, die allezeit waren gesungen worden. Auch kann die Gewohnheit, die Episoden — so hießen unsäglich die Akte der Schauspiele — in Musik zu sehen, denen nicht fremd dünken, welche bedenken, daß sie in Versen geschrieben waren, und daß man alle Verse sang, vornehmlich die, welche zur Unterhaltung des Volks bestimmt waren, das sich in geräumigen Schauspielen, oder in freier Lust, versammelte, wo man jene Verse nicht anders hören konnte, als wenn sie sehr langsam, laut, und erquicklich vorgetragen wurden. \*)

\*) Quintilian sagt, (L. I. c. 8.) „man solle Kinder die Verse anders, als Profe lehren lehren; denn Verse sind eine Art von Musik, und die Dichter sagen selbst von sich, daß sie singen; man muß das aber nicht bis zum weinerlichen, weibischen Gesinge

Grenzlich ist das Trauerspiel eine Nachahmung der Natur; aber diese Natur ist erhöht und verschönert. Minnt man Musik und Versbau hinweg, so verliert es seine stärksten Reize. Wenn man es für unnatürlich hält, unterm Schmerz, und selbst im Todekampf, zu singen; so vergift man, daß die Musik eine Sprache ist, deren Läre und Accente sich nach allen menschlichen Empfindungen und Leidenschaften bequemen können; und daß diese Reize auf der Bühne ein höherer Colorit haben müssen, als im gemelnen Leben. Dann will zu sind sonst Macht, aber eine hohe und figurliche Sprache nöthig? \*)

Weyt-biesen, und andern Umständen, die in der Folge dieses Abschnitts vorkommen werden, leidet es weiter keinen Zweifel, daß die Schauspiele der Alten gesungen sind. Denn die dramatische Recitation hieß bey den Griechen immer *melos*, Melodie; und bey den Lateinern, *modulatio*, *modus*, *rhythmus*. Und so giebt es daher noch andre musikalische Ausdeutung, die Gesang andeuten.

Auch war der Ursprung der Schaubühnen in Griechenland und Italien so ausnehmend groß, daß man natürlich schließen kann, eine musikalische Dekla-

ubertreibung. — Einige verlangen, fährt er fort, daß Kinder die Verse so hersagen sollen, wie Schauspieler auf der Bühne; der Meinung aber bin ich nicht. Es braucht nichts weiter, als einer sanften Beugung der Stimme, um zu unterscheiden, was der Dichter selbst sagt, und was er andre sagen läßt. "

a) Die Schaubühne kann ohne Uebertreibung nicht bestehen. So wie der Mensch eine Uebertreibung der gewöhnlichen Rede ist, so ist Musik Uebertreibung des Verses; und eben so wird aus Uebertriebner Gebehrde, Lautz. — Marmontel sagt in der Encyclopädie, unter dem Artikel *Declamation*, das ganze Verdienst der Szenen auf der Bühne besthehe darin, daß sie natürlich seyn müßten, und des Schauspielers größtes Verdienst seyn, mit den Sitten und Gebrüchen der Welt genau bekannt zu seyn. Nun aber läßt sich Natur nicht lehren, noch der Unterricht von den Sitten des Umgangs in Wäldern ertheilen; indeßtheile ich hier eine sehr gute Anweisung dieses Schriftstellers mit, welche die Parthenen einander näher zu bringen scheint, weil sie dem Dichter sowohl als dem Schauspieler eine kleine Abweichung von der Natur des gemelnen Lebens erlaubt, weil ihre Schriften und Reden etwas feierlicher und erhabner sind, wenn sie den Rothurn angezogen haben, als zu andern Zeit. „Eben so, sagt er, wie ein Gemälde, welches man von weitem sehen soll, kühnere Pinselstriche und stärkeres Colorit verlangt, so muß auch die Stimme auf der Bühne mehr angestrengt werden, die Sprache muß erhabner, und die Aussprache mehr accentuirt seyn, als in Gesellschaft, wo wir unsre Gedanken einander mit mehrerer Leichtigkeit, aber allemal nach dem Verhältnisse der Perspektiv, mittheilen, nämlich so, daß der Ton der Stimme sich bis auf den natürlichen Grad senkt und mindert, ehe er zu dem Ohr desjenigen gelange, an den er gerichtet ist.“

richtig für die Bühne sei eine natürliche Folge des Lautsprechens gewesen. Denn ein jeder, der stark genug rufe, jault oder schreie, um weiter gehört zu werden, als die menschliche Stimme reicht, bedient sich fester Lüne, die, wenn man sie mildert, musikalisch werden; und man weiß, daß die Lüne der Rede zu vorausgehend und zu unbefriedigt sind, wie durch musikalische Lüne festgesetzt zu reden, oder um in einer großen Erweiterung, oder in einem sehr weiten Raum hörbar zu seyn. \*)

Dieser Mangel an hinreichender natürlicher Stärke der Stimme, um in freyer Lüse — denn die alten Schaubühnen waren unbedeckt — und von einer großen Volksmenge, gehört zu werden, gab nicht nur den ersten Anlaß zum Singen auf der Bühne, sondern vielleicht auch zum Gesange in der Kirche. Die Nothwendigkeit, eines Schauspielers Stimme auf alle mögliche Art zu verstärken, veranlaßte auch zuerst die Idee metallner Masken, deren sich die Schauspieler nach Art der Sprachröhre bedienten, und die Erfindung der Echsen, oder harmonischen Basen; zwei Hilfsmittel, die dem alten Schauspielen so eigenthümlich waren, daß es wahrhig scheint, einige Nachricht von ihnen zu ertheilen.

Die Maske \*\*) hieß bei den Lateinern *persona*, von *personare*, durchsetzen; und die Abbildungen derjenigen Masken, die in jedem Stücke gebraucht wurden, waren demselben gewöhnlich vorangestellt, wie man aus der vatikanischen Handschrift des Terenz sieht. Daher *dramatis personas*, die Masken des Schauspiels; welche Worte man, nach Abschaffung der Masken von den Personen des Schauspiels verstanden hat.

Quintilian giebt in seinem zweyten Buche ein Verzeichniß von unverdaulichen Masken, die verschiedenen Charakteren eigen waren, an welche das Publikum seit vielen Jahrhunderen gewöhnt war: \*) die weinende Niobe, die

\*) Der Schauplatz, den August baute, und dem Andenken seines Neffen Marcellus weihte, war einer von den kleinsten in Rom, und fasste doch 20,000 Menschen. Der Schauplatz des Pompejus, war, nach dem Plinius (L. XXXVI. c. 15.) geräumig genug für 40,000, und das Theater des Skaurus, für 80,000 Personen.

\*\*) Im Original hat der Verfasser einige antike Masken, in Kupfer gestochen, aus dem Sicoroni, und den herkulanischen Alterthümern, beigefügt. Anm. d. Ueb.

b) Julius Pollux, L. IV. c. 19. Ηερ. προτερων τραγικων, επιτραγων, ταυ τραγικων, ist noch umständlicher in seiner Nachricht von den tragischen Masken, die im Tragödien, Lustspiel und Satyrspiel gebraucht wurden.

rasende Niede, der staunende Ajax, und der rasende Herkules. In dem Lustspiel waren der Sklav, der Schmorauer, der Bauer, der Kriegsmann, die alte Frau, die Buhlschweifer, der mürkische Alte, der läderliche Jüngling, der Verchwender, das fiesame junge Frauenzimmer, die Matrone und der Hausvater, allemal durch eigentümliche Masken charakterisiert. Diese Gewohnheit wird gewissmässig noch ist in der schwäbischen Komödie beibehalten, und in unsern Pantomimen, die daraus ihren Ursprung haben. \*)

„Die Zuschauer, sagt das *Stedt*, *Stedt* ist von des alten Schauspiels rechter, verloren durch die Masken sehr menig von Seiten des Mänen- und Augenspiels, weil deen Pierhelle derselben die Wirkungen der Leidenschaften auf den Gesichtern der Schauspieler nicht würden haben wahrnehmen können, wenigstens so deutlich-nicht, daß sie ihr Vergnügen vermehrt hätten. Denn es hätte eine schreckliche Grimasse und Verzerrung des Gesichts dazu gehört, um in einer so großen Entfernung von der Bühne sichtbar zu werden.“ \*)

Von den sogenannten Echelen, oder Basen, deren man sich in den Schauspielen zur Verstärkung des Schalls bediente, sagt uns Vitruv, B. V. Kap. 5: daß sie in Vertiefungen oder Nischen, \*) zwischen den Reichen bei von den Zuschauern besetzten Bänke standen, zu welchen die Stimme des Schauspielers freien Zugang hatte; daß sie aus Erz oder aus Eisen gemacht waren, und der Größe nach zu der Größe des Gebäudes ein Verhältniß hatten; und endlich, daß man sie in kleinen Schauspielen in harmonischen Verhältnissen von

\*) Die Alten hatten drey verschiedene Arten von Masken, tragische, komische und satirische. Lucian (*de Saltat.*) redet noch von einer vierten Art, welche die Läger hätten, und daß denen der Mund geschlossen war, da hingegen die andern beständig einen offnen und umgekehrten großen Mund hatten.

d.) Daß die Maske eine ägyptische Erfindung gewesen ist, scheint durch eine Antike in der brandenburgischen Sammlung erwiesen zu werden, die man im Beger abgebildet findet. Sie stellt die Isis vor, ist gigantisch, und mit Hieroglyphen bedeckt, wo von einige ausgebreitete Flügel, gleich denen auf der Iissischen Tafel, haben.

\*) Doni hat in seiner weitläufigen und lehrreichen Abhandlung *Della Musica Scenica* (in s. von Gori und Passeri herausg. hinterl. Werken, T. II. p. 135 seq.) drey besondre Kapitel (XLVII — XLIX.) über diese Schallgesäße, und teilt der Meinung, daß die *callice*, wozum sie standen, keine Nischen, sondern vierseitige Kammern, mit kleinen Zellen gewesen sind, dergleichen war noch in den Bauern einiger alten Amphitheater antritt. Num. des Übers.

Satullen, Quinten und Octaven und ihren replizirenden Tönen zu stimmen pflegte, und in großen Theatern eine Böse hatte, die mit jedem Ton in dem Diotima-  
geson, oder dem großen musikalischen System, in allen Klanggeschlechtern, zu-  
sammenstimmte.

Die Römer hatten, eben diesem Schriftsteller zufolge, diese Erfindung eben so, wie ihr Trauerspiel selbst, den Griechen zu danken. Denn die Eheis wurden zuerst vom Mannus aus Korinth nach Italien gebracht. Vielleicht haben sie eine ähnliche Wirkung, wie die sogenannte Flüstergallerie (Whispering Gallery) in der Paulskirche zu London, welche durch ihre kreisförmige Bauart den Schall auf eben die Art verstärkt, wie der Bassus eines Instruments, eines Oxyhoffs, oder eines Ziehbrunnens.

Sir Francis Bacon hat schon längst beweist, daß der Schall sich in freier Luft ausbreitet und verstärkt; wenn man ihn aber in eine Röhre oder in engen Grängen einschließt und begrenzt, so wird er stärker; und er sagt hinc, daß vergleichliche Einsperrungen und Gehege den Schall nicht bloß vermehren und verstärken, sondern ihn auch erhöhen: \*)). Resonanz ist nichts anderes als ein Aggregat von Wiederschallen, oder von geschwinden Wiederholungen und Erweiterungen des nämlichen Schalls, die sich vor bald in einen Punkt sammeln, und dadurch dichter und stärker werden. Und so durch wird die Stärke des angegebene Tons gleich bei der Aussprache ungemein vermehrt, und noch eine Zweit-  
ung erhalten, nachdem die erste Ursache aufgehört hat. Daher das Lönen musikalischer Instrumente und vortheilhaftie Stellen für den Schall; was aber das Flüstern anlangt, welches im Augenblick von dem, der es macht, nach der gegenüber befindlichen Seite der Gallerie hindüber kommt, so läuft es die glatte Oberfläche der Wand hinunter, und gelange an den Ort seiner Bestimmung fast eben so stark, als es ursprünglich war.

Es ist jedoch ist nicht leicht, die Form und die Wirkungen der theatralischen Bösen zu beschreiben, oder sie sich nur deutlich vorzustellen. \*) Zu unsrer gegenwärtigen Absicht aber ist es hinreichend, daß Ihr Daseyn und ihr Gebrauch

\*) Nat. Hist. Cent. 2. 3.

\*) Und doch hat Birch, dessen Geber sich nie durch Zweifel oder Schwierigkeiten aufzuhalten ließ, sie nicht nur beschrieben, sondern ihnen auch eine eingebildete, Glück-ähnliche, Gestalt gegeben. *Musurgia*, T. II. p. 285.

von einem so könnenschafflichen Schriftsteller, wie Vitruv, bestätigt wird. Um so kleineren Schauplätze bedürfen zum Glück solch einer Hülfe nicht; aber so viel ist gespielt: wenn diese Gefäße nach musikalischen Tönen und Intervallen gesättigt waren, so könnten sie bey gewöhnlicher Rede, oder bey unserer Art von Declamation, nichts als Geräusch und Verwirrung hervorbringen. Dazu, wenn einer gegen den Resonanzboden eines Klaviers, dessen Deckel offen ist, hüpft, laut spricht, oder stark darauf, oder an irgend einem daneben befindlichen harten Körper, schlägt; so wird von diesem Stoß oder Schlag eine jede Stunde des Instruments in dem nämlichen Augenblick tönen. Wenn aber ein bestimmter und musikalischer Ton durch die Stimme, oder auf einer Flöte oder Note ausgegeben wird, so wird man auf dem Klavier keinen andern, als den damit zusammenhängenden Ton hören. Und wenn gleich das Lied über den Tastenlinien die Saiten sehr nahe berührt, wodurch es unmöglich wird, einen reinen Ton aus zu geben einer besondern Saiten, durch die gewöhnliche Hülfe der Federstößen oder Hämmer herzubringen; so wird doch immer, wenn einer in der Nähe der Saiten singt, jede Note von dem Instrument genau wieder tönen.

Hatten also die Echœia den Nutzen, den ihnen Vitruv belegt, so muss das daher gekommen seyn, daß die Stimme sich in festen und musikalischen Tönen ihnen näherte, welche mit den Tönen der Wägen im Einklang moduliret warent. <sup>f)</sup>

Alles war nach einem großen Maßstabe bey den alten Theatern abgemessen. Figur, Gesichtszüge und Schnurr, alles war gigantisch. Die Stimme beschäftigte ganz vorzüglich die Erscheinung eines Schauspielers. Man verflämerte nichts, sagt P. Brunnon, um sie vollköniger zu machen. Selbst in kein Feuer des Spiels wurde sie durch die Töne der Instrumente regiert, welche die Intervallen angaben, worin sie ihren Gang nehmen und die Leidenschaften ausdrücken sollte.

Was für eine Art von Musik man bey den Episoden und Chören deuchte, ist eine andres Frage. Einigen Begriff kann man sich vielleicht davon ma-

<sup>f)</sup> Der beste Kommentar über diese dunkle Materie bey Vitruv ist der von Perrault, der einen Kupferstich von dem Theil eines alten Theaters in der Absicht geliefert hat, um die Stellung der theatralichen Wägen begreiflich zu machen. *Les dix Livres d'Architecture de Vitruve*, Paris 1684, fol.

zehen; obglei<sup>ch</sup> zur bloßen Wuthmahnung seine Zuflucht zu nehmen. Denn Plutarch sagt, <sup>5)</sup> da<sup>ß</sup> die dithyrambischen und tragischen Dichter hattent zu ihren Szenen diejenige Art von musikalischer Ausf<sup>ührung</sup> ger<sup>ah</sup>lt, von welcher Archilochus soll Erfindergaarden seyn. <sup>6)</sup> Eben dieser Schriftsteller sage uns auch, Archilochus habe die Musik zu seinen jambischen Versen auf zweisache Art vorgetragen, indem er etnige davon zu einer Theilweise mitspielenden Begleitung recitirte, und andre absang, indem die Instrumente ganz slavisch die n<sup>at</sup>ürlichen Moten spielten, die er sang; und dies war die Methode, deren sich die tragischen Dichter in der Folge bedienten. <sup>7)</sup>

Wie lernen aus eben diesem Werke Plutarch's, daß selbst die deklamirten Jamben von der Zither und andern Instrumenten begleitet wurden. Da aber der Gebrauch der Zither bey diesen Gelegenheiten nicht beständig war, so scheint es, als ob der Musiker dem Schauspieler den Hauptton der Deklamation nur bloß angegeben habe, so, wie man bey unserm Recitativ dem Sänger den Akkord angiebt. Beym Chor hingegen, und bey andrer Poesie, die gesungen wurde, begleitete das Instrument beständig die Stimme, Note für Note.

Hieraus sieht man, daß die alten Schauspieldichter eine verschiedene Art des Melos für die Deklamation der Schauspieler, und für die Gesänge des Chors hatten. <sup>8)</sup> Die eine läßt sich vielleicht mit dem neuern Recitativ, und die andre mit dem Chorgesange der römischen Kirche vergleichen. <sup>9)</sup>

Daß diese Musik einfach, und dazu bestimmt gewesen seyn, die Rede vernehmlicher zu machen und den Affekt zu verstärken, darauf führt uns sowohl verläßliches Nachdenken, als das Zeugniß alter Schriftsteller.

g) In seinem Gespräch über die Musik.

h) Archilochus lebte ungefähr 660 Jahre vor Christi Geburt.

i) Die jambischen oder satirischen Verse sollen den Ursprung der Komödie, so wie die dithyrambischen die Entstehung der Tragödie, veranlaßt haben; und es ist doch merkwürdig, daß Religionsegeheimnisse und Geheimnisse den Inhalt der ersten dramatischen Vorstellungen, bey den Alten sowohl als bey den Neueren, an die Hand gegeben haben.

k) Aristoteles redet in seiner Poetik (Kap. XXVII.) von zweyerley Rhapsodien, woson einige die epischen Gedichte versagten, und andre sie sangen.

l) M. Menestrier muchinaßt, daß die Gewohnheit, in den Kirchen zu singen und abzusingen von der alten Art, öffentlich zu deklamiren und zu singen, ihren Ursprung habe. *Traité de Representations en Musique.*

Plutarch sagt, „) das chromatische Klanggeschlecht sei im Trauerspiele niemals gebraucht worden. Wenn nun die alten Schauspiele in einer Art von Recitativ declamirt wurden, so wird diese Declamation dadurch dem Recitativo der neueren musikalischen Schauspiele noch näher gebrachte, worin niemals Chromatik vorkommt.“

Plutarch erinnert gleichfalls, daß man den Rhythmus, oder ein strenges Zeitmaß, im Trauerspiel nicht beobachtete; ein neuer Umstand, der mit dem heutigen Recitatio Technik hat, worin man weiter kein Tempo beobachtet, als was der Accent und der Gang der Verse an die Hand geben. Und diese Bemerkung Plutarch's scheint mit dem übereinzustimmen, was Aristoteles im ersten Kapitel seiner Poetik sagt: „Das Dithyramben, Nomen, Trauerspiele und Lustspiele, alle Rhythmus, Verse und Harmonie haben; nur mit dem Unterschiede, daß sie in einigen alle drey auf einmal, in andern eins oder das andre allein, vorkommen.“

Unter Rhythmus wird hier ein regelmäßiges Zeitmaß, und unter Harmonie, Musik oder Gesang verstanden. In Dithyramben und Nomen wurden die Verse allemal von Melodie, Rhythmus und Tanz begleitet; „) und im Trauerspiel und Lustspiel wurden die Verse während der Akte bloß recitirt; in den Chören aber wurden sie mit Singen und Tanzen begleitet.“

### iii) Am angeführten Orte.

„) Dithyramben und Nomen waren hendes Hymnen, die man zur Ehre der Götter sang. Die Nomen gehörten für den Apoll, und die Dithyramben für den Bacchus. Da nun *μονος* buchstäblich ein Gesetz, eine Regel, bedeutet; so scheint es fast, als ob, nach Erfindung musikalischer Zeichen, die Nomen die ersten Melodien oder Weisen gewesen sind, die man niederschrieb, und dadurch bleibend und unabänderlich mache te, da vorher hingegen die Musik aus dem Stegreif, oder aus dem Gedächtniß, muß gespielt seyn. Und da Terpander, der Erfinder einer Notenschrift, auch die *μονος* oder Gesche Lykurgs in Musik gesezt haben soll, so hat jene Vermauthung sowohl buchstäblich als sichtlichen Grund. Aristoteles, Probl. XVII. 28. fragt, warum so verschiedene Sachen, als Gesetze und Lieder sind, einerley Namen hätten? und beantwortet, selbst diese Frage dadurch, daß vor der Bekanntschaft der Buchstaben, die Gesetze gesungen wurden, um sie desto leichter im Gedächtniß zu behalten. Nach ist das Wort *μονος* wohl nicht, wie Josephus glaubt, neueren Ursprungs, weil es beim Homer nicht vorlängt. Man findet es freylich nicht in der Iliade und Odysee, aber doch in der Homericchen Hymne auf den Apoll, v. 20.“

Da es unbillig wäre, den Alten solche Gebräuche, die wider unsre Ver-  
griffe von Schicklichkeit freihalten, jemals zu legen, als sich aus gütigen Beug-  
nissen beweisen lassen; so will ich sie zum Theatraler übertrahmen. Wie zum Tanz  
zu überheben suchen; welche viele Schauspieler ihnen Thalid gegeben haben,  
weil sie glaubten, daß nicht nur der Chor, sondern auch die vornehmsten Perso-  
nen des Schauspiels, die ganze Zeit wütet, da sie auf der Bühne waren, bestän-  
dig gesangt hätten. Freilich bedauert Xagoc, Chor, sowohl eine Bande von  
Sängern, als eine Gesellschaft von Tänzern. Es finden sich jedoch viele Stel-  
lunghen den Alten, wo Tänzen bei dem alten Schauspielen der Griechen nur so  
viel zu heißen scheint, als mit Anstand sich bewegen und spielen; und die Hyp-  
pokritik, welche die Griechen auch Orchesis, und die Lateiner Saltatio nennen,  
bedeutet zwar zuweilen das Tanzen, noch öftter aber, bloß Gebehrdung oder  
theatralische Aktion. In den späteren Schauspielen war, nach dem Lucian,<sup>o)</sup>  
ein einzelter Tänzer, oder Mänus, im Stande, alle Verfälle und Gedanken  
eines ganzen Trauerspiels oder Heldengedichtes durch stumme Zeichen auszudrin-  
ken, aber doch nach der Musik, wernach die Schauspieler sie recitiren; wie-  
wohl Aristoteles ausdrücklich sagt, daß Tänzer weder Poesie noch Musik brau-  
chen, weil sie schon durch Hülfe des Rhythmus und des Lates menschliche Sit-  
ten, Handlungen und Leidenschaften nachahmen können.

An die seltsame Gedöhntheit, die Declamation und die Gebehrdung, oder  
das Sprechen und die Aktion, zwischen jwen verschiedene Personen zu vertheilen,  
dachte die Griechen nie. Livius gedenkt derselben als einer Erfindung des  
Livius Andromitus<sup>o)</sup>, eines alten römischen Dichters, der jwen hundert und  
vierzig Jahre vor Christi Geburt lebte, und sich dadurch die Mühe sparen woll-  
te, sein Stück selbst abzusingen, wozu er, gleich andern Schauspieldichtern sei-  
ner Zeit, gewohnt war. Weil er aber von der Recitirung eines ganzen Schau-  
spiels, dessen östre Wiederholung man verlange hatte, ermüdet war, so erhielt  
er die Erlaubniß, den Vortrag der Worte einem jungen Schauspieler zu über-  
lassen, und er selbst übernahm bloß die Aktion, die er, wie Livius sagt, mit  
desto mehr Feuer und Wahrheit ausführen konnte, weil er der Mühle des Ein-  
gangs überhoben war. Herr Duclos bemüht sich zu beweisen, daß daher, weil  
das *canticum* des Andromitus aus Gesang und Tanz bestand, die Worte:

<sup>o)</sup> *De Saltatione.*

canticum egilla aliquanto magis rigenti motu: quia nihil vocis roris impedit, nur so viel sagen wollen, daß der alte Dichter, der jenseit seines canticum, oder, wenn man will, seine cantata, sang, und hemmisch in den Zwischenstücken wechselseitig sang, so lange gesungen, bis er heißen geworden; und nun das Singen einem andern Schauspieler übertragen habe, um mit derselben Stärke und Behendigkeit zu sangen. Und daher, meint er, ist die Gewohnheit gekommen, aus Singen und Ton zu gewen verschiedene Geschäfte zu machen. <sup>1)</sup> Nach dieser Meinung ist auch am Ende wohl die wahrscheinlichste und natürlichste, daß wie vorhin schon bemerkt ist, Aktion und Arie sehr oft bei den alten Schauspielern für Eines genommen werden; und folglich Livius nicht leicht keine andre Aktion meinte, als die, welche durch Ton ausgedrückt werden.

Die griechischen Schauspiele bestanden aus dem Monolog, Dialog und Chor. Da man aber den Chor niemals in die römische Komödie aufnahm; so hat man vermutet, daß diejenigen cantica, oder Monologen, die voll Empfindung und Leidenschaft waren, eine verschiedene, ausgearbeitete und gesuchte Melodie und Begleitung gehabt haben, als die dianerbia, oder Dialogen; und daß man sie so, wie den Chor des griechischen Trauerspiels, als Zwischenstücke zwischen den Akten gebraucht habe. Allein bis jetzt sind mir noch keine hinlängliche Beweise davon vorgekommen, daß diese cantica, oder Gesänge, einen Theil des Stücks, wie der griechische Chor, ausgemacht hätten. Deut, auch gleich Flaccus als Verfasser von den modis oder Melodien genannt wird, nach welchen alle die sechs Lustspiele des Terenz gesungen wurden; so wird doch nicht das mindeste von einer verschiedenen Musik für die cantica, oder auch nur für die Zwischenstücke gesagt, wenn es ja dergleichen zwischen den Akten gab. Einige Monologen beym Terenz scheinen zu kurz und zu unbedeutend zu seyn, um zu einer von den dianerbia verschiednen Musik gesungen zu werden; und andre die länger und empfindungsreicher sind, haben doch keine besondere Versifikation, gleich den Oden oder Chören des griechischen Trauerspiels, wodurch sie sich als cantica auszeichneten; sondern sie sind alle in eben den freien jambischen Versen, wie die dianerbia, geschrieben.

Donat, der drey hundert und fünfzig Jahre nach Christi Geburt lebte, sagt uns freylich, die Dialogen wären bloß gesprochen, die cantica aber, nicht

p) *Dictionnaire Encyclopedique*, Art. *Declamation des Anciens*.

von dem Dichter, sondern von einem geschickten Konkünstler, in Musik gesetzt worden. 2) Ich sollte daher fast glauben, daß diese *cantica* der lateinischen Komödie wirkliche Intermezzien oder Zwischenstücke gewesen wären, ganz vom Stütze selbst abgesondert, und vielleicht nicht bloß die Arbeiten eines andern Komponisten, sondern auch eines andern Dichters. <sup>3)</sup>

Da die Melodie der alten Deklamation damals bloß eine Art von Recitativ war, so konnte sie nichts weiter als einen poetischen Rhythmus haben, der lange nicht so genau war, als ein eigentlich musikalischer Rhythmus; genau freylich, in Ansehung der langen und kurzen Sylben; da sie sich aber mehr der gewöhnlichen Rede, als dem eigentlichen Gesange näherte, so muß sie auch, in Ansehung des Zeitmaahes, ungebundner und minder abgemessen gewesen seyn, als taktmäßige Melodie, dergleichen unsre heutigen Arien haben. Die Länge und Kürze der Sylben wird im neuen Recitativ streng beobachtet; die Worte werden stark accentuirt; und doch wird der metrische Takt nicht dabei in Acht genommen, oder doch geschlagen.

Voltaire, der sehr für das Schauspiel der Alten, und so wenig für die neuere Musik war, glaubte, daß wir nirgend eine so genaue Aehnlichkeit mit den griechischen *Strophei* finden könnten, als in der italienischen Oper. „Das italienische Recitativ,“ sage er; „ist völlig die Metropoëie des Alten; und ist gleich dieser Recitativ in langen Stücken ermüdend, so ist es doch in guten Stücken bewundernswürdig; und die Chöre in einigen Verstüben, welche nie in den Inhalt des Schauspiels verschlossen sind, gleichen dem Chor der Alten und desto mehr, weil sie in eine andre Art von Muß, als das Recitativ, gesetzt sind; so wie die Strophe, Epode, und Antistrophe von den Griechen ganz anders, als die Metropoëie des übrigen Schauspiels, gesungen wurde.“ „Ich weiß,“ fährt Voltaire fort, „dass diese Trauerspiele, welche durch die Reize der Musik, und durch die Pracht der Verkleidungen so sehr bezaubern, einen Fehler haben, den die *Acte* <sup>4)</sup> immer vermieden; einen Fehler, der die

q) *Diuerbia histriones probantur; cantus vero temperabatur modis, non a poeta, sed a perito artis musices factis.* *Scholia in Terent.*

r) Dass die Komödienstücke zwischen den Akten gespielt haben, scheint aus einer Etelle bey Plautus zu erhellen, der eine von seinen Personen am Schluss des ersten Akts im *Pseudolus* sagen läßt: Ich muß hinein; *tibicen vos interea hic dolestanterit.*

schönsten, und in andern Betracht regelmässigsten Trauerspiele, die je geschrieben sind, in Missgebürtigen verwandelt. Denn was kann ungetreulicher seyn, als eine jede Scene mit einer von jenen abgerissenen Arien zu schließen, welche die Handlung unterbrechen, und das Interesse des Schauspiels vertilgen, um nur einer weibischen Rehle Gelegenheit zu geben, sich mit Trillen und Läufen, auf Kosten der Poesie und des Menschenverstandes, hervorzuheben?“).

Die letzte Periode dieser angeführten Stelle beweist, wie unmöglich es ist, in theatralischen Streitigkeiten allen Partheyen ein Ouije zu thun. Denn gerade eben die Arien, welche Liebhabern der Musik so viel Vergnügen, und ihnen die Oper allein erträglich machen, werden von den bloßen Liebhabern der Poesie als die einzigen Mängel dieser dramatischen Gattung angesehen, wodurch sie unter das griechische Schauspiel hinabgesetzt wird. Und doch hat sich, wugesachtet des ausgemachten Verdienstes einzelner Arie (z. B. in einer Oper), sehr geneigt zu glauben, wenn man die Arien wegließe, daß, obgleich diese Schauspielgattung zwar mehr griechisch werden, schwertlich aber die Zahl ihrer Werke drer dadurch vergrößert, oder die Unternehmer der Bühnen dadurch bereichert werden würden.

Auch vermischten alle neuere Meister, welche die rechte Bekleidungheit des alten dramatischen Musik entdeckt zu haben glauben, sie sey eine Art. von Statisch gewesen, wie ich in meiner Geschichte der Musik an den Proben zeigen werde, die ich von der Musik der ersten Opern und Dramen zu liefern gehabt.

Der Amt. Dubos behauptet dreist und ohne Beweisen, daß der Schauspieler auf der Bühne der Aten von einem Generalbass sei begleitet worden, das nicht so wie das in der französischen Oper, sondern wie die Bassbegleitung des italiänischen Recitativs gewesen sei; und entscheidet, nach einer Etüde und Rupsertafel im Bartholomus, <sup>1)</sup> das Instrument, worauf dieser Generalbass gespielt worden, sei eine Fidèle gewesen. <sup>2)</sup> Wie aber der Zürcher, und mit eben der Wahrheit, behauptet dieser lebhaftie Schriftsteller, <sup>3)</sup> die Gemein-

s) Dissertation sur la Tragedie ancienne et moderne.

**t) De Tibiis Veterum.**

u) *Reflex. Crit. Tom. III. p. iii, 120, 126. edit. de Paris 1733.*

x) *Ibid.* p. 82.

aber empfehllichen Zeichen der Griechen wahren nichts anders, als die Anfangsbeschreibung der Roman der sechzehn Lieder in dem großen System oder Dichtertheorie. <sup>1)</sup> Abweichungen, die man nur bloß aufzählen darf, um sie zu widerlegen:

Herr Duclos leugnet in dem oben gedachten Artikel der Encyclopädie, wider die gewöhnliche Meinung, daß das Melos des griechischen Trauerspiels Gesang, oder auch nur Recitativ, nach bestimmten und musicalischen Tönen gewesen sei. Wenn es das aber nicht war, warum sagt denn Aristoteles, die Musik sei ein wesentliches Stück des Trauerspiels? oder wie konnten die Leyer und Flöten, von welchen die Deklamation begleitet wurde, und deren Töne bestimmt und musicalisch waren, dem Schauspieler nützlich, oder eine Ver- schönerung des Schauspiels selbst seyn? Es giebt verschiedene Stellen beyin Cicero, den Roscius betreffend, die völlig unverständlich seyn würden, wenn die alten römischen sowohl, als griechischen, Schauspieler nicht in musicalischen Noten deklamirt hätten. Er sagt uns, Roscius habe immer zu sagen pflegen, wenn das Alter seine Kräfte schwächen würde, so wollte er nicht die Bühne verlassen, sondern sein Spiel nach dem Verhältniß seiner Kräfte, und die Musik nach der Schwäche seiner Stimme einrichten. Und so kam es auch wirklich. Denn Cicero sagt gleichfalls von ihm, er habe in seinem Alter in einem tiefen Umsang der Stimme gesungen, und die tibicines langsam spielen lassen. <sup>2)</sup>

Herr Duclos, der so viele von den dreisten und gewagten Behauptungen des Abts Dubos tadelst, fällt dennoch in einen von seinen ärgsten Irrthümern, indem er sagt, die Deklamation der Alten, von der er leugnet, daß sie musicalisch gewesen, sei von einer auf der Flöte gespielten Bassstimme begleitet worden. Allein, außer der wirklichen Ungereimtheit, daß ein Bass auf einem Diskantinstrument gespielt seyn sollte, scheint sichs auch völlig erweisen zu lassen, daß die Alten gar keine Art von Bassbegleitung gekannt haben. <sup>3)</sup>

1) *Solet idem Roscius dicere; sc. quo plus sibi accederet aetatis, eo tardiores tibicinis modos, et cantus remissiores esse facturum. — In senectute numerosa in cantu ceciderat, ipsasque tardiores fecerat tibias.* *de Leg.*

2) In den angehängten Zusätzen nimmt Dr. Burney das gewissermaßen zurück, was er hier von der Ungereimtheit der Flötenbegleitung sagt. Aristides Quintilius, der eine Art von Schule für die Leyer angiebt, liefert auch eine für die Blasinstrumente. Die *canarys*, oder *trumpets*, am grobem, oder wie er es nennt, am männ-

Wir haben indes Plutarchs Zeugniß darüber, daß die Beleidigung des Trauerspiels bey den Griechen von der Zither, und andern Saiteninstrumenten, begleitet worden ist, auf eben die Art, wie Archibodus seine Kunden begleitet hatte. \*)

Die römische Komödie wurde, zur Zeit des Terenz, *libris guttibus et imparibus*, mit gleichen und ungleichen Bilden gelegenheit begleitet. So liest man in allen, auch den ältesten Handschriften dieses komischen Dichters. Wie diese Doppelflöten eigentlich beschaffen gewesen, und wie sie von Einem Person zugleich gespielt sind, hat sowohl den gelehrten, als den praktischen Tonkünstlern viel Kopfsbrechens gemacht. Ich für mein Theil war schon lange der Meinung gewesen, daß die gleichen Bilden mit einander im Ustiford, und die ungleichen, Octaven von einander seyn mochten, die mit Einem Mundstück geblasen wurde. So dachte ich hirschen vor meiner Reise nach Italien; und die vielen Abbildungen, die ich von diesen Bilden auf alter Bildhauerarbeite sah, brachten mich auf keine andre wahrscheinlichere Rüthmaßung. Es werden aber in meiner Geschichte der Musik häufige Gelegenheiten vorkommen, von diesen Instrumenten ein mehreres zu sagen. \*)

lichen Ende dieser Glala, und die phrygische Flöte (*aulos*) am weiblichen Ende derselben. Von der mittlern Gattung erwähnt er die pythische Flöte als männlich, wegen ihrer Tiefe, *du to saper*. Nach dem Diomed aber war diese pythische Flöte gerade das Instrument, das man bey den *canticis*, oder der *Deklamation*, brachte. Das Meßlos des Trauerspiels heißt *Hypatoides*, (Arist. Quint. p. 30.) das ist, von der däuskeren Tiefe. Und daher sagt auch Aristoteles, in seinen Problemen, ausdrücklich, die eigenthümlichen Tonarten der Deklamation wären die *hypodoriſche* und *hypophrygische*, d. i. die beiden tiefsten des Systems. Die Flöte, welche diese begleitete, konnte nicht, wohl ein Diskantinstrument seyn, ohne in Octaven, oder Doppeloctaven, mit der Stimme zu spielen. Wenn man indes eine Bassbegleitung zu diesen tiefen Tonarten annehmen will, das von der Singstimme verschieden gewesen wäre, so müßte es auf einer Flöte von ungeheurer Größe gespielt seyn.

a) Von der Begleitung der Worte des Trauerspiels mit der Zither findet sich eine starke Bestätigung im 49sten Problem des Aristoteles, wo er die *hypodoriſche*, zur Deklamation gebrauchte, Tonart, *παραδικατατη των ὀρχων* nennt, d. i. unter allen Tonarten die schicklichste für die Zither. Und Athenäus (L. I. c. 17. p. 20.) redet vom Sophokles, der, in seinem Trauerspiele *Thamyris*, selbst die Zither spielte.

\*) Dem ersten Bande seiner musikalischen Geschichte hat Dr. Burnry einige Be- trachtungen über die musikalischen Instrumente der Alten angehangt, worin er etwas

„Ich hab' ich nur noch von dem Chor zu reden, der bey den Trauerspielen das Alter so berühmt war.“

In den blühendsten Zeiten des athenischen Staats war der allgemeine Hong zu Schauspielen und öffentlichen Lustbarkeiten so groß, daß die Regierung, welche diese Vorstellungen zu besorgen hatte, vom Plutarch beschuldigt wird, sie unterstütze derselben mit grösster Auswüste, als ihre Flotten und Kriegsheere.

Die Sänger der Odys oder vollen Chöre wurden, zur Zeit des Aeschylus, bis auf fünfzig Personen vermehrt. Hernach wurde freylich durch eine Verordnung ihre Zahl auf fünfzehn hinabgesetzt. Ihr Haupt oder Anführer, der Choryphäus hieß, redete sehr oft, während des Schauspiels, als eine einzelne Person, und jundellten im Namen des ganzen Chors, entweder im Dialog mit den stehenden Personen, oder um die Zuschauer mit dem, was vorgieng, bekannt zu machen, auch, um die Zugend im Unglück zu bedauern, oder die unordentlichen Leidenschaften der Lasterhaften zu beklagen. V. Brumoy nennt ihn *Alouette-hoisse de la piece*.

Der großen Chöre, oder Zwischenspiele, waren gemeinlich vier; und zu Anfangs der Tragödie waren sie bloß das, was bey uns die Musik zwischen den Akten ist. Aeschylus verwebet sie zuerst mit in das Schauspiel; und, wie Doctor beweert, war eine gewisse Verschiedenheit in dem Versbau und der Melodie eines jeden Chors, wodurch er sich von den übrigen dergestalt unterschied, daß einer, er möchte in den Schauspiel kommen wenn er wollte, leicht an der Musik des Chors merken konnte, wie weit man mit der Vorstellung gekommen war.

Anfänglich waren die Akte eines Schauspiels bloße Episoden, oder Zwischenspiele, zwischen den Dithyramben oder Chören; in der Folge hingegen wars umgekehrt, und die Chöre wurden nun eine Art von Zwischennusik oder Zwischenspielen zu den Episoden, oder *canticis* und *diuerbiis*, die man in Scenen und Akte vertheilte. Dr. Franklin leugnet diese Eintheilung in Akte; und daran scheint er Recht zu haben, wenn er sagt, die Anzahl derselben sey nicht immer fünffach gewesen; daß aber die großen Chöre in einer höhern und erhabnern Poesie, und in einem von den Monologen und Dialogen verschiedenen Sylbenumständlicher von diesen Doppelflötten redet, und die oben geduserte Meynung davon, die auch wohl die wahrscheinlichste ist, bestätigt. *Umr. des Uebers.*

maß geschrieben gewesen sind, ist aus allen auf und gekommenen alten Trauerspielen so augenscheinlich, daß man gesagt hat, wenn die Schauspieler während der Akte die Sprache der Helden und Freunde redeten, so sprachen auch den Chören die Sprache der Götter; und eben so ausgemacht ist es auch, daß sie gewöhnlich während der Abwesenheit des Spielenden Verlust und Erfolg abgefragt wurden. Freilich war die Bühne nie leer; man wogte die Schauspieler müßig; und wenn also die Chöre dem Stücke selbst einverlebt waren, wie in einigen Trauerspielen des Sophokles; so kann man fragen, daß es eigentlich nur aus einem einzigen Akt bestehé.

Akt hieß bey den Griechen *deuter*, *Drama*; und hiervon nach die Benennung wahrscheinlich, daß beim ersten Auftritte theatralischer Darstellungen jeder Chor und jede Episode ein besonderes und vollständiges Stück ausmachte. Die Römer verstanden indes unter dem Borte *actus* einen Theil eines Schauspiels, der von einem andern Theile derselben abgesondert war; und die Zwischenzettel zwischen diesen Abtheilungen wurde entweder durch einen Chor, oder durch Laut und Gesang ausgefüllt. Zu Horazens Zeiten scheint die Anzahl von fünf Akten für die römische Bühne festgesetzt gewesen zu sein; und in Terenzens Lustspielen, und Seneca's Trauerspielen, ist diese Zahl immer die nämliche.

Da die griechischen Trauerspiele aus funfzehn oder sechzehn hundert Versen bestanden, so wären sie zu lang gewesen, wenn man sie achtzigig gesungen, und zu kurz, wenn man sie bloß gesprochen hätte. Indes hatten sowohl die Schauspieler als die Zuschauer Erhöhlung nöthig; und wenn aus diesem Bedürfniß der Chor nicht zuerst entstand, so veranlaßte es wenigstens doch die Vorwohnheit, zwischen den Hauptabtheilungen des Stücks einen Chor zu haben.

Ein Schauspiel besteht aus mancherley Vorfällen und Umständen, aus welchen der Dichter diejenigen wählt, die sich am besten für die Bühne schicken, und bey der Vorstellung am meisten interessiren. Von den übrigen nimmt man an, daß sie anderswo vorgehen; und, um für diese andernweltigen Umstände Zeit zu gewinnen, wurde der Zwischenraum zwischen den Akten der alten Schauspiele durch den Chor, oder andre Zwischenstücke ausgefüllt.

In allen den auf uns gekommenen griechischen Trauerspielen, wird die Handlung von Zeit zu Zeit durch die Zwischenkunst der Chöre unterbrochen, welche den Zwischenraum von den Hauptvorfällen des Stücks ausfüllen. Wäß-

rend derselben sind die spielenden Personen entweder abwesend, oder bleiben schweigend und unthätig auf der Bühne; und dies sind die wahren Abtheilungen des Schauspiels in Akte. Das sich diese aber allemal auf vier, fünf, oder irgend eine festgesetzte Zahl belaufen, lässt sich nicht aus den alten Handschriften der griechischen Schauspieldichter beweisen; sie mögen übrigens in neuern Abdrücken und von neuern Kunstrichtern eingeteilt seyn, wie sie wollen.

Wollte man die Anzahl dieser Abtheilungen nach der Zahl der Gesänge oder großen Chöre bestimmen, so beließen sie sich meistens auf sechs oder sieben. Jeder von diesen Hauptgesängen oder Chören bestand aus drei Absätzen der Stanzan, der Strophe, Antistrophe, und Epode.

Demetrius Triclinius sagt in seinem Buche über die Verse des Sophocles, die Strophe sei von dem Chor gesungen, wenn er sich nach der rechten Seite, die Antistrophe, wenn er sich nach der linken bewegte, und die Epode, wenn er diese beydien Schwenkungen gemacht hatte, und stille stand. Er behauptet, die Griechen hätten durch diese Schwenkungen, die sie von den Aegyptern erborgt hatten, den Lauf der Himmelskörper nachahmen wollen. Durch die Strophe, und Drehung nach der Rechten, hätten sie die Bewegung der Fixsterne angedeutet; durch die Antistrophe, und Wendung zur linken, den Lauf der Planeten; und durch die Epode, wobei sie sich gar nicht bewegten, den festen Stand der Erde. Pindar hat in seinen Oden eben diese Abwechselungen angebracht, vermutlich, weil man bey ihrer Afsingung eben diese Schwenkungen mache. Theseus erfand, nach seiner Rückkehr aus Kreta, einen Tanz, der aus verschiednen Drehungen bestand, zum Andenken des Kubenmordes; und dieser wurde nachher in den magistrischen Chor aufgenommen. Von der eigentlichen Urspr. aber, wie sich der Chor von der Rechten zur Linken bewegte hat, kann man sich schwerlich einen rechten Begriff machen. Dacier sagt: „Ich glaube, der Chor war in zwey Häusen getheilt, wie bey den Hebräern; der Hause zur Rechten kam, wenn er sich nach der linken wandte, bis auf die Hälfte von der Breite der Bühne; und dies war die Strophe; der andre Hause that das nämliche; und dies hieß die Antistrophe.“<sup>6</sup>)

Der Stand eines Schauspielers wurde lange bei den Griechen in Ehren gehalten. Ihre Dichter, die zugleich auch Redner, Staatsmänner und Feld-

b) Theatre des Grecs, du P. Brumoy, T. I.

herren waren, spielten die Hauptrollen, in ihren eignen Stücken; und Sophie-Elis, der zuerst in seinen Trouerspielen nicht auf der Bühne erschien, wurde durch den Mangel an Stimme gewünscht, nicht zu singen, 15 in 15. 3.

Nach dem Berichte des Léonard (P. 211. Kap. 2.) spielte Alceste auf, der zuerst regelmäßige Schauspieler unter dem Kürbissensitz, in seinen Stücken selbst, wie damals ein jeder Schauspielbühner thut, nicht mehr den Hauptteil des ganzen Werthums, waren die ersten Dichter, zugleich Musiker, und die Musik war von der Poetie unverzweiglich. Aber die gesuchten Schauspieler dichten fingen nicht nur ihre eignen Stücke in Musique sondern machten auch die Vorfschrift zu allen Schritten und Stellungen der Tänzer in dem Chor, und zu den Gebegden der Schauspieler. Fontenelle glaubte, musikalische Schauspieler, so könnten keiner von Gelehrsamkeit und Geschmack nicht eher gefallen, bis Dichter und Tänkunstler wieder in Eine Person vereinigt würden; und als der Léonard Villon, den Beaumain versetzte und in Musik gesetztesse, so allgemein von Beifall fand, und die erste Vorstellung davon, in Paris so oft wiederholt wurde, so schrie er den großen Beifall dieses Stücks dieser Vereinigung, 15. 3.

„Bei den alten Griechen,“ sagt Dacier,<sup>1)</sup> „gab es viele Dichter, die kleine Dichter waren; aber nicht einen einzigen Dichter, der sein Vorhaben fertig war, und nicht zu seinen eignen Stücken die Musik versetzen.“<sup>2)</sup> „Musica, qui erant quoadam sicutem poetae,“ sagt Cicero; denn in Geschichtsbüchern war die Musik eine Grundlage aller Wissenschaften; die Erziehung der Kinder wurde damit angefangen, weil man glaubte, es lese sich nichts großes von einem zu erwarten, der in der Musik unverfahren wäre. Dadurch erhielt vermutlich die griechische Poetie einen so großen Vorzug vor der lateinischen sowohl, als vor der Poetie neuerer Epochen. Denn in Rom waren Poetie und Musik gleich die schönen Künste, und die Dichter baselbst wütten gehörigt, ihre Stücke den Musikern zur Komposition zu geben, wie das gegenwärtig überall der Fall ist.“

„So dachte dieser einsichtsvolle Kunstrichter; eben dieser Meinung war durch den verstorbenen Dr. Brown; und eben so denken auch die meisten Gelehrten, denen die gute Musik und die guten Musiker unserer Zeiten wenig bekannt sind, und die sich daher einen romanhaften Begriff von der alten Musik aus den

1) *Remarques sur la Poetique d'Aristote*, p. 105.

übertriebenen Nachrichten von ihren Wirkungen machen; die sie bei den alten Schriftstellern gehabt haben.

Der Ueber-Metastasio, mehr Mann von der Welt, und in diesem Sinne mehr Kenner, gesteht, das Studium der neuen Musik sodre zu viel Zeit für einen Gelehrten, als daß er jemals im Scande seyn sollte, sich die zum Komponisten erforderlichen Geschicklichkeiten zu erwerben.

Die Griechen hatten freylich, in den Jahren ihrer Erziehung, weiter keine Sprache zu lernen, als ihre eignen; und so blieb ihnen mehr Zeit zu andern Wissenschaften übrig. Allein, bey aller Simplicität ihrer Musik, ist doch dieser Umstand, daß die Dichter selbst ihre eignen Stücke segen, und sie so gut und mit so vielem Vergnuff singen könnten, ein sicher Beweis für mich, daß ihre Musik nicht nur weniger Schwierigkeiten, sondern auch weniger Schönheiten hatte, als die neuere.

Es ist hier nicht der Ort, diesen Punkt näher zu erörtern; indes scheint es mir durchaus unmöglich, zugleich ein großer Dichter und ein großer Tonkünstler zu sein; warum sollte sich sonst nicht solch ein Zusammensatz von Talentein dicker Friederick Milton studierte die Musik; und das haben mehrere von unseren Dichtern gethan; aber sie so gründlich, wie ein Musiker von Profession zu erlernen, ist eine Möglichkeit, der sie sich nicht unterziehen können. Außerdem begreift ein poetisches Genie so wenig ein musikalischs mit in sich, daß einige von unsren größten Dichtern nicht nur Freunde der Harmonie gewesen sind, sondern auch einen so unglücklichen Bau des Schärs gehabt haben, daß sie nicht im Scande waren, einen Ton von dem andern zu unterscheiden.

„Der griechische Weise war, wie Scovina bemerkte,“ zugleich Philosop, Poet und Musiker. Durch die Trennung dieser Charaktere,“ sage er, „hab sie alle geschwächt worden; die Sphäre der Philosophie ist dadurch verengt, in der Poesie ist dadurch Mangel an Gedanken, und in der Musik Mangel an Stärke und Nachdruck entstanden. Wahrheit ist ihr unter den Menschen erloschen; der Philosoph redet nicht mehr durch das Medium der Poesie; und die Poesie hört man nicht mehr durch das Medium der Melodie.“ Nun aber ist, so viel ich einsehe, gerade das Gegenteil von dem allen wahr. Denn durch ihre Absonderung erhält eine jede von diesen Wissenschaften einen hö-

a) Della Ragion Poetica.

hern Grad von Ausbildung, wodurch sie mehr Stärke und Wirksamkeit, wo nicht auch mehr Ruhm, erlangt. Die Musik alter Philosophen, und die Philosophie neuerer Musiker war sich vermutlich an Werth so ziemlich gleich.

Wir sind ißt die vornehmsten Stücke der alten Schauspiele durchgegangen, in so fern sie die Musik betreffen: die Masken, die Echeia, die Melopoeia in den *canticis*, *diuersiis*, und in den *Chdren*, welche in die Strophe, Antistrophe und Epode getheilt wurden; die Begleitungen derselben mit der Zither und den Fldten, gleichen und ungleichen; die Vereinigung des Dichters und Tonkünstlers in der Person der alten dramatischen Schriftsteller; und alle diese Stücke beweisen, sowohl einzeln als zusammengenommen, daß die Deklamation der Griechen und Römer musikalisch war, und daß sie sich, gleich dem Recitativ in neuern Opern, nach einer gewissen Notenbezeichnung richtete. Ich will ich nur noch ein paar Worte von der Zuträglichkeit und Möglichkeit hinzu sezen; die neuere Deklamation in den natürlichen Tönen der Rede, unbegleitet von musikalischen Instrumenten, gleichfalls nach Noten einzurichten, durch welche die Hebung, Senkung und Beugung der Stimme genau angegeben, und der Grad ihrer Stärke feststellt, mit der Accentuierung der Worte und Sylben genau bestimmt würde. Was die Zuträglichkeit einer solchen Errichtung betrifft, so scheint sie in manchen Fällen höchst wünschenswerth zu seyn; allein, die Möglichkeit, sie ins Werk zu richten, ist gewiß sehr problematisch. Indes sage Dionys von Halikarnass<sup>e)</sup> in einer berühmten, schon oft erörterten Stelle: „die Quinte sey die gewöhnliche Grenze von der Melodie der Rede;“ das heißt, sagt der Abt Arnald, f.) „die Sehne, welche die Sprache zusammehält, wären gemeinlich alle in dem Umfang einer Quinte begriffen, und die Beugungen der Stimme erstreckten sich auf alle die verschiednen Grade dieses Intervalls. Jedes Wort hatte seinen Accent; die Sylbe wurde durch den hohen Tonus (Altus) gehoben, und durch den tiefen (Gravis) gesenkt. Diese Regel war fest und unveränderlich; der Grad des Hohen und Tiefen hingegen war frey und wandelbar; und eben diese Abwechslung und Freyheit gab der Aussprache nicht nur Anmut und Manigfaltigkeit, sondern diente auch dazu, die Gränzen und Schattirungen der Elokution zu zeigen.“

e) *De Struct. Orat. Sect. II. p. 76. Edit. Upton.*

f) *Memoires de Litterature, T. XXXII. p. 442.*

Es ließen sich viele Stellen aus dem Cicero, Quintilian, Plutarch und Boethius zum Beweise anführen, daß nicht nur Konkünstler und Schauspieler, sondern auch selbst Redner, eine Notation hatten, wodurch die Bewegungen der Stimme bestimmt wurden, welche ihren verschiedenen Berrichtungen, im Singen, Declamiren und öffentlichen Vortrag ans Volk, eigen waren.<sup>3)</sup>

Doch, die Redner wurden freilich nicht immer von einem Instrument begleitet; indes richtete sich ihre Stimme doch nach einem, welches Quintilian *clavariam*, Cicero *flauta*, und Plutarch *apryxos* oder *syriac*, nannte, welches alles einerley ist; und dies Instrument diente ihnen zu einer Art von Stimmschule. Sowohl Cicero<sup>4)</sup> als Plutarch<sup>5)</sup> erzählen die bekannte Geschichte von dem aufgebrachten Tribun *Rutilus Gracchus*, der wider in seinem natürlichen Ton, aus welchem er in der Hitze seiner Leidenschaft gekommen war, durch Hülfe eines Krechtes gebracht wurde, der mit einem solchen Instrument hinter ihm stand.<sup>6)</sup> Es läßt sich indes nicht leicht denken, was dieser Mittel für Nutzen würde gehabt haben, wenn sich die rhetorischen Töne nicht nach dem musikalischen gerichtet hätten.

Herr Duclos<sup>7)</sup> leugnet die Möglichkeit einer Notenschrift für die Rehe, weil die Intervallen zu klein wären, um sich mit Gewissheit bestimmten zu lassen; und darüber hat er vielleicht nicht Unrecht. Wenn er aber hinzufügt, daß „selbst wenn“ wenn solch eine Erfindung möglich wäre, der Gebrauch davon mehr Schaden

habe, Da es bey den Alten eben sowohl Wettkämpfe für die Stimme, als andre gymnastische Übungen gab, so hießen die, welche die Leitung der Stimme lehrten; *sonomae*, *phonacis*; und ihrer Anweisung wurden alle die übergeben, die zu Rednern, Sängern und Schauspielern bestimmt waren. Roscius hatte eine Akademie zum Unterricht in der Declamation, worin er verschiedene Personen zum öffentlichen Rednerschaften; oder zur Schauspieler vorbereitete. Mit einem darunter hatte er einen Rechtskampf, worin Cicero seine Rechte vertheidigte.

h) *De Orat.* L. III.

i) *In Vita C. Gracchi.*

k) Cicero sagt, diese tüzen habe mit seiner Stimmschule versteckt hinter ihm gestanden, ohne von dem Volke gesehen zu werden; und schreibt seine Beschäftigung nicht bloß darauf ein, daß er die Hitze seines Herrn mäßigte; zuweilen mußte er dieselbe auch regeln machen: *qui inflaret celeriter cum sonum, quo illum aut remissum excitaro* *aut presentatione rauocaret.*

(l.) l) *Encyclop. Art. Declamatio Art.*

den als Rügen stiftet würde, weil die Schauspieler dadurch frostig und unheilbar werden müssten; denn, sagt er, durch eine klassische Nachahmung würden jene den natürlichen Ausdruck verderben, den die Empfindungen einfließen, und dieselben gleichen Noten würden weder die Feinheit, noch die Annehmlichkeit und die Leidenschaft hervorbringen, welche das Verdienst eines Schauspielers, und das Vergnügen der Zuhörer ausmachen;“ wenn er dies alles hinzufügt, so muß ich sagen, daß eine gut geschriebene und gut gesetzte Scene im Recitativ aus dem Munde eines großen Sängers und guten Schauspielers kein gutes Dramaument überl Hausein wirkt. Denn, wenn solch ein Recitativ gleich auf musikalische Noten eingeschränkt ist, so hat es doch oft große Gewalt über die Leidenschaften derer Zuhörer, welche die Sprache verstehen. Man geht es einem Sänger ohne Stimme; so wird es doch immer noch ein schönes Recitativ bleiben. Ein schlechter Sänger kann es freilich verderben; es entgeht aber der Bezeichnung, und bleibt da für einen künstlerischen Sänger von vorzüglichem Talente, gleich einer Röde im Shakespeare; die von einem schlechten Dichter oder Komponisten verhunzt wird. Aber vielleicht ist es nicht zu wünschen, daß die Länge der Recitativs die durch dergleichen Noten aufzubringen würden, bleibender seyn sollen, als die musikalischen. Jedem neuen Sänger von besondern Fähigkeiten giebt man neue Musik zu einem alten Text, um diese Fähigkeiten zu zeigen; eben so könnte man es mit dem Schauspieler machen. Shakespeares Stücke könnten eben so gut, wie die Opern von Metastasio, neu komponirt werden; und in dem Falle wär' es zu wünschen gerezen, daß Garrick es übernommen hätte, die Komposition zu seyn.

Herr Duclos schreibt die Unzulänglichkeit solch eines Hilfsmittels auf die große Menge von Noten, die zur Anbetung so kleiner Beugungen der Stimme nöthig seyn würde; eine Schwierigkeit, die schon durch die eben angeführte Stelle beym Dionys zum Theil gehoben wird, wo es heißt, daß der Umgang der Stimme in der Deklamation, selbst während einer Scene der Leidenschaft, selten das Intervall einer Quarte überschreitet. Ich kann daher nicht umhin, die Erfindung von Charakteren für die theatralische Aussprache unter die musikalischen Deklamata zu setzen. Herr Garrick möchte freilich wider den Gebrauch derselben für sich den Einwurf: „sie würden seine Deklamation kalt und monotonisch machen, und ihn der Kraft beraubend die Dasein der Stimme nach

seinen jedesmaligen Empfindungen abzuändern.“ Darauf ließe sich aber antworten, daß ein großer Sänger, umsächeret des ihm von dem Komponisten vor-gelegten Umrisses, selten eine Art zweymal auf die nämliche Art zu singen pflegt; weshalb es gleich, in Anschauung der Begleitung imß des abgemessnen Taktes, itdmit jede Veränderung oder Verzierung zusammen treffen muß, ungleich schwerer ist, musikalische Töne in der Melodie abzuändern, als die Töne der Rede in der Declamation, die nicht nur mit keinen andern Stimmen in Verbindung stehen, sondern auch durch kein Zeitmaß eingeschränkt sind.

Ich wünsche im geringsten nicht, unser Trauerspiel jemals singen, oder als Recitativ vortragen zu hören, so sehr es auch vielleicht zu wünschen wäre, die Töne der Stimme, deren sich große Schauspieler bedienen, aufzuhalten zu können, wär es auch nur, um den jungen, unersährnen, und empfindungslosen Bewerbern um theatralischen Ruhm, dadurch aufzuhelfen.

Vom Moliere, als er in seinen eignen Stücken spielte, und von dem Schauspieler Beaubourg versichert der Abt Dubos im ganzen Ernst, daß sie sich die Declamation ihrer Scenen notirt haben.<sup>37)</sup> Er sagt zugleich, er wundre sich gar nicht, daß Schauspieler von Profession gemeiniglich wider einen solchen Zwang zu seyn pflegen; der Mensch wünscht von Natur überall frey zu seyn; il ne veut pas être constraint dans ses allures; man läßt sich nicht gern in seinem natürlichen Gange durch Regeln einschränken, sagt Montaigne. Allein, wenn gleich Schauspieler und Schauspielerinnen vom ersten Range sicher dorauf rechnen können, die Zuschauer zu bezaubern, sie mögen machen was sie wollen; so würde doch die Notation derer Töne, worinn eine beliebte und öffentliche Rede v.a. einem Garrick oder einem Cibber gesprochen wurde, nicht nur für minder große Schauspieler eine herliche Lehre, sondern auch ein Mittel werden, sie auf die Bühnewelt zu bringen, die ihre Namen und ihr Lob in der Geschichte der Schaubühne so oft antreffen, und begierig seyn wird, zu wissen, auf welche Art sie sich eine so allgemeine Bewunderung erworben haben.

<sup>37)</sup> v. v. Knecht. Crit. T. III. Sec. XVIII.

## Zehnter Abschnitt.

Ueber die Wirkungen, die man der Musik der Alten beplegt. \*)

**E**s giebe der Materialien zu diesem Theile meiner Abhandlung eine ungähnliche Menge; und wollte ich auch nur dem Leser alle die Erzählungen vorlegen, welche die ernsthaftesten und ehrwürdigsten Geschichtschreiber und Philosophen Griechenlands und Roms von den moralischen, meditischen und übernatürlichen Kräften der alten Musik vorgebrachte haben; so würde dieser Abschnitt so voll von den Wunderthaten der Tonkünstler werden, als die goldne Legende von Wundern der Heiligen ist. Die leichgläubigen und einstötigen Bewunderer des Alterthums haben indess alle diese Erzählungen so lange gelese, und mit Verehrung angesehen, daß sie sich dadurch einen übertriebenen Begriff von der Wortreichlichkeit der alten Musik eingeprägt haben; den sie nicht gern wieder aufgeben möchten. Und doch habe ich, nach einer höchst sorgfältigen Untersuchung dieser Sache, und nach einer genauen Bergliederung dieser Musik, durch Prüfung ihrer Bestandtheile, nichts entdecken können, daß sie vor der neuern in irgend einem andern Betracht den Vorzug gehabt hätte, als in Ansehung ihrer Simplicität, und strengen Anhänglichkeit an die metrischen Füße der Poetie, wozu sie gesetzt war. Denn als Musik allein betrachtet war sie offenbar weit unter der neuern, in den beyden grossen und wesentlichen Theilen der Kunst, Melodie und Harmonie.

Ich will daher in diesem Abschnitte die vornehmsten, bloss historischen Fakta sammeln und prüfen, die von den alten Schriftstellern von den Wirkungen der alten Musik erzählt sind; und worauf sich die neuern zum Besten dieser haben verasch. Und dies in folgender Ordnung:

Zuerst, von den Wirkungen der alten Musik, in so fern sie die Sitten gebessert, die Kultur befördert, und die von Natur wilden und barbaren Menschen geselliger und empfndlicher gemacht hat.

\*) Der größte Theil dieses Abschnitts ist aus Burette's Abhandlung über die Wirkungen der alten Musik genommen, in den Mem. de l'Acad. des Inscr. T. VII. edit. d'Amsterd. p. 205 seq.

Zweckens, von ihren Wirkungen, die Leidenschaften zu erregen oder zu dämpfen.

Und drittens, von ihrer medicinischen Kraft, Krankheiten zu heilen.

Unter den Wirkungen der ersten Art, wird eine von den sonderbarsten und auffallendsten von dem Geschichtsschreiber Polybius erzählt, einem ernsten, gewissen, und achtungswürdigen Schriftsteller, der in der Erzählung von den grausamen und ungerechten Handlungen, welche die Arkadier wider ihre Nachbarn, die Enoeher verübt, folgende merkwürdige Stelle hat, die ich der Länge nach hieher seheen will:

„Von den Einwohnern von Enoetha, deren Unfälle wir ist eben erzählt haben, ist es unstreitig, daß man nie ein Volk der grausamen Begegnung, die ihnen widerfuhr, so würdig gesunden habe. Und da die Arkadier überhaupt von jeher ihrer Zugtäden wegen durch ganz Griechenland berühmt gefeiert sind, und sich, sowohl durch ihr leutseliges und gaffstes Betragen, als durch ihre Ehrfurcht gegen die Götter und Verehrung alles dessen, was heilig ist, den größten Ruhm erworben haben; so wird es vielleicht dienlich seyn, zu untersuchen, woher die Einwohner dieser einstigen Stadt, ob sie gleich unstreitig Arkadier waren, sich dagegen durch rohe Wildheit ihrer Sitten und Lebensart, durch Wildheit und Grausamkeit, vor allen übrigen Griechen auszeichneten. Meine Rerührung nach entstand dieser Unterschied aus keiner andern Ursache, als, weil die Enoeher die ersten und einzigen Arkadier waren, die jene Einrichtung abschafften, welche von ihren Vorfahren mit der größten Rücksicht, und der sorgfältigsten Rücksicht auf das natürliche Genie und die befähigte Denkungsart des Volks, gemacht worden war; nämlich den Unterricht und die Leidung in der Musik, in jener achten und vollkommenen Mysik, die freylich in jedem Staate möglich, den Arkadiern aber durchaus notwendig ist. Denn wir haben im geringsten nicht Urfalte, jener Weisung beizupflichten, welche Ephorus in der Vorrede seiner Geschichte aussert, und die in der That dieses Schriftstellers sehr unwürdig ist, „dass die Musik vielfach erfunden sey, und die Menschen zu eduschen und zu hintergehen.“ Auch lasse sich nicht vermutzen, dass die Lacedaemonier und die alten Kretenser nicht guten Grund dazu gehabt hätten, als sie statt der Trompeten, das Blasenpfeil und die Harmonie der Verse einführen, um ihre Krieger zur Zeit der Schlacht zu ermuntern; oder dass die ersten Arkadi-

dier ohne dringende Noth, bey der übrigen Strenge und Härte ihrer Sitten und Lebensart, diese Kunst wesentlich mit ihrer Staatsverfassung verbunden, und nicht nur ihre Kinder, sondern auch die jungen Leute bis zum dreißigsten Jahre, zur beständigen Erlernung und Ausübung dhr. Musik angehalten hätten. Denn jedermann weiß, daß Arkadien fast das einzige Land ist, wo die Kinder, vom jüngsten Alter an, taetmäig ihre Lieder und Hymnen singen lernen, die zum Lebe ihrer Götter und Helden verkürt sind, und daß sie ist, seitdem sie die Musik vom Linnothaus und Philothenus erlernt haben, sich jährlich einmal, am Bacchusfest, auf den öffentlichen Schaupläßen versammeln, und daselbst in die Weite, bey dem Schall der Flöten tanzen, und, ihrem Alter gemäß, die Kinder die sogenannten kindlichen, und die jungen Leute die männlichen Spiele anstellen. Auch selbst bey ihren Privatgesellschaften und Gesellschaften, so sich niemals um Lohn gebühniger musikalischer Banden zu ihrer Unterhaltung sondern ein jeder mifselfst singen, wagn ihn die Reihe triff. Denn man sie gleich, ohne Beschämung und Vorwurf, auf die Kenntniß aller andern Wissenschaften keinen Anspruch machen; so dürfen sie doch, auf der einen Seite, ihre Geschicklichkeit in der Musik nicht verschelen, oder verleugnen, weil ihnen die Gelehrten: Unterricht darüber zu thäte machen; noch hängen sie, auf der andern Seite, sich weigern, von dieser Geschicklichkeit, wenn man's verlangt, Beweise zu geben, weil man solch eine Begehrung für schlumpflich hassen würde. Sie werden auch angewiesen, der Ordnung nach, alle griegische Schritte und Bewegungen, nach dem Schall der Instrumente zu machen; und auch das geschieht jährlich auf den Schaupläßen, auf öffentliche Kosten, und vor den Augen des ganzen Volks.

„Nun aber bin ich völlig davon überzeugt, daß die Alten diese Gebräuche gewiß nicht eingeführt haben, um dadurch Uppigkeit und vogtlüxigen Musiggang zu fördern; sondern weil sie theils die mühsame und beschwerliche Lebensart in Erwägung gezogen, zu welcher die Arkadien gehörten, theils auch die ihnen eigne Strenge der Sitten, welche bey ihnen durch die kalte und schwere Luft befürcht wurde, die ihr Land größtentheils bedeckte. Denn man wird allemal finden, daß die Menschen mit dem Himmelstrich ihres Aufenthalts einzige Heilsamkeit haben; und man kann sich wohl nicht anders erklären, daß man unter

den verschiedenen Völkern der Welt, die von einander abgesondert und getrennt leben, einen so großen Unterschied an Gesichtsfarbe, Bildungen, Sitten und Gebräuchen machen. Die Arkadien hatten daher, um ihre von Natur so rauhe und störige Denkungsart milder und geschmeidiger zu machen, außer den oben angeführten Gebräuchen, auch häufige Feste und Opfer angeordnet, welche beide Geschlechter gemeinschaftlich feierlich; die Männer mit den Frauen, und die Knaben mit den Mädchen; und hatten überhaupt alle die Einrichtungen gemacht, die dazu dienen, korporaten, ihre rauhen Gemüther stärker und nachgiebiger zu machen, und die Würdige ihret Sitten zu zähmen. Die Cynoertheer hingegen verachteten diese Künste, obgleich ihre Lust sowohl als ihre Lage, die beide in ganz Arkadien am rauhsten und unfreundlichsten waren, dergleichen Beschwermittel für sie noch nothwendiger mache, als für die übrigen; und so gerieten sie hernach beständig in innerliche Unruhen und Streitigkeiten, bis sie zuletzt so wild und unbiegsam wurden, daß es unter allen Städten Græchenlands keine einzige gab, worin jemals so viele und so große Verbrechen erhört wurden. Zu welch einer unglücklichen Verfassung dieß betrogen sie zuletzt gebracht hätte, weiß wie sehr ihr Verhalten von den Arkadiern verabscheut würde, sieht man offenbar aus dem, was ihnen begegnete, als sie eine Gesandschaft nach Lacedæmon schickten, nachdem unter ihnen ein schreckliches Blutbad vorgefallen war. Denn in jeglicher Stadt Arkadiens, durch welche ihre Abgeordneten kamen, befahl der öffentliche Herold ihnen sogleich wieder davon zu gehen. Auch die Mantiner bezeugten ihren Abscheu gegen sie noch stärker; denn so bald sie abgereiset waren, reiñigte man scherlich den Ort, und führte die Opferthiere freyerlich um die Stadt, und durch das ganze Gebiete.“

„Dies mag also genug seyn, die herrschenden Gebräuche Arkadiens als unzabelhaft dargestellen, und die Einwohner dieses Landes zugleich daran zu erinnern, daß die Musik in ihrem Segne nicht um des bloßen Vergnügens willen, sondern in einer bessern, und so wohlthätigen Absicht angeordnet sey, daß sie ihre Betreibung billig nie aufgeben sollten. Auch können die Cynoertheer aus diesen Betrachtungen einigen Nutzen ziehen; und, wenn ihnen die Götter in der Folge bessere Gefügungen einflößen sollten, so können sie ihren Fleiß auf Kenntnisse wenden, wodurch ihre Sitten besser und milder werden, und vornehmlich

auf die Musik. Denn dadurch allein können sie hoffen, jene wichtige Macht zu verlieren, wodurch sie so lange sich ausgezeichnet haben.“ \*)

Wenn gleich Polybius in dieser Stelle die glückliche Veränderung, die in den Sitten der Arkadier vorging, der Musik allein zuzuschreiben scheint, so verdiente sie doch offenbar nicht diese Ehre ganz, indem vieles davon unstrittig von der Poesie herrührte, welche jene begleitete. Diese war ernst, majestatisch und voll Andacht und Ehrfurcht gegen die Götter und Helden, deren glorreiche Handlungen und Wohlthaten darin besungen wurden, und mußte daher einen großen Einfluß auf die Gemüther junger Leute haben, an deren Erziehung diese beiden Künste so beträchtlichen Anteil hatten.

Homer läßt einen Tonkünstler über die Rhytmenkunst, während der Abwesenheit Agamemnon's, als Wächter ihrer Keuschheit bestimmen; und nicht eher, als bis man ihn weggeschickt, hatte ihr Verführer, Aegisth, die mündliche Gewalt über ihre Meißnungen: \*)

„Ansänglich lehnte die göttliche Rhytmenkunst seine strafbare Anklage von sich ab; denn sie war weise. Auch war ein Sdager beständig um sie, denn Agamemnon, als er vor Troja lag, die Auffüde über seine Gastinn sehr einzufordern hatte.“

Es ist indes nicht zu glauben, daß bloßer Unterricht in der Musik, gleich auch Unterricht in Klugheit und Tugend seyn konnte; es muß die Poesie gewesen seyn, in welche die Lehren und Worschriften dieses Warden eingefleidet waren, wodurch die Königin von der Untreue abgehalten wurde, und nicht der bloße Kläng' seines Liedes; obgleich Pausanias, in der Beschreibung von Atika, ihn *αειδος ορνη* \*\*) nennt, einen Sänger, nicht einen Dichter.

Wollte man aber diese Erzählungen beym Homer und Pausanias buchstäblich verstehen, so würden sie mehr die Empfindlichkeit der Griechen gegen ihre Musik, als die Vorzerrlichkeit derselben, in einem so entfernten Alterthum, beweisen. Denn, wenn gleich alle Schriftsteller darin übereinstimmen, daß

a) B. IV.

\*) Odys. L. III, v. 266.

\*\*) Gerade so heißt er auch in der angeführten homerischen Stelle. Daraus aber folgt nicht, daß er das, was er sang, nicht selbst verfertigt hatte, und wenn das auch nicht, so waren es doch ohne Zweifel immer Gefinge moralischen Inhalts. Künste, den Ueberbau eines Menschen zu bilden, sind es.

Die griechische Leyer anfänglich nur drey oder vier offne Seiten, und hernach viele Jahrhunderte hindurch, höchstens nur sieben oder acht Seiten hatte, durch welche kleine Anzahl von Lonen die Stimme ganz gelenkt und regiert wurde; so gehörten doch die wundervollen Wirkungen der Musik eigentlich in jene finstern und fabelhaften Zeiten, da die Kunst vermutlich noch in ihrer Kindheit, und die Zuhörer wenigstens eben so unwissend als die Spieler und Sänger waren. <sup>\*)</sup>

Ist aber, da man Götter und Götterinnen wieder zu Menschen gemacht, und die alten Helden gleichfalls wieder auf ihre Menschheit herabgesetzt hat, läßt sich fragen, ob wir denn bloß noch die wundervollen Erzählungen beibehalten wollen, welche die Musik dieser entfernten Zeiten betreffen, wenn wir schon alles übrige aufgegeben haben?

Ich will nun zweckens dasjenige anführen, was die alten Schriftsteller von der Gewalt der Musik über die Leidenschaften melden.

Plautarch erzählt in seinem Gespräch über die Musik, daß Terpander durch Hülfe dieser Kunst einen heftigen Aufruhr unter den Lacedämoniern gestiftet habe.

Eben dieser Schriftsteller meldet im Leben Solon's, dieser berühmte Gesangsteller habe durch das Absingen einer von ihm selbst verfertigten Elegie, die aus hundert Versen bestand, seine Landesleute, die Athenienser, zur Erneuerung des Krieges mit den Makedoniern ermuntert, dem man in einem Anfall von Verzweiflung ein Ende gemacht hatte, und dessen man bei Todesstrafe nicht erwähnen durfte. Durch die Stärke seines Gesanges aber wurden sie dergestattet aufgefeuert, daß sie nicht eher erhöhen, bis sie Salamis eingenommen hätten, welches die Veranlassung dieses Krieges gewesen war. Diesen Umstand erzählt nicht nur Plutarch, sondern auch Diogenes Laertius, Pausanias, und Polyclitus.

Pythagoras sah einmal, nach dem Boethius, <sup>\*)</sup> einen jungen, vom Wein erhitzten Fremdling in einer solchen Wuth, daß er im Begrif war, daß Haus seiner Geliebten in Brand zu stecken, weil sie ihm seinen Nebenbuh'ler vor.

o) Aus den großen Klagen des Plato und Aristoteles über die Entartung und Verderbnis der Musik zu ihrer Zeit, wegen ihrer zu großen Verfeinerung, läßt sich schließen, daß ihre wundervollen Wirkungen damals aufgehört hatten.

p) Music. L. I. c. L.

zog, wozu ihn außerdem noch der Schall einer in der phryngischen Tonart gespielten Flöte ermunterte. Er brachte diesen jungen Menschen dadurch wieder zur Ruhe und zur Vernunft, daß er der *tibicina*, oder Flötenspielerin, befehl, ihre Tonart zu verändern, und eine ernste und ruhige Melodie, in dem, dem Spontäten gewöhnlich eignen, Zeitmaß zu spielen. <sup>1)</sup> Fast eben das erzählte Salen vom Damon, dem Musiklehrer des Sokrates; und Empedokles soll auf gleiche Art durch den Röng seiner Lehrer einen Mord verhütet haben.

Plutarch erzählt vom Antigenides, was andre dem Timotheus gegen schreleben, er habe durch eine lebhafte Musik, die der dem Alexander vorspielte, den Muth dieses Königs dergestalt entflammt, daß er plötzlich von der Lade aussprang, und zu den Waffen grif.

Der Maler Theon, der die Gewalt dieser kriegerischen Musik kannte, machte sich dieselbe zu Nutze. Denn, nach dem Aelian, <sup>2)</sup> ließ er bey der Anstellung eines Gemäldes, worauf er einen Krieger, im Begrif auf den Feind loszugehn, vorstellte hatte, vorher den Tibicen zum Angriff blasen; und sobald er sah, daß die Zuschauer durch diese Musik genugsam belebt waren, deckte er sein Gemälde auf, welches nun allgemein bewundert wurde.

Thucydides sage, nach der Anführung des Aulus Gellius, <sup>3)</sup> daß die sacerdotalen in die Schlacht gegogen wären, habe ein Tibicen sanfte und beruhigende Musik gespielt, ihren Muth zu mäßigen, damit sie nicht aus tollkühner Hizt den Anfall mit zu großer Hesitigkeit thun möchten; dann ihr Muth bedurste überhaupt mehr zurückgehalten als ermuntert zu werden.

Indes wären sie doch in einem Gefechte mit den Messeniern brynaha muthlos geworden. Der berühmte Thytäus, der an diesem Tage Tibicen war, sah es, daß das Heer anfieng zu weichen, und sogleich hörte er mit der lydischen Tonart auf, und spielte in der phryngischen. Hierdurch wurde ihr durch jene Tonart geschwächter Muth dergestalt wieder belebt, daß sie einen vollkommenen Sieg ersuchten. <sup>4)</sup>

q) Die Franzosen glauben, dieß Zeitmaß sey mit dem einerley gewesen, welches die sogenannten *sommets* in ihren alten ernsthaften Opern haben, wodurch man so leicht ruhig und schlaftrig gemacht wird.

r) L. II. c. 44.

s) L. I. c. II.

t) *Patritius*, L. II. c. 2.

Der gleichen wunderbaren Wirkungen nun soll die alte Musik auf die Lebendigsten gehabt haben. Wir wollen ißt, ohne die Wahrheit dieser Erzählungen streitig zu machen, nur untersuchen, ob es, in diesen frühen Zeiten, notwendig war, daß die Kunst schon zur großen Vollkommenheit gelangt seyn müßte, um so mächtige Wirkungen hervorzubringen.

Wen jenein Ausruh in Sparta, den Terpander so glücklich zu stellen im Stande war, beiderkeit Ich blosß, daß die Leyer hieran nicht den vornehmsten Anteil gehabt zu haben scheint. Denn dieß Instrument diente nur blosß zur Begleitung für die Stimme des Musikers, der zugleich auch ein vortrefflicher Dichter war, und dessen Verse bei dieser Gelegenheit wahrscheinlich weit überredend waren, als seine Musik. Ich habe schon angemerkt, wie sehr seine Melodie und Modulation durch den kleinen Umfang seiner Leyer muß beschränkt gewesen seyn; aber, so sehr auch Terpander vielleicht ihre Gränzen mochte zu erweitern wünschen, würde er doch schwerlich so unbesonnen gewesen seyn, sich zum zweytenmal der Strafe auszusetzen, die ihm vorhin die Ephoren dafür auferlegt hatten, daß er seine Leyer nur mit einer einzigen Saite vermehrte. \*)

Bey Solon's Ermunterung zum Kriege wegen der Stadt Salamis, mußte die günstige kriegerische Anlage, worinn er die atheniensische Jugend fand, mußten die überredenden Verse seiner Elegie, deren Dichtung durch jeden bey solchen Gelegenheiten wichtigen Umstand, anziehend und rührend wurde, nicht weniger als die Musik dazu beitragen, daß man ihn mit Beifall hörte. Denn die damals auf wenig Moten eingeschränkte Melodie war keiner großen Mainlichkeit fähig; und von dem Rhythmus können wir uns leicht einen Begriff machen; da er aus Daktylen, Spondäen und Anapästen bestanden haben muß den einzigen Sylbenmaassen, die in elegischen Versen statt fanden.

Bey der Gewalt, die der Flöte beigelegt wird, fällt das Wunderbare sehr weg, wenn man bedenkt, daß diese Gewalt, in den angeführten Fällen; blosß bey Leuten gebraucht wurde, die vom Wein berauscht waren. Denn auch

u) Obgleich die Spartaner die Musik unter den Griechen zuerst in Aufnahme gebracht hatten, so waren sie doch solche Feinde von allen Veränderungen in dieser Kunst, daß Terpander nicht der einzige Verbesserer und Neuerer war, den sie dafür bestrafsten. Phrynnis und Timotheus wurden noch härter dafür angesehen. Und Plutarch redet von einem Leyerspieler, den sie schwer dafür am Gelde strafsten, daß er mit den Fingern spielse, und nicht mit einem Plektrum, wie ihre Vorfahren gethan hatten.

Ist würde es gar nicht schwer seyn, eine Gesellschaft betrübner Leute, durch eine schlechte Hoboe, oder eine Trommel und Pfeife, ganz wild zu machen; wenn sich aber die erste Hölle gelegt hätte, und die Hoboe eine feierlichere Melodie, und allmählich immer langsamer, spielte; so würde man diese trübseligen Helden gar bald fest einschlafen seyn, ohne daß man deswegen der Widerflucht der Musik, oder des Spiels, viel Ehe zu zulegen hätte.

Man darf also die Bilder, die nach Auseitung des Pythagoras und Diogenes gespielt werden, in nicht viel wunderbarern Liedern ansehen; eben so wenig, als die Lieder des Epipedokles, die fälsch gewesen seyn soll, einen Mord zu verhindern. Denn alles, - was sich aus den Erzählungen von diesen Dichtern und Kunstsämlern folgern läßt, läuft darauf hinaus, daß er einen wüchsenden jungen Menschen vermittelst poetischer Ermahnungen, die er ihm in einem Liede vortrug, wieder zu sich selbst brachte. Denn die Leyer wurde damals, wie oben schon besprochen ist, hauptsächlich zur Begleitung der Stimme gebraucht.

Was die besondere Gewalt des Timotheus oder Antigonus über den Alexander betrifft; was darf man sich da wundern, daß ein junger kriegerischer Fürst, der außerst empfindlich für die Schönheiten der Musik war, möglich von der Tafel aussprangt, wenn er ein kriegerisches Geul, oder einen Marsch, spielen hörte, daß er zu den Waffen greift, und einen psychischen Kampf antritt? Dürfen die Fähigkeiten eines Kunstsämlers außertordentlich, oder darf die Musik wundervoll seyn, um solch eine natürliche Wirkung hervorzubringen?

Ein thozischer Fürst, dessen Xenophon, im siebenten Buche, erwähnt, wurde auf eben die Art durch den Klang der Bilder und der Trompeten, die aus einer unbereiteten Ochsenhaut gemacht waren, in Bewegung gesetzt, und tanzte nun so heftig und wild, als wollte er in einer Stelle aus dem Wege fliehen. Dürfen wir aber daraus den Schluß machen, daß in der Stadt Eerasontes, wo sich dies soll zugetragen haben, die Musik einen höhern Grab der Vollkommenheit, als andernwo, erreicht habe?

Der Trompeter Herodorus, von Megara, war, nach dem Athenäus, im Stande, das Heer des Demetrius dadurch, daß er zwey Trompeten auf einmal blies, während der Belagerung von Argos, dergestalt anzufeuern, daß sie nun eine Maschine gegen die Wälle zu bringen vermochten, die sie einige Tage vorher, ihrer ungeheuren Schwere wegen, nicht hatten aus der Stelle bewegen können.

gen können. Allein das ganze Wunder dieser That läßt sich sehr bequem auf ein Zeichen deuten, welches der Tonkünstler den Soldaten gab, an den Sturmbock, oder andre Kriegsmaschinen, gemeinschaftlich und auf einmal Hand anlegen; und weil bei ihren vorigen Versuchen dies Zeichen fehlte; so waren ihre Bemühungen nie vereint, und folglich ohne Wirkung gewesen.

Eben so läßt sich nicht viel sonderliches, weder von der Musik noch von dem Tonkünstler, schließen, dessen Saro Grammatikus erwähnt,<sup>a)</sup> und der unter der Regierung Erichs des Zweyten von Dänemark, seine Zuhörer nach Gefallen in Bath versetzen konnte. Wenn dies geschah in einem flüstern und barbarischen Zeitalter, da die Musik in äußersten Verfall gerathen war. So unvollkommen sie indessen seyn möchte, so scheint doch ihre Gewalt eben so groß, als zur Zeit Alexanders, gewesen zu seyn. Giraldi versichert, er habe die nämlichen Wirkungen am Hore Leo's des Zehnten hervorbringen sehen. Die Musik war freylich damals schon ihrer Barbaren ein wenig entrissen, ob sie gleich von ihrem eigigen Grade der Vollkommenheit noch sehr entfernt war.

Alles dies verdeutzt bloß, daß die beste Musik aller Zeiten, sie mag noch so roh und unvollkommen seyn, große Gewalt über die menschlichen Neigungen hat, und für einnehmend, vollkommen und unnachahmlich gehalten wird. Daher jene hyperbolischen Lobsprüche aller Zeiten und Länder auf Musik, die keuten von Geschmack in den folgenden Zeiten unerträglich wird; und vielleicht, je barbarischer das Zeitalter und die Musik, desto mächtiger sind ihre Wirkungen.<sup>b)</sup>

Ist nicht ich meinen Lesern noch drittens die medicinischen Kräfte anzugeben, die man der Musik der Alten beigelegt hat.

Mercianus Kapella versichert,<sup>c)</sup> es wären Gieber durch Gesang gesundt worden, und Asklepiades habe die Taubheit mit dem Schall einer Tromm

a) L. XII. p. 226.

y) For still the less they understand,  
The more they adwire the slight of hand.

b i. „Je weniger man davon versteht, desto mehr bewundert man die Behendigkeit der Hand.“ — In den ersten Zeiten Griechenlandes, als die Musik noch eine neue Kunst, und die Zuhörer, noch an keine Schönheiten gewöhnt, ihrem Gefühle freyen Lauf ließen, ohue ihren Geschmack erst um Erlaubniß zu ihrem Verfall zu fragen, waren ihre Wirkungen am wunderbarsten.

z) L. IX. de Musica.

peit gehoben. Allerdings ein Wunder, dass eben der Schwere, der manche Leute taub machen könnte, bey andern ein Mittel, taubig abgeben kann! Das heißt, die Otter ihren eignen Biss heilen lassen. Vielleicht aber war Alkeliades Erfinder des Akustikos, oder der Ohrenrezipete, die man sonst für eine neue Erfindung hält, oder des Sprachhefts, welches gewissermaßen ein Heilungsmittel für entfernte Taubheit ist. Und das wären dann herrliche Beweise von der Gewalt der Musik! \*) Wie haben das Zeugnis Plutarchs, \*) und verschwiegen anderer alter Schriftsteller, dass Thalestris, der Krieger, die Macedonier durch die Anmut seiner Lieder von der Pest befreite.

Xenokrates brauchte, wie uns Marcianus Capella seiner meldet, den Schall der Instrumente zur Heilung der Wahnsinnigen; und Apollonius Dyskolus \*) sagt in seiner fabelhaften Geschichte, *Historia Commissaria*, aus Theophrast's Abhandlung über den Enthusiasmus, die Musik sei ein bewährtes Mittel wider die Niedergeschlagenheit und Verzückung; und der Schall der Flöte helle die fallende Sorge und das Hüstwöh. Athenäus führt eben diese Stelle aus dem Theophrast, mit dem Zusah, an, dass die Flöte bey der letzten Krankheit, um die Kur desto sicher zu machen, in der phrygischen Tonart spielen müsse. \*) Aulus Gellius hingegen, der eben dieses Mittels erprobhat, \*) scheint es auf ganz andre Art zu verordnen, indem er dem Flötenspieler einen sanften und angenehmen Gang der Töne vorschreibt: *si modulus levibus tibicen incinat.* Denn die phrygische Tonart war vorzüglich heftig und wütend. Dies heißt beym Coelius Aurgianus, *loca dolentia decantare*, \*) die kranken Theile des Körpers bezaubern. Er sagt sogar, wie man die

a) Verschiedne Neuere behaupten, dass Taube bey einem grossen Geräusche am besten hören können; vielleicht, um zu beweisen, dass das griechische Geräusch nichts anderes hätte können, was nicht auch das neuere vermug. Und Dr. Willis erzählt besonders von einer Dame, die nur hören konnte, wenn man die Trommel schlug; so, dass auch ihr Mund, wie er sagt, einen Trommelschläger zu ihrem Bedienten annahm, um das Vergnügen ihres Gesprächs genießen zu können.

b) *De Musica.*

c) Cap. XLIX. *de Musica*, p. 42.

d) *Deipnosoph.* L. XIV. c. 15.

e) L. IV. c. 13.

f) *Chron.* L. V. c. I. Sect. 23.

aus Gläsern in solchen Fällen bewerkstelligt, indem er bemerkt, daß Schmerz werde dadurch gehoben, daß man eine Schwingung in den Hören des leidenden Theils comun habe: *Quae cum sonum sinneret palpitando; discusso dolore intellectus.* <sup>1)</sup> Gelenk redet im Erste vom Glotzenblasein auf den leidenden Theil, das, wie ich glaube, die Dampfbäder thun solle. <sup>2)</sup> Der Schrift der Stole war auch ein besondres Mittel wider den Otternbiss, nach dem Theophrast und Danderit, auf die sich Amatus Gallus als Zeugen beruft. Stolos war samme wie unter den heilsamen Kräften, welche die Alten der Natur beilegen, außerordentlicher vor, als was Artifexes von ihrer vermeinten Stolz erachtet, die Schärfe der Strafen zu mildern. Die Tyrhener, sage er, griffen als ihre Slaven, als beym Glotzenspiel, welches sie als einen Beweis der Menschlichkeit ansahen, um dem Schmerz einiges Gegengewicht zu geben, und meint sie glauben, daß durch solch eine Ergötzung die ganze Summe des Schraps gemindert werde. <sup>3)</sup> Hiezu nehme man noch eine Stelle beym Justin. *Pollux,* <sup>4)</sup> woraus man sieht, daß auf den dreirudrigen Schiffen allemal ein Schiffer, oder Ruderenspieler war, nicht nur, um das Zeitsmaß oder die Ruderung für jeden Rudererschlag anzugeben, sondern auch, um die Rudererkreche durch die Unzwecklichkeit der Melodie zu belästigen und zu erheitern. Und von dieser Gewohnheit nahm Quintilius Antas zu sagen, die Musik sey ein Geschenk der Natur, um uns in Stand zu setzen, Mah und Arbeit desto gelassener zu verrichten. <sup>5)</sup>

Dies sind die vornehmsten Stellen, welche von den medicinischen Wirkungen der Musik bey den Alten vorkommen. Bei ihrer Untersuchung werth mich auf das Urtheil des Herrn Burette zu setzen, dessen Meynungen um so mehr Gewicht haben werden, da er nicht nur lange Zeit aus der Musik der Al-

g) Viele von den Alten reden von der Musik als von einem Recept für jede Krankheit; und es ist wahrscheinlich, daß das lateinische Wort *præcineres*, den Schmerz wegzaubern, und *incantare*, bezaubern, von dem medicinischen Gebrauch des Gesanges entstanden sey.

h) Nach der Lustigkeit der Musik zu erheitern, geschieht es wohl aus einer ganz andern Ursachen, daß die preußischen Soldaten heutiges Tages nach der Musik Spießzüchten laufen. Ann. des Verf.

i) L. IV. c. 8.

k) *Instit. Orat.* L. I. c. 10.

ten sein besondres Studium gemacht habe; sondern auch selbst ein Werk vor. Dieser Schriftsteller hat in einer besondren Abhandlung über diese Materie viele von den angeführten Erzählungen, von den Wirkungen der Musik in Heilung der Krankheiten, geprüft und erörtert. Er gesteht, so sei nicht nur möglich sondern auch wahrscheinlich, daß die Musik, wenn sie in wiederholten Schlägen und Schwingungen auf die Nerven, Zähne und Lebensegeister wirkt, zur Heilung gewisser Krankheiten dienlich seyn könnte; <sup>\*)</sup> jedoch glaubt er im geringsten nicht, daß die Wirkung der Alten diese Kraft in höherer Grade, als die unsre, besessen habe, sondern vielmehr, daß eine sehr ruhige und gemaine Musik eben so leicht sich bey solchen Gelegenheiten wirksam erweise kann, als die ausgesuchteste und vollkommenste. Die amerikanischen Wilden vermeidten diese Kuren durch Geräusch und Gefreische ihrer unvollkommenen Instrumente zu thun; und in Apulien, wo der Tarantelbiss, wie man glaubt, durch Musik gehärt wird, die eine Begierde zu tanzen erregt, geschieht das durch eine gemeine, sehr plötzliche gespielte Melodie; <sup>4)</sup>

Man darf daherst leichtgläubig seyn, wenn man es für möglich hältet kann, die Pest durch Musik zu vertreiben. Und doch erzählen die Alten, wie gesagt, Chaletas, ein berühmter lyrischer Dichter, zu Sokon's Zeiten, habe diese Gabe gehabt. Es ist aber unmöglich, diese Geschichte glaublich zu machen, ohne sie durch verschiedene in der Erzählung ausgelassene Umstände zu mildern. Erstlich, ist es gewiß, daß dieser Dichter unter den Lacedätoniern, wohin end der Pest, auf Beschluß des Drakels aufgenommen wurde; daß, vermöge seiner Sendung, alle die Verse und die Hymanen, die er sang, in Gebeten und Fürbitten bestanden haben müssen, um den Zorn der Götter von dem Volke abzuwenden, welches er zu Opfern, Sühnungen, Reueigungen, und manchen andern Andachtsübungen ernahnte, welche, so abergläubisch sie auch waren, doch nochwendig die Gemüther des großen Hauses in Bewegung schen, und

<sup>\*)</sup> Man sehe hierüber Ernst Anton Nicola's Verbindung der Musik mit der Erkennungsfähigkeit, Halle, 1745. 8. Ann. des Webers.

<sup>4)</sup> Burette; Dr. Mead, Baglivi, und alle damalige europäische Gelehrte, scheinen diese Sache gar nicht in Zweifel gezogen zu haben; wovon jedoch philosophische und genaue Untersucher nach der Zeit befunden, daß sie auf lauter Erdichtung und Betrug gebauet ist. S. Serrao, della Tarantola o vero l'alangjo di Puglia.

umgekehrt eben die Wirkungen hervorbringen müssen, wie ist allgemeines Fausten, und, in katholischen Ländern, Prozessionen zur Zeit der Gefahr, wodurch der Mut gestärkt, und die Hoffnung belebt wird.

Da die Krankheit, bei der Ankunft des Tonkünstlers, vermutlich ihren höchsten Grad erreicht hatte, so möß sie hattlich allmächtig immer weniger ansteckend geworden seyn, bis sie zulegt von selbst aufhöre, wenn die Lust den Saamen der Ansteckung verwehte, und ihre vormalige Reinigkeit wieder erholt. Und nun schrieb das Volk die Heilung der Seuche der Musik des Thaleas zu, denn man für den einzigen Medicus hielte, dem man seine glückliche Befreyung zu danken hätte.

Dies ist es gerade, was Plutarch sagen will, der diese Geschichte erzählt; und was Homer sagen wollte, wenn er das Aufhören der Euche unter den Griechen, bei der Belagerung von Troja, der Musik zuschrieb. (Ilias, B. I. v. 472.) Denn der Dichter scheint hier bloß zu sagen, Apoll sei den Griechen wieder gnädig worden, und habe sie von der Plage, die sie getroffen hatte, befreit, weil man die Chryseis threm Vater zurückgegeben, und Opfer und Gaben dargebracht hatte.

Herr Burette hält es für sehr begreiflich, daß die Musik sehr dienlich seyn kann, die Schmerzen des Hüftwehs zu lindern, wo nicht gar zu vertreiben. Er glaubt, dies könne auf zweyerley Art geschehen: erstlich, durch Ergötzung des Ohrs und Berstreuung der Aufmerksamkeit; und zweyten, durch hervorgebrachte Schwingungen und Erschütterungen der Nerven, die vielleicht die Säfte in Bewegung bringen, und die Stockungen heben können, welche das Uebel verursachen. Auf diese Weise kann die Wirkung musikalischer Töne auf die Gibrern des Gehirns, und auf die Lebensgeister, die Schmerzen epileptischer und wahnwitziger Personen zuweilen lindern, und selbst die heftigsten Anfälle dieser beyden fürchterlichen Krankheiten schwächen. Und wenn das Alterthum Beispiele von dieser Heilkraft dässtelle; so können wir ihnen andre von eben der Art entgegen stellen, welche durch eine Musik, die eben nicht von der besten Art war, bewirkt seyn sollen. Denn nicht nur Herr Burette, sondern auch viele neuere Philosophen, Aerzte und Bergliederer, haben eben so wohl, als alte Dichter und Geschichtschreiber, geglaubt, daß die Musik die Kraft habe, nicht nur

210 X. Abschit. Von den Wirkungen der Musik der Alten.

das Gemüth, sondern auch das Nervensystem dergestalt zu röhren, daß dadurch auf eine Zeitlang Linderung in gewissen Krankheiten, und am Ende selbst Heilung von Grund aus, bewirkt wird.

In den Memoiren der Akademie der Wissenschaften für die Jahre 1707 und 1708, findet man verschiedene Nachrichten von Krankheiten, wobei alle, noch so wirksame, gewöhnliche Mittel nichts vermocht haben, die aber zulegt den sanftesten Eindrücken der Harmonie gewichen sind.

Herr von Mairan macht in diesen Memoiren von 1737 über die medicinischen Kräfte der Musik folgende Anmerkung: „Wir haben der mechanischen und unwillkürlichen Verbindung zwischen dem Organ des Gehörs, und den in der äußern Luft erregten Konsonanzen, vereint mit der schnellen Mittheilung der Erschütterungen dieses Organs an das ganze Nervensystem, die Heilung krampfhafter Uebel, und derer Fieber zu danken, die von Wahnsinn und Zuckungen begleitet sind, von welchen unsre Memoiren viele Beispiele liefern.“

Der gelehrte Dr. Bianchini, Professor der Arzneykunde zu Udino, hat neulich alle die in den alten Schriftstellern vorkommenden Stellen gesammelt, welche den medicinischen Gebrauch betreffen, den Asklepiades von der Musik machte. Und man sieht aus diesem Werke, <sup>m)</sup> daß sie als Arzneymittel von den alten Aegyptiern, Hebräern, Griechen und Römern, nicht nur in hängen, sondern auch in chronischen Krankheiten, gebraucht wurde. Auch führt er verschiedene ihm selbst vorgekommene Fälle an, in welchen die Musik gute Wirkung gethan hat; allein die Ehre, diese Krankheiten geheilt zu haben, gebührt doch eigentlich mehr der neuen, als der alten Musik.

Und nun, da ich die der alten Musik beigelegte Gewalt über die Menschen, in Besserung der Sitten, Lenkung der Leidenschaften, und Heilung der Krankheiten, untersucht habe, könnte ich diesen Abschnitte mit Erzählungen von ihrem Einfluß auf die unvernünftige Schöpfung, noch sehr erweitern. Ich will mich aber in die Erörterung derselben lieber nicht einlassen, weil einige davon zu den poetischen Fabeln, moralischen Allegorien, und mythologischen Geheimnissen gehören, und andre gar zu kindisch und gemein sind, um weiter auf sie zu achten, als auf zum Lachen erfundne Märchen.

<sup>m)</sup> La Medicina d'Asclepiade per ben curare malattie acute. Venez.

In der That, wenn gleich an diesem so geprägten Einfluß der Musik auf unvernünftige Thiere, weber die Alten, noch manche vorzügliche und philosophische Schriftsteller unter den Neuern, gar nicht gezweifelt zu haben scheinen; so besteht doch mein Glaubensbekenntniß über diese Sache nur aus wenig Artikeln. Selbst Vogel, die ihre eigne Musik so sehr lieben, werden von der unsrigen nicht mehr gerührt oder bezaubert, als von dem mißhelligsten Geräusch; denn ich habe lange bemerkt, daß der Schall einer noch vorhandnen Stimme, oder eines noch so ausgesuchten Instruments, auf einen Vogel im Bauer keine andre Wirkung thut, als daß er sich, darüber fast bis zum Verstan tieidisch, anstrengt, sie zu überschreien; und daß der Schlag des Hammers an die Wand, oder an eine Feuerschaukel, eben diesen wetteifernden Trieb bey ihnen rege macht. Ein Singvogel giebt eben so ungern andern Gehör, als ein geschwätziger Disputirgeist.

Von den vierfüßigen Thieren ist es im geringsten nicht ausgemacht, daß die Musik bey ihnen etwas anders erregen sollte, als Bestürzung und Schrecken. Ein Hund und eine Käfe, die keine Musik zu hören gewohnt sind, werden bellen und heulen, wenn man in dem Zimmer, wo sie sich befinden, ein Instrument röhrt, als ob der Schall für ihre Nerven zu stark und peinlich wäre. Manche haben freylich diese Wirkung einer ekstatischen Freude Schuld gegeben; man öffne aber nur die Thiere, so laufen sie vor der Musik eben so geschwind, als vor einer Peitsche oder einem Prügel. Durch Zucht und Abrichtung hat man freylich einige Thiere auf die Musik achten gelehrt; der Schall einer Trompete erhübt ein Pferd; <sup>n)</sup> und eine Kuppel von Jagdhunden wird den Befehlen gehorchen, die aus dem Munde eines Waldhorns tönen.

Wenn sich aber die Wahrheit einer jeden seltsamen Geschichte, die Aelian, Plinius, und andre Schriftsteller von der großen Empfindlichkeit aller Thiere für die alte Musik erzählen, auch bestätigen ließe; so würde doch die Gewalt, welche sie über sie hatte, keinesweges ihre vorzügliche Schönheit beweisen. Und wenn man es auch einräumen wollte, daß irgend übernatürliche Wirkungen auf den Menschen in den ehemaligen Zeiten durch bloße praktische Musik

n) Fremit equus, cum signa dedit tubicen. Ovid.

hervorgebracht wären; so würde doch daraus ihre Vorzüglichkeit vor der neuern im geringsten nicht, sondern vielmehr gerade das Gegenteil folgen. Denn auch zu unsren Zeiten ist es nicht die ausgesuchteste und schönste Melodie, von der hertlichsten Stimme gesungen, noch die künstlichste und verflechtenste Harmonie, welche die grösste Gewalt über die Leidenschaften des großen Haupfens hat; vielmehr wird allemal die einfachste Musik, auf die verständlichsten Worte gesungen, auf eine allgemein beliebte Materie angewandt, in welche alle Zuhörer gelegentlich mit einstimmen können, weit eher sie beleben und entzücken, als die schönste oder gelehrteste Komposition in einer Oper oder in einem Oratorium.

Je mehr sich hingegen ein Zeitalter, oder eine Nation, verfeinert, und an musicalische Schönheiten gewöhnt, desto schwerer wird es, Befall zu finden. Man muß allemal die Dosis einer Argue verdoppeln, wenn man sie oft nimmt. Ein Opiat, oder ein kathartisches Mittel, welches ewigen Schlaf, oder die heftigsten Zuckungen verursachen könnte, wenn man es einem Kranken gleich Anfangs in großer Menge gäbe, würde heilsam und krampfstillend werden, wenn man es oft, und immer in etwas grösserer Menge, brauchte. Je näher die Einwohner eines Landes dem Stande der Natur sind, desto lieber hören sie lärmende Musik; gleich Kindern, die eine Klappe und Trommel weit lieber hören, als eine sausfe und schöne Melodie, oder die künstlichen Verbindungen gelehrtter Harmonie.

Es ist daher leicht zu begreifen, daß die Musik der Alten, bey aller ihrer Simplicität, durch ihre genaue Verbindung mit der Poesie, wodurch sie artikulirter und verständlicher wurde, weit stärker bei theatralischen und andern öffentlichen Vorstellungen und Feierlichkeiten wirken konnte, als die künstliche Melodie und vielfache Harmonie neuerer Zeiten. Denn die alte Musik kam freylich der Poesie zu Hülfe; die neuere hingegen pflegt ihr nachtheilig zu seyn.

Und hier kann ich leicht glauben, daß große Wirkungen von kleinen Ursachen veranlaßt wurden. Indes sind doch manche übertriebne Erzählungen von ihren übernatürlichen Kräften, die man von einem Jahrhundert auf das andre gebracht hat, nicht nur zu unwahrscheinlich, um sie zu glauben, sondern auch zu lächerlich, um sie ernsthaft zu behandeln.

Poetische Tabeln, und sinnreiche Allegorien, gehörten nicht mit in diese Classe. Wenn Alimphion die Mauern von Theben durch den Klang seiner Lieder aufführte; so läßt sich das auf die Annahm seiner Verse, und auf seine weisen Vorschläge deuten, wodurch er ein rohes und wildes Volk bewog, sich den Gesetzen und der guten Ordnung zu unterwerfen, gesellig zu leben, und sich vor den Anfällen wilder Nachbarn dadurch zu schützen, daß sie ihre Städte mit einer Mauer umzogen.

Nicht ganz so leicht ist es, die Erzählungen von singenden Schwänen und kunstvollen Grashüpfern zu enträtseln. Und doch sagt der Chevalier von Tancourt ganz im Ernst: „der Schwan, dessen lieblicher Gesang von den Dichtern so sehr gepriesen werde, bringe die Zöne nicht durch seine Stimme hervor, die sehr rauh und unangenehm ist, sondern durch seine Schwingen, die er beim Gesange in die Höhe hebt und ausspreitet, worauf dann die Winde, wie auf der Aeolsharfe spielen, und die einen desto angenommern Schall hervorbringen, weil er nicht monotonisch ist, wie das bey den Gesang der meisten andern Vögeln der Fall zu seyn pflegt. Weil mehr ist der Schwanengesang immerfort abwechselnd, indem er aus vielen verschiedenen Tönen besteht, die eine Art von Harmonie machen, je nachdem der Wind die verschiedenen Seiten der Flügel, und in verschiedenen Lagen, trifft.“<sup>o)</sup> Wer hat aber jemals diese Harmonie gehört? Und warum war sie bey den sterbenden Schwänen der Alten weit vorzüglicher und lieblicher, als bey denen, die noch jung und munter waren?

Die Geschichte von einem Grashüpfer, der die Stelle einer zerstörten Salte in dem musikalischen Wettstreit zwischen Eunomus und Ariston, in den olympischen Spielen, vertrat, wird ganz ernsthaft vom Strabo, Diodorus Sikelus, Plinius und Pausanias erzählt. Der erste von diesen Schriftstellern giebt einen ganz wahrrscheinlichen Grund davon an, daß eine Art von Grashüpfern besser, als die andre, singe, wovon die Ursache freylich nicht in der Geschicklichkeit des einzelnen Insekts zu suchen ist. Er sagt: obgleich die beiden Eridas, Rhegium und Lekris, bloß durch den Fluss Wasser von einander abgesondert waren, so sangen doch die Grashüpfer auf der Seite vom

<sup>o)</sup> Encycl. art. Voix.

Lokris, und auf der Seite von Rhégium waren sie völlig stumm. Denn das Gebiete dieser letztern Stadt ist feucht und waldich, daher ist hier das Inseln matt und leblos; Lokris hingegen hat eine trockne und offne Gegend, daher sind hier die Großhüpfer lebhäuser, und singen gern.

Die Delphine scheinen sich von jeher gern zu den Menschen, <sup>1)</sup> vorgezogen, aber zu Dichtern und Tonkünstlern, gehalten zu haben. Ich will die berühmte Geschichte des Ariion aus dem Herodot hieher ziehen:

„Periander, der Sohn des Chryseus, war König von Korinth, und und die Korinthischer erzählen, es habe sich zu seiner Zeit etwas sehr außergewöhnliches zugetragen, das auch von den Lesbieren bestätigt wird. Viele sagen nämlich, Ariion von Methymne, der im Harfenspielen keiner von seinen Zeitgenossen über sich hatte, und der erste Erfinder der Dithyramben, sowohl dem Namen als der Sache nach, war, worin er zu Korinth Unterricht gab, sei von einem Delphin nach Tanarus gebracht. Die ganze Geschichte erzählen sie so: Nachdem Ariion lange bey Periander gewesen war, entschloß er sich, eine Reise nach Italien und Sizilien zu thun, wo er sich große Reichtümer erwartete. Hierwach war er willens, nach Korinth zurück zu gehen, gieng nach Tarent, und verbarg sich auf einem Schiffe gewisser Korinthischer, weil er ihnen mehr, als irgend einer Nation, traute. Allein diese Leute machten es unterweges wie einander aus, ihn ins Meer zu stürzen, um sich seines Besedes zu bemächtigen. So bald er das merkte, bot er ihnen alle seine Schätze an, und bat sie nur ihm das Leben zu lassen. Die Seeleute aber waren unerbittlich, und verlangten von ihm, er solle entweder sich selbst umbringen, und dann am Ufer begraben werden, oder sich alsbald ins Meer stürzen. Ariion wünschte, bey dieser schweren Wahl, aufs sehnlichste, sie möchten ihm, da sie einmal seinen Tod beschlossen hätten, nur erlauben, seinen besten Anzug anzulegen, und auf dem Bord des Schiffes stehend zu singen, hernach wolle er sich selbst das Leben nehmen. Die Seefahrer freuten sich sehr, ein Lied von dem besten Sänger auf der Welt

<sup>1)</sup> Plinius (L. IX. c. 8.) erzählt von einem Delphin, der ein Kind so stieb gewann, das ihm einige Brodkrummen, und den lieblichen Namen Cetoni gegeben hatte, daß er es, einige Jahre hindurch, alle Tage, quer über die See, von Bari nach Pug-  
gioli, und wieder zurück, nach und aus der Schule trug.

zu hören, gewähreten ihm seine Bitter, und verfammtet sich alle in der Mitte des Schiffes. Arion hatte indes alle seine Kleider angezogen, nahm die Harfe, und stimmte eine orthische Note an; nach dieser Endigung sprang er in vollem Kleidung ins Meer, und die Abrisierer segneten ihre Heimreise fort. Und da soll ihm ein Delphin auf seinem Rücken getragen, und ihn nach Tarentus gebracht haben, wo er ans Land, und von da, ohne seine Kleider zu wechseln, nach Korinth gieng. Bey seiner Ankunft waselte er, was ihm begegnete war. Allein, Periander wollte seiner Erzählung nicht glauben, sondern ließ ihn einsperren, und gab sich Mühe, die Seelenreise aufzusuchen. Als man ihn gefragt und vor ihm gebracht hatte, befragte er sie über den Arion; und da sie antworteten, sie hätten ihn mit großer Mitleidigung zu Tarant gelassen, und er befände sich ohne Zweifel ganz gesund in irgend einer Gegend von Italien; so erschien Arion in dem Augenblicke vor ihnen in eben der Kleidung, die er trug, als er ins Meer sprang. Hierüber erstaunten sie ungemein, und da sie nichts für sich zu sagen wußten, gestandet sie die That. Dies alles erzählen die Korinthischen und die Lesbier, und zur Bestätigung dieser Geschichte sieht man auf dem Vorgebirge Taurarus eine Bildsäule des Arion, von Erz, und von mittlerer Größe, die einen Mann verstellt, der auf einem Delphin sitet.

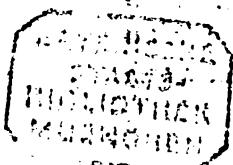
Plutarch legt, in seinem Gescichtsbericht der sieben Welten, dem Sokrates eine lächerliche Geschichte vor dem Tode des Hesiodus in den Mund. Er erzählt nämlich, dieser Dichter sei in dem nemeischen Tempel zu Locris getötet worden, und versichert ganz ernsthaft, sein ins Meer geworfener Körper sei alsbald von einer Schaar von Delphinen aufgesangen, und nach Rhium und Molykrium gebracht, wo er gar bald erkannt, und von den Einwohnern im Tempel des nemischen Jupiters begraben wurde.

Alle diese, und viele andre Mährchen hat man oft zum Tode der alten Musik angeführt; allein, ihre Vortrefflichkeit zu realisiren oder zu beweisen, scheinen selbst die nicht im Stande zu seyn, die den größten Theil ihres Lebens auf das Studium derselben gewandt haben. Meibom, der große und gelehrte Meibom, ließ sich zu Stockholm bereiten, griechische Strophen zu singen, und brachte den ganzen Hof der Königin Christina eben so zum lautesten Gelächter, wie Maude mit seinem römischen Tanzem. Wer möchte aber auch

heutiges Tages in einer vor tausend Jahren ablich gewesenen Kleidung bez. Hofe erscheinen? Doch, der Mensch hat nun einmal das Wunderbare; und manche abgöttische Verehrer des Alterthums dachten nicht daran, daß die meisten außerordentlichen Wirkungen, die man der Musik der Alten bezeugt, ihrer Ursprung poetischen Erfindungen, und mythologischen Allegorien, zu danken haben; und sind daher in ihrer Leichtgläubigkeit so weit gegangen, daß sie diesen fabelhaften Erzählungen glauben, oder zu glauben vorgeben, um sie wider die neue Musik brauchen zu können, die, ihrer Meinung nach, soviel unter der alten bleiben muß, so lange sie die Wirkungen nicht hervorbringen kann, die man der Musik des Orpheus, Amphion, und andrer wunderthätiger Warthen, bezeugt hat.

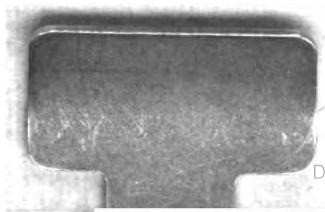
### Angabe einiger Druckfehler.

- §. 4. lese man in der zweyten Zeile der beiden spanischen Verse, *La* für *La*.  
 §. 23. 3. 1. ist nach dem Worte *Regel* das Komma wegzustreichen.  
 §. 23. 3. 2. von unten, *ließ* oder *für* der.  
 §. 40. 3. 10. muß nach *Beschreibung* kein Komma stehen.  
 §. 49. 3. 1. lese man: in *C* Dur und *A* Moll.  
 §. 57. 3. 11. *te* für *the*.  
 §. 71. 3. 3. *gympar* für *hypate*.  
 §. 88. unter dem dritten Notensystem, *dry* für *dryg*.  
 §. 100. 3. 16. sege man nach *etw* einen Punkt.  
 §. 103. 3. 1. *se* für *se*.  
 §. 109. 3. 7. *A nein* für *Anein*.  
 §. 134. 3. 4 und 5. von unten, ist *Pea — chum* abzutheilen.  
 §. 140. 3. 2 und 4. v. u. *Principles* für *Principales*.  
 §. 142. 3. 8 und 9. v. u. ist *clear — ness* abzutheilen.  
 §. 149. 3. 5. v. u. ist die Parenthese um *Gesang* wegzunehmen.  
 §. 180. 3. 2. v. u. ist *Burney* für *Burney* zu lesen.



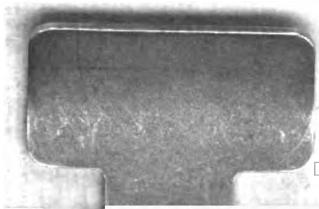






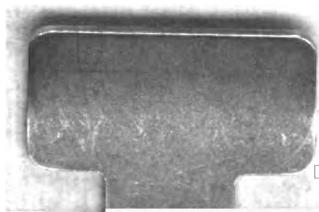
Digitized by Google





Digitized by Google





Digitized by Google

